Las influencias wagnerianas en la música de los años 20

MARÍA DOLORES CASTELLÓN PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos
md.castellon.2018@alumnos.urjc.es

Introducción

A lo largo de la historia de la música las influencias de unos compositores sobre otros ha sido una constante. Sin estas influencias mutuas la música no habría evolucionado hasta las tendencias actuales que hoy escuchamos en nuestros compositores contemporáneos. En los años 20 la música española estaba relegada a un segundo plano y competía con los compositores que hacían furor en Europa y en el resto del mundo. En este contexto encontramos cómo la música de Richard Wagner se abre paso en la ciudad de Madrid, y para ello tomamos como referente las representaciones de este compositor en el Teatro Real de Madrid y cómo el público madrileño se tuvo que poner al día en cuestiones wagnerianas. Y por supuesto, veremos cómo Wagner influye en los compositores de la época como fue el caso de Conrado del Campo.

Hacia la apoteosis wagneriana

Como hemos dicho anteriormente, nos centraremos en las representaciones realizadas en el Teatro Real de Madrid como indicador de la evolución del gusto del público en cuestiones wagnerianas hasta la llegada a los años 20. Para ello partiremos de la inauguración del Teatro Real en 1850, por la reina Isabel II, y nos extenderemos hasta 1925, año en que se clausura el teatro por deterioro del edificio. En este periodo de tiempo se realizan 75 temporadas en el regio coliseo que Gaspar Gómez de la Serna[1] divide en siete etapas:

1 *Los últimos románticos*, que comprende el periodo desde su inauguración, en 1850, hasta 1860.
2 *El final de la época isabelina*, desde 1860 hasta 1868.

1 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

3 *Teatro Nacional de la Opera,* desde 1868 hasta 1874.
4 *El Real de la Restauración*, desde 1875 hasta 1886, con la muerte de Alfonso XII.
5 *Gracias y desgracias del fin de siglo*, desde 1887 hasta 1899.
6 *La «bélle Époque»*, desde 1900 hasta 1919.
7 *El epílogo de los alegres veinte*, desde 1919 hasta 1925.

Estas siete etapas las podemos encontrar detalladamente analizadas en el libro titulado *Wagner en Madrid, Volumen I* de María Dolores Castellón Pérez.[2] En este libro vemos cómo dentro de cada una de las siete etapas que nos indica Gaspar Gómez de la Serna existen unas tablas y unas gráficas con la información extraída del libro de Joaquín Turina Gómez[3] sobre cada una de las 75 temporadas del Teatro Real. De esta manera podemos ver de forma gráfica la evolución de cada uno de los géneros musicales que se programaban:

1 Ópera italiana (Puccini, Peri, Donizetti, etc.).
2 Ópera francesa (Bizet, Berlioz, Massenet, etc.).
3 Ópera española (Chapí, Bretón, Arrieta, etc.).
4 Ópera alemana (Weber, Beethoven, Gluck, etc.).
5 Ópera de varias nacionalidades (Goldmark (Hungría), Borodin (Rusia), Mozart (Austria), etc.).
6 Otras actividades musicales (Ballets, conciertos, etc.).
7 Óperas de Richard Wagner.

También debemos resaltar que tan solo mostraremos una gráfica de cada etapa de las que nombra Gaspar Gómez de la Serna para no extendernos demasiado en la progresión de eventos hasta llegar a los años 20. El resto de las gráficas, de las 75 temporadas, las pueden ver en el libro de María Dolores Castellón Pérez[4] con más detalle.

PRIMERA ETAPA. LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS, que comprende el periodo desde su inauguración, en 1850, hasta 1860.

De esta primera etapa, desde 1850 hasta 1860, el repertorio operístico italiano se hace con la programación del Teatro Real junto con los otros conciertos, tales como los bailes, de gran repercusión social del momento.

2 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid: Ed. Letras de Autor, 2017.
3 Véase Turina Gómez, J. *Historia del Teatro Real.* Madrid: Ed. Alianza, 1997.
4 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017.

1.ª temporada (1850-1851)	
ÓPERAS	N.º veces en cartel
Italianas	14
Francesas	0
Españolas	0
Alemanas	0
Varias nacionalidades (Austriaca, Húngara, Rusa, Checa, Brasileña, etc.)	0
Otros conciertos (ballets, bailes, centones, etc.)	13
Wagner	0

Tabla 1. 1.ª temporada (1850-1851), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 86.

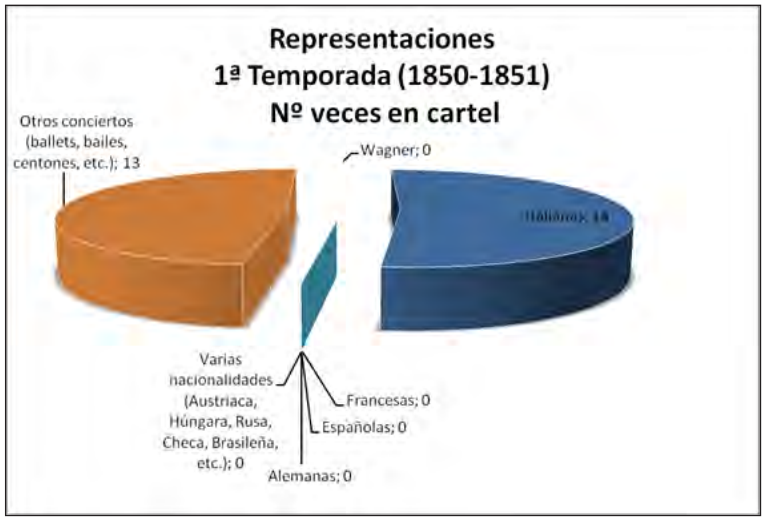


Imagen 1. Gráfica de la 1.ª temporada (1850 – 1851), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 86.

SEGUNDA ETAPA. EL FINAL DE LA ÉPOCA ISABELINA, desde 1860 hasta 1868. Esta etapa estuvo marcada por la guerra de África. Y a pesar de la guerra de África, no decayó la pasión por la ópera en el Teatro Real. En la decimoprimera temporada (1860-1861), *«Verdi ascendía a toda vela…»*.[5] El repertorio italiano era exclusivo frente a las otras óperas, junto con los otros

5 Véase Gómez de la Serna, G. (1976). *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, p. 32.

conciertos que no llegaban al volumen de las óperas italianas, pero formaban una parte fundamental del repertorio del momento.

11.ª temporada (1860-1861)	
ÓPERAS	N.º veces en cartel
Italianas	18
Francesas	0
Españolas	0
Alemanas	0
Varias nacionalidades (Austriaca, Húngara, Rusa, Checa, Brasileña, etc.)	0
Otros conciertos (ballets, bailes, centones, etc.)	10
Wagner	0

Tabla 2. 11.ª temporada (1860-1861), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 96.

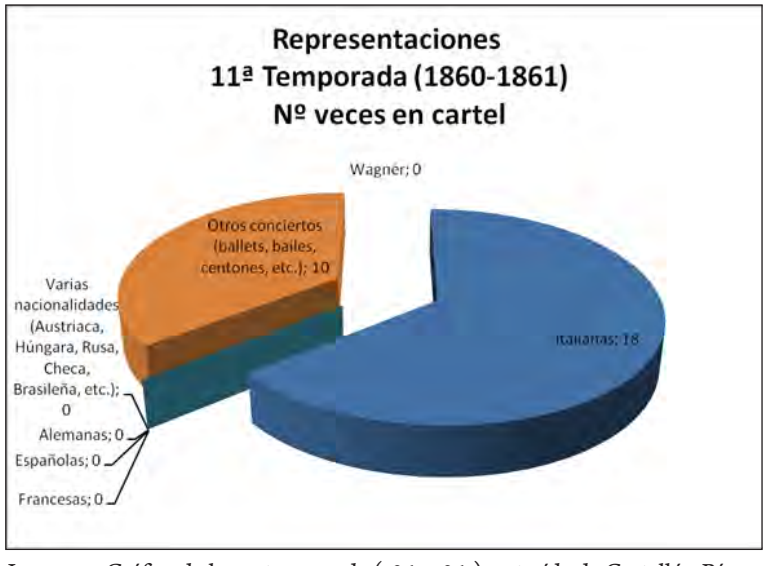


Imagen 2. Gráfica de la 11.ª temporada (1860-1861), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 96.

TERCERA ETAPA, TEATRO NACIONAL DE LA OPERA, desde 1868 hasta 1874. Esta etapa estará marcada por la revolución de 1868, llamada «La Gloriosa», que derrocó a Isabel II del Trono de España.[6] Este hecho tuvo como consecuencia que el Teatro *de Oriente* cambiase su nombre por el de *Teatro Nacional de la Ópera*. El 11 de octubre de 1868 Arrieta dirige la orquesta del Teatro de Palacio en la función «homenaje al ejército libertador». Velasco sería ahora el nuevo empresario del Teatro Real con un panorama difícil de sobrellevar, puesto que la aristocracia isabelina se dio de baja en los abonos y conseguir el lleno del aforo era tarea casi imposible. Debido a esta situación el número de representaciones bajó notablemente respecto a las anteriores temporadas.

19.ª temporada (1868-1869)	
ÓPERAS	N.º veces en cartel
Italianas	9
Francesas	4
Españolas	0
Alemanas	1
Varias nacionalidades (Austriaca, Húngara, Rusa, Checa, Brasileña, etc.)	1
Otros conciertos (ballets, bailes, centones, etc.)	7
Wagner	0

Tabla 3. 19.ª temporada (1868-1869), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 106.

6 «Con la caída del trono de Isabel II, también cayó el título de Real que ostentaba el Teatro de Oriente desde su fundación. En adelante se llamaría Teatro Nacional de la Ópera.» Citado por Gaspar Gómez de la Serna. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, p. 38.

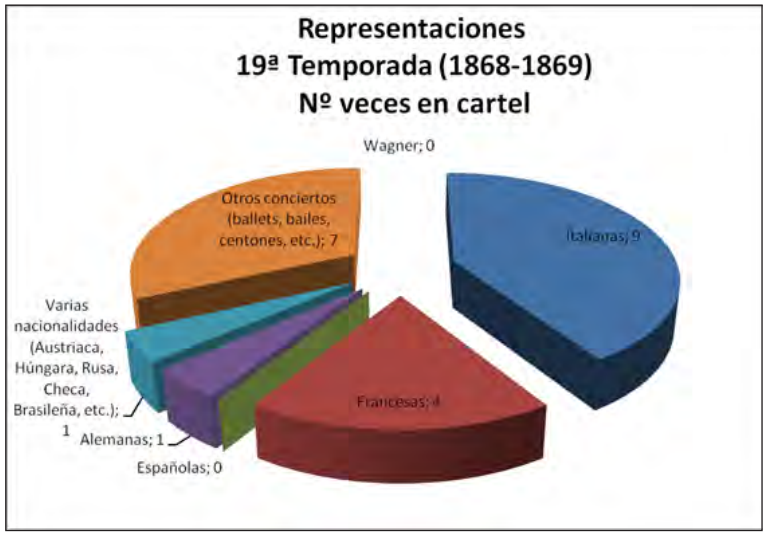


Imagen 3. Gráfica de la 19.ª temporada (1868-1869), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 106.

CUARTA ETAPA, EL REAL DE LA RESTAURACIÓN, desde 1875 hasta 1886. Con la muerte de Alfonso XII el Real volvía a ser el Real donde el público aristocrático, el gobierno y el rey volvieron a sus palcos. Robles seguía con la empresa del teatro, y Skoczdopole alternaba la batuta con Mariano Vázquez y Cristóbal Oudrid. El gusto del público iba cambiando poco a poco. Y la ópera francesa ganaba adeptos junto con la «escuela verista» italiana, y Wagner preparaba su camino para la llegada al Teatro Real.

26.ª temporada (1875-1876)	
ÓPERAS	N.º veces en cartel
Italianas	13
Francesas	4
Españolas	1
Alemanas	1
Varias nacionalidades (Austriaco, Húngaro, Ruso, Checo, Brasil, etc.)	0
Otros conciertos (ballets, bailes, centones, etc.)	3
Wagner	1

Tabla 4. 26.ª temporada (1875-1876), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 114.

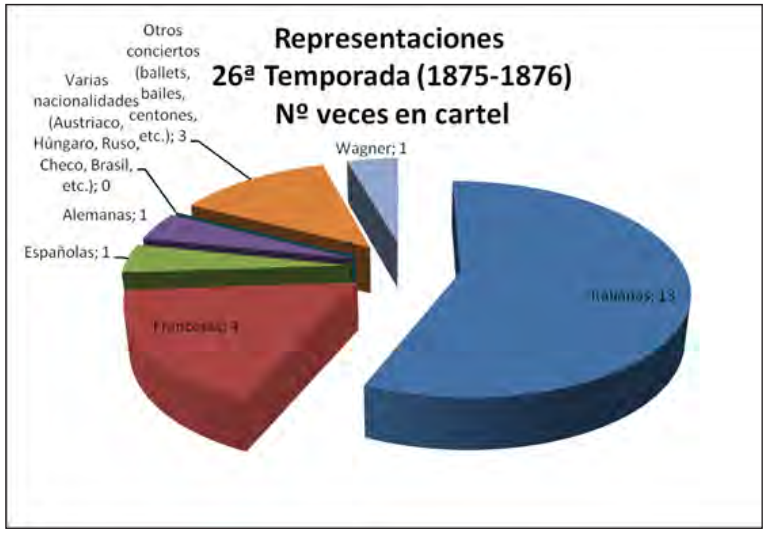


Imagen 4. Gráfica de la 26.ª temporada (1875-1876), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 114.

En la 26.ª temporada (1875-1876) la ópera italiana seguía siendo la más representada en el Teatro Real, seguida de la ópera francesa y de los otros conciertos. Y por fin llegó el estreno de «Rienzi» de Wagner, «*… que levantó apasionadas discusiones colocando en primer plano de atención de crítica y público al fenómeno mismo de la música wagneriana.*»[7] A partir de este momento la presencia de la ópera wagneriana fue oscilando entre alguna representación o ninguna, según la temporada. No eran cuantiosas pero su aparición marcó tendencia y produjo el inicio de un cambio que años después podremos constatar. También, en esta temporada fue novedad el estreno de la ópera en un acto «La hija de Jefté», con letra de Arnao y música de Ruperto Chapí, por lo que la ópera española también tuvo cabida en esta ocasión.

Debemos hacer mención a que la 36.ª temporada (1885-1886) fue la última de la etapa alfonsina. Este hecho supuso un cambio con la muerte de Alfonso XII: «El 26 de noviembre, muerto don Alfonso XII, terminaba una época en la historia de España y empezaba otra nueva: la Regencia de doña María Cristina que también imprimió su sello, severo y digno, al teatro Real».[8]

En el Teatro Real la ópera wagneriana ganaba adeptos frente a la escuela italiana, que seguía teniendo mayoría de representaciones. También es representativa la ópera francesa, sin dejar a un lado los otros conciertos que eran parte importante dentro del desarrollo social y musical de la vida del

7 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia,1976, p. 41.

8 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia,1976, p. 49.

Real. En esta temporada tiene lugar la aparición del llamado «Palco de los sabios», que se mantendría en vigor durante ocho años y del cual formaron parte Peña, Goñi, Galdós, Elorrio, Menéndez y Pelayo, Emilio Castelar, Castro y Serrano, el doctor Thebussem, Gayarre, Uétam, Fernanflor, etc.

> Este «Palco de los sabios» denota la gran preocupación social y cultural que había por la música y cómo ésta servía de herramienta para crear un gusto a la carta por los que se denominan entendidos del tema. La gran labor educativa que realiza la prensa se refleja y vuelve a ellos a través de la programación del Real, consiguiendo así moldear el gusto del espectador hacia una determinada programación cultural-musical u otra distinta.[9]

QUINTA ETAPA, GRACIAS Y DESGRACIAS DEL FIN DE SIGLO, desde 1887 hasta 1899. Esta etapa vino marcada por la regencia de doña María Cristina: «verdadera melómana y asidua desde su palco a óperas y conciertos, al que más adelante acudiría incluso con sus dos hijas vestidas de colegialas, secundada en el de al lado por la popular infanta Isabel, hermana del rey muerto».[10]

Durante ocho años más el empresario fue Michelena y Luigi Mancinelli hasta 1893, junto con Pedro Urrutia y Manuel Pérez fueron los directores de la orquesta del Teatro Real.

40.ª temporada (1889-1890)	
ÓPERAS	N.º veces en cartel
Italianas	7
Francesas	5
Españolas	1
Alemanas	1
Varias nacionalidades (Austriaco, Húngaro, Ruso, Checo, Brasil, etc.)	1
Otros conciertos (ballets, bailes, centones, etc.)	0
Wagner	2

Tabla 5. 40.ª temporada (1889-1890), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 131.

9 Véase Castellón Pérez, M.D. *Wagner en Madrid. Vol. I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, pp. 126-127.

10 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 50.

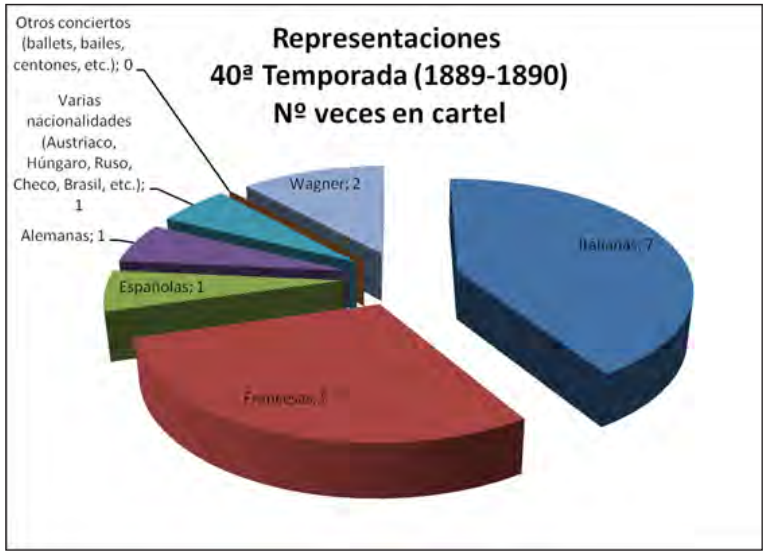


Imagen 5. Gráfica de la 40.ª temporada (1889-1890), extraída de Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 131.

La 40.ª temporada (1889-1890) es la primera temporada que se dedica exclusivamente a la ópera en el Teatro Real. Como novedades, estrenaron el *Orfeo* de Gluck y *Doña Juana la Loca,* de Emilio Serrano y *Tannhäuser,* de Richard Wagner.

> [...] Y, la más importante de todas, el «Tan Tannhäuser», de Wagner, que, recibida por partes iguales con expectación y recelo, fue realmente el punto de arranque del resuelto y combativo wagnerismo que había de imponerse más adelante en la afición madrileña. El propio director de orquesta, Luigi Mancinelli, era un buen valedor de ese wagnerismo creciente.[11]

En esta temporada la ópera italiana sigue siendo la favorita, seguida de la ópera francesa, mientras que la ópera española, alemana y de varias nacionalidades más, es escasa. Sin embargo, sí debemos llamar la atención sobre la gran presencia de las óperas wagnerianas. Esta es la primera vez que hay dos óperas de Wagner en cartel en la misma temporada. Hasta el momento se habían puesto en cartel una ópera de Wagner en alguna temporada anterior, en la que el compositor se estaba dando a conocer. Pero, este es

11 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 52.

el punto de partida para el wagnerismo, tal como dice Gaspar Gómez de la Serna en la cita anterior.

SEXTA ETAPA, LA «BÉLLE ÉPOQUE», desde 1900 hasta 1919, viene marcada por el comienzo de un nuevo siglo y la presencia del empresario Luis París en el Real. En las sucesivas temporadas su presencia en el Teatro Real se hizo notar. Este empresario era un gran apasionado de Richard Wagner y realiza gran cantidad de esfuerzos por dar a conocer su música en Madrid. A través de las sucesivas temporadas veremos cómo la programación del Teatro Real en esta etapa inicialmente estuvo centrada en los otros conciertos frente a la disminución de las óperas italianas, que, incluso así, siguen siendo más abundantes que las óperas francesas o las wagnerianas.

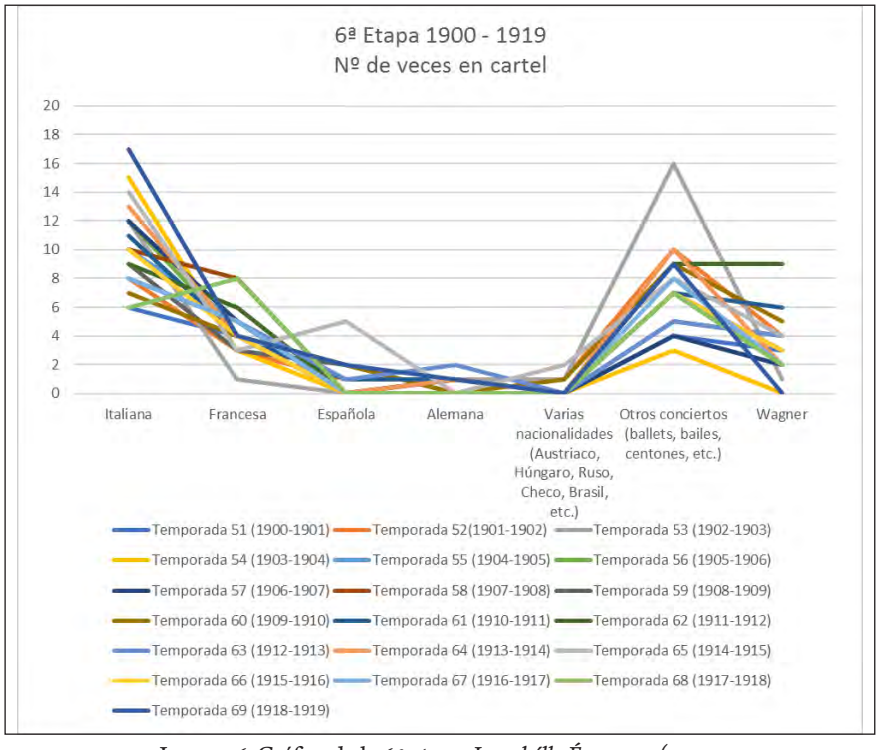


Imagen 6. Gráfica de la 6.ª etapa, *La «bélle Époque»* (1900-1919). Gráfica de elaboración propia.

Si nos fijamos en la imagen 6, veremos cómo es la progresión de las diferentes temporadas de esta etapa en el Teatro Real. Podemos apreciar que hay una gran actividad y variedad de representaciones y conciertos en el regio coliseo. Pero iremos resaltando algunos aspectos de interés de algunas temporadas.

> En la 52.ª temporada (1901-1902) la Sociedad de Conciertos invade el Real haciendo que la cantidad de otros conciertos sea superior a las óperas italianas, francesas, wagnerianas, españolas, alemanas y de varias nacionalidades, tal como refleja el gráfico de esta temporada. En esta temporada se proclama la mayoría de edad de Alfonso XIII, España estrenaba rey.[12]

Las temporadas se van sucediendo y en ocasiones no se programan óperas españolas, como en la temporada 53 (1902-1903), o bien óperas wagnerianas como en la temporada 54 (1903-1904). Mientras que las óperas italianas son una constante en la programación. A pesar de estas fluctuaciones en las temporadas, la ópera wagneriana gana presencia en la programación de las temporadas 55 (1904-1905), 56 (1905-1906) en adelante. En palabras de María Dolores Castellón, en la «55ª temporada (1904-1905) el Real resurgía otra vez, y producía buenos beneficios. La polémica entre los partidarios de la nueva música wagneriana y los italianizantes conservadores seguía y animaba la escena…»[13] Se producen inevitables tensiones entre los seguidores de Wagner y los partidarios de la ópera italiana.

En la 58.ª temporada (1907-1908) el director Walter Rabl junto con los empresarios Luis Calleja y Antonio Boceta, asesorados artísticamente por Luis París, hicieron reformas y mejoras en el teatro. En esta temporada se estrenaros varias óperas:

> *Madama Butterfly*, de Puccini, que se puso de moda en Madrid, midiendo sus fuerzas con el creciente wagnerismo. Las óperas de Wagner, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, dirigidas por Ricardo Villa, y la *Walkyria*, cantada en alemán y dirigida por Walter Rabl, consiguieron un éxito apoteósico. La orquesta la dirigieron Brunetti, Juan Lamote, Ricardo Villa, Babagnoli y Walter Rabl, especialista en Wagner, este último. El impulso de la ópera italiana, gracias al éxito de Puccini, se ve reflejado en la gráfica, donde la columna correspondiente a la ópera italiana destaca sobre las demás. La ópera francesa también tiene un buen momento al igual que los otros conciertos. Hay alguna ópera alemana, también. Pero la que es indiscutible es el espléndido momento que atraviesa la ópera

12 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, pp. 147.

13 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 60.

> wagneriana, que está en su mejor momento, sobre todo con Rabl en la dirección.[14]

La escalada hacia la apoteosis wagneriana continua temporada tras temporada tal como se refleja en la 59.ª temporada (1908-1909): «fue el definitivo triunfo y apoteosis de Wagner con el espectacular estreno de *El ocaso de los dioses,* dado el 7 de marzo».[15]

En esta temporada la ópera italiana sigue dominando, seguida de los otros conciertos, y donde la zarzuela ocupa un lugar importante. Por otro lado, la ópera española también tuvo una buena acogida junto con la ópera francesa que sigue apareciendo en la programación del Real. Y, por supuesto, las óperas de Wagner, que el director Walter Rabl dirige magistralmente, están en su mejor momento.

En la siguiente temporada las óperas de Wagner siguen en aumento dentro de la programación del Teatro Real. Todo gracias a los esfuerzos de la prensa y los simpatizantes, por dar a conocer la obra de Wagner a través de conciertos en otras salas, los comentarios y explicaciones de las obras del compositor en los programas de mano, en artículos de prensa, críticas musicales, etc.

El auge de la ópera wagneriana sigue en aumento tal como se refleja en los datos de la 60.ª temporada (1909-1910). Esta temporada es la que registra un mayor número de óperas de Wagner hasta la fecha. Con un total de cinco óperas wagnerianas frente a los otros conciertos, así como ópera italiana, francesa, española y de otras nacionalidades. Era cada vez más perceptible la buena acogida tanto de la ópera como de la zarzuela por parte del público aficionado a la música.

La 61.ª temporada (1910-1911), estuvo marcada por las óperas de Wagner.

> [...] El Real estaba, pues, en plena forma: la trompetería wagneriana tocaba a victoria por la música nueva y la corte de la joven pareja real infundía la mayor alegría y frivolidad a la vida social que se cocía en los palcos llenos de detalles estrechos, grandes sombreros-pantalla, bigotes Kaiser y copas relucientes.[16]

14 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, pp. 154.

15 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 63.

16 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 64.

En esta temporada la programación del teatro estuvo marcada por la ópera italiana que seguía siendo la principal, seguida de otros conciertos. Y en menor cuantía que las óperas wagnerianas se programó la ópera francesa, alemana y española. El 5 de febrero de 1911 se estrenó *Tristán e Iseo*, obra maestra de Wagner. Pronto se creó la Asociación Wagneriana.

> [...] Asociación Wagneriana, que reunía a los entusiastas y organizaría unos famosos «miércoles» en los que se darían conciertos y conferencias amparadas por el prestigioso nombre del padre de la nueva música; la Asociación, que hizo una labor benemérita y fue acogida y secundada con entusiasmo por la afición madrileña, subsistió hasta 1913.[17]

En la 62.ª temporada (1911-1912) podemos afirmar que se dio la apoteosis wagneriana. Fue la temporada con más representaciones de obras de este compositor igualando en cantidad a la ópera italiana, 9 en total, tal y como podemos apreciar en la imagen 7. En la siguiente gráfica se puede apreciar que las óperas italianas y wagnerianas confluyeron en esta temporada, situación que no se ha vuelto a dar en el Teatro Real.

> La 62.ª temporada (1911-1912) señaló el cenit del wagnerismo. Se representó, por primera vez integra, la tetralogía del *Anillo del Nibelungo*. Se inauguró la temporada con el estreno de *El ocaso de los dioses*, y después se representaron *El oro del Rin*, *La Walkyria* y *Sigfredo*. Y además se pusieron en cartel *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*, todo ello con enorme éxito. La Asociación Wagneriana jugó un papel importante en la difusión de la obra wagneriana, además de las conferencias y conciertos, realizaban festivales de música a cargo de la Orquesta Sinfónica, el Orfeó Catalá y un cuarteto vocal. Aunque también, hay que decir que dicha asociación también interpretaba a Bach, Beethoven, Victoria y algunos maestros catalanes.[18]

17 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 64.

18 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 160.

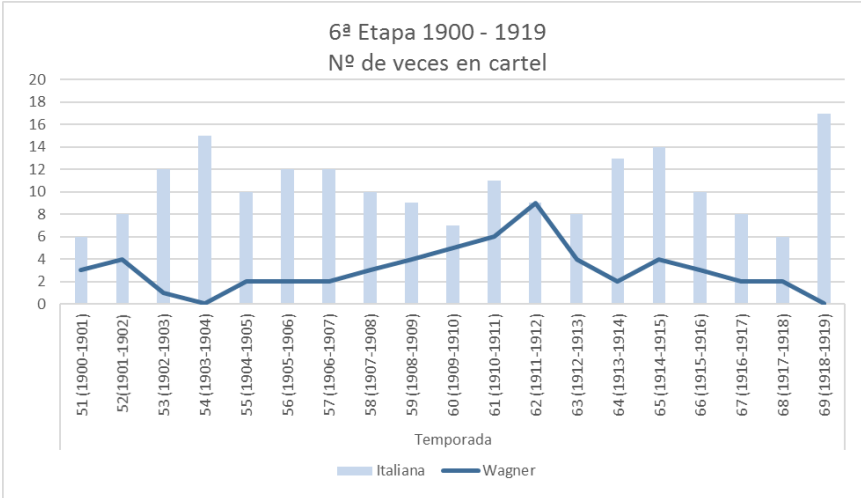


Imagen 7. Gráfica de la 6.ª etapa, *La «bélle Époque»*, (1900-1919). Ópera italiana y wagneriana. Gráfica de elaboración propia.

En las siguientes temporadas la cantidad de óperas wagnerianas programadas fue en descenso paulatino junto con las diferentes fluctuaciones de las óperas de otras nacionalidades hasta el cierre del Teatro Real por deterioro del edificio en 1925.

> En la 64.ª temporada (1913-1914), los nuevos empresarios Olea-Cortés de Payes, introdujeron mejoras en la calefacción y ventilación del teatro y presentaron un repertorio conocido, con la única novedad del estreno de *Parsifal*.
>
> Tan fundamental estreno vino precedido por una oleada de conferencias y artículos de prensa, que azuzaron las polémicas en todas las tertulias resaltando la importancia y carácter —o duración— de lo que se avecinaba tan gloriosamente. La puesta en escena, decorados, iluminación y efectos especiales fueron también objeto de cuidadosa y costosa elaboración; se reunieron 110 profesores de orquesta y 150 coristas y se llamó exprofeso como director a José Lasalle. Lentísima fue la dirección de Lasalle y políglota su interpretación, puesto que cada uno cantaba su parte en su propio idioma… No obstante, tan babilónica y larga ejecución «Parsifal» fue un éxito memorable, musical y social.[19]

19 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 65.

La temporada del Real se podría resumir en el predominio de la ópera italiana, la gran abundancia de los otros conciertos, frente a las óperas francesas y alemanas, que estuvieron en menor cuantía. Sin olvidar las óperas de Wagner, que tuvieron su lugar dentro de la programación de esta temporada.

También queremos destacar la importancia de los bailes, festivales benéficos y conciertos sinfónicos, dirigidos por Arbós en la 66.ª temporada (1915-1916) que se fueron repitiendo en las siguientes temporadas junto con las óperas italianas, francesas y wagnerianas que completaban la programación de la época. Y en la 67.ª temporada (1916-1917) los otros conciertos igualan a la ópera italiana. Esto nos indica que la gran cantidad de conciertos y fiestas que se dan en el Real diversifican el repertorio y captan mayor público. Y todo ello unido a la presentación de los ballets rusos de Diaghilev hacen subir la cantidad representaciones que ofrecía el teatro.

La 68.ª temporada (1917-1918) se inauguró con seis funciones de ballet y también tuvo una gran acogida la ópera francesa, ya que, por primera vez, superaría a la italiana en número de representaciones.

Por último, en la 69.ª temporada (1918-1919), con el fin de la guerra, se buscaban nuevos repertorios. La programación era básicamente tradicional donde la ópera italiana volvía a ser la más representada, seguida de los otros conciertos, y en menor proporción la ópera francesa, española y alemana.

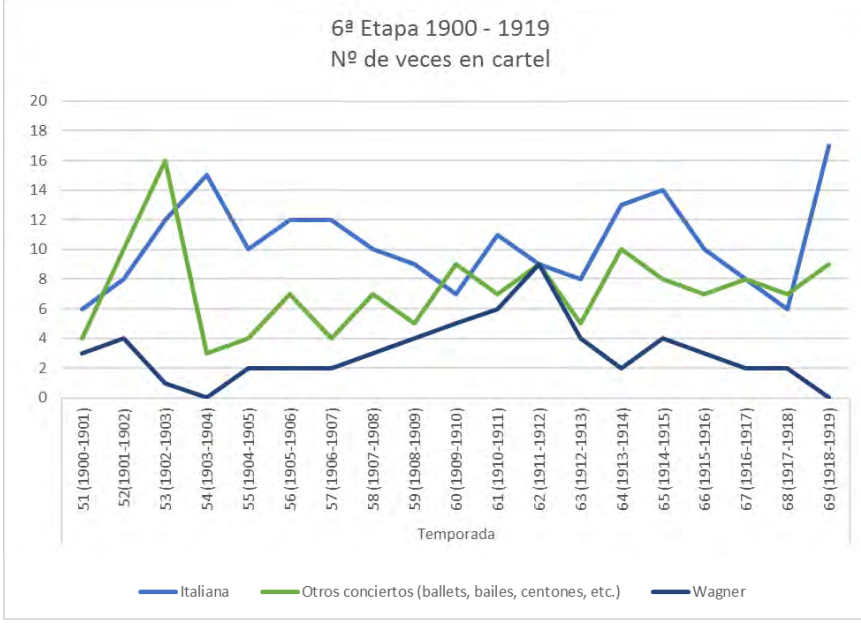


Imagen 8. Gráfica de la 6.ª etapa, *La «bélle Époque»*, (1900-1919). Ópera italiana, wagneriana y otros conciertos. Gráfica de elaboración propia.

SÉPTIMA ETAPA, EL EPÍLOGO DE LOS ALEGRES VEINTE, desde 1919 hasta 1925. La retrata Gaspar Gómez de la Serna con gran claridad cuando dice:

> El Tratado de Versalles, la Sociedad de las Naciones, la paz recuperada, el botín repartido y la revolución bolchevique en marcha dieron a la Europa de 1919 la señal para el despliegue de las recién cuajadas ideologías y con ellas, de las nuevas tendencias del espíritu que habían de gobernar el siglo. Sin embargo, ninguno de aquellos variopintos «ismos» que marcaron las tendencias vanguardistas ansiosas de novedad del arte de entreguerras —salvo, si acaso, la excepción que pudo suponer el ballet ruso— podía llegar a un teatro, como el Real, dedicado esencial y exclusivamente a dar lustre y esplendor a un género lírico, la ópera, que fue el producto típico del espíritu burgués del siglo XIX. La revolución musical que había supuesto la ópera wagneriana no había arrastrado consigo al contenido melodramático y folletinesco de los libretos que servían de argumentos, montados todos de acuerdo con la sensibilidad postromántica retórica y puramente convencional, que estaba ya fuera por completo de lo que Ortega y Gasset llamaría «La sinceridad triunfante» de los nuevos supuestos psicológicos, estéticos y sociales del siglo XX.[20]

En este contexto se realizó el Congreso de Bellas Artes en Madrid, del que se concluiría la necesidad de estimular y proteger la ópera española mediante la creación del Teatro Lírico Nacional, pero que en la práctica no se llevó a cabo. Y así llegó la 70.ª temporada (1919-1920), que era la primera de la postguerra y la tercera y última del empresario Volpini.

> En esta temporada, los otros conciertos, con los ballets rusos, que reaparecieron, y demás conciertos consiguen acaparar gran parte de la programación. La ópera italiana se sigue representando en mayor medida que las óperas francesas y españolas. Aparecen óperas de varias nacionalidades y, por supuesto, reaparece Wagner, *Lohengrin* y *La Walkyria*, bajo la dirección de Otto Hess. El repertorio no cambió, era el mismo y ajeno a los cambios que en España se estaban dando tan rápidamente. La nueva burguesía democratizada no tenía solidez en Madrid, por aquel entonces, y los cambios casi no existían.[21]

20 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 70.

21 Véase Castellón Pérez, M. D. *Wagner en Madrid. Volumen I*. Madrid. Ed. Letras de Autor, 2017, p. 171.

En las siguientes temporadas de esta séptima etapa vemos cómo la búsqueda de nuevos repertorios es una constante, sin perder de vista la ópera italiana, wagneriana, francesa y de varias nacionalidades tal como podemos ver en la imagen 9:

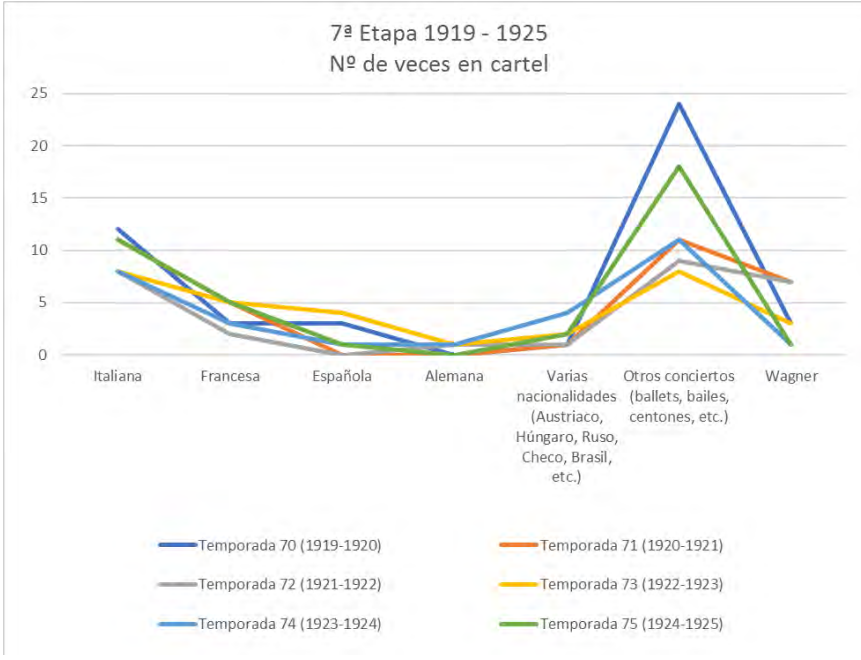


Imagen 9. Gráfica de la 7.ª etapa, El epílogo de los alegres veinte, desde 1919 hasta 1925. Gráfica de elaboración propia.

Si prestamos atención a la imagen 10 y a la tabla 6, se pone de manifiesto cómo los otros conciertos son los más programados en esta etapa junto con la ópera italiana. Y la presencia de las óperas de Wagner sigue teniendo una gran acogida.

	Temporada					
Óperas	70 (19-20)	71 (20-21)	72 (21-22)	73 (22-23)	74 (23-24)	75 (24-25)
Italiana	12	11	8	8	8	11
Francesa	3	5	2	5	3	5
Española	3	0	0	4	1	1
Alemana	0	0	0	1	1	1
Varias	1	1	1	2	4	2
Otros	24	11	9	8	11	18
Wagner	3	7	7	3	1	1

Tabla 6. Tabla de la 7.ª etapa, El epílogo de los alegres veinte, desde 1919 hasta 1925. Tabla de elaboración propia.

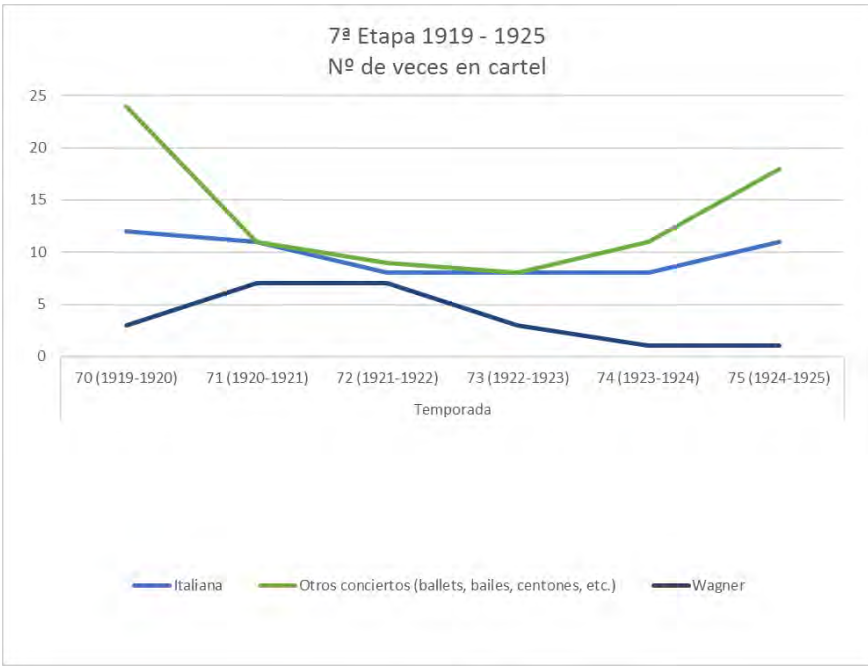


Imagen 9. Gráfica de la 7.ª etapa, El epílogo de los alegres veinte, desde 1919 hasta 1925. Gráfica de elaboración propia.

Si ahondamos en la 72.ª temporada (1921-1922), vemos que la programación de los otros conciertos, con la vuelta de los ballets rusos, supera a la de óperas italianas, que no distan mucho de las óperas de Wagner, con la tetralogía al completo. También aparecen óperas francesas, alemanas y de varias nacionalidades.

Para la 73.ª temporada (1922-1923) se introdujeron más óperas españolas, algunas de varias nacionalidades, sin descuidar las óperas italianas, que volvían a ser mayoría, y las francesas, que eran más abundantes que las españolas, y sin olvidar las alemanas, que, aunque escasas, allí estaban. Y por supuesto, Wagner seguía apareciendo en la programación del Real. Las óperas de Wagner, en este momento, eran tan habituales como las italianas y no se entendería una temporada sin ellas, eran imprescindibles.

La 74.ª temporada (1923-1924) se vio marcada por el golpe de Estado dado por el general Primo de Rivera. La empresa pasó a manos de los herederos de Amézola, realizando su apertura cerca de Navidad, con *Tristán e Iseo* de Wagner, dirigido por Rabl. En esta temporada hubo tres novedades: la primera, la representación de dos óperas breves, en una sola función. La segunda fue el estreno de *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss; y la tercera fue la *Tierra baja* con texto de Guimerá, autor catalán, y música

de D'Albert, músico alemán. Aparte de estas innovaciones, los otros conciertos con los ballets, y otras representaciones ocupaban la gran parte de la programación del Real. La ópera italiana era abundante también, las óperas de varias nacionalidades eran más que las francesas. Y las óperas españolas, alemanas y wagnerianas, en menor cuantía, tenían un lugar importante dentro de la programación de esta temporada, como hemos visto.

Y llegamos a la 75.ª temporada (1924-1925), esta es la última temporada del Real antes de su cierre. El empresario era Ercole Casli, que ya había administrado anteriormente el Real. Dirigiendo la orquesta estaba Guarneri, Cooper y el veterano Saco del Valle. El comienzo de la temporada fue flojo y poco a poco fue mejorando. A esta mejora contribuyeron los conciertos de la Asociación de Cultura Musical y de la Sinfónica, así como el baile de máscaras organizado por la Asociación de la Prensa, entre otros eventos musicales. Es así como podemos verlo en la gráfica de esta temporada, donde la mayor parte corresponde a los otros conciertos, seguida por la ópera italiana. La ópera francesa, en menor cuantía, y en menor aún, la ópera española, la ópera de varias nacionalidades y la wagneriana.

La temporada estaba terminada ya, pero se abriría en dos ocasiones más: la primera, para escuchar a la Sinfónica bajo la batuta del maestro Arbós con la colaboración de los coros suizos de H. Hoffmann; y la segunda, para celebrar un magno concierto homenaje a José Anselmo Clavé.

> El empresario Casali preparaba la siguiente temporada (1925-1926) cuando se supo con gran consternación que el Real amenazaba ruina. El arquitecto del Teatro lo había avisado tiempo antes sin que nadie le hiciera caso. La grieta de la fachada de la calle Vergara se hizo más grande y hubo que apuntalarla. Se produjeron daños interiores que llevaron a la bancarrota del edificio. Tal fue el daño del edificio que una Real Orden de 6 de noviembre de 1925, tuvo que disponer que se desalojase tanto el Teatro como el Conservatorio de Música y Declamación, con todas sus dependencias.[22]

Como dato curioso, hay que decir que, en 1924, cuando se nombra empresario a Boceta, se habilitaron dos salones de la planta baja del propio Real para el Museo Archivo Teatral. Este archivo fue creado años antes, en 1919, por don Natalio Rivas cuando fue ministro de Instrucción y de él se hizo cargo Luis París. En la actualidad podemos encontrar fragmentado

22 Véase Gómez de la Serna, G. *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 80.

entre el Institut del Teatre en Barcelona, el Museo del Teatro de Almagro, en Ciudad Real, y la biblioteca de la SGAE, en Madrid.

Una vez visto todo el repertorio sinfónico y operístico en Madrid, y tras habernos centrado en las setenta y cinco temporadas realizadas en el Teatro Real, podemos concluir que la ópera wagneriana genera un interés creciente entre el público madrileño. Y que los otros conciertos junto con la ópera italiana fueron una constante en esta séptima etapa de los años 20. Toda la información y formación del gusto musical que la ópera wagneriana generaba en el público, tanto entre simpatizantes como también entre detractores, tuvieron su repercusión en la ciudad de Madrid igual que en el resto del mundo. Y tal fue su impacto que algunos compositores españoles como Conrado del Campo se hacen eco del impacto de la música de Richard Wagner como veremos a continuación.

Influencias wagnerianas en la música española de Conrado del Campo

Era prácticamente imposible permanecer al margen del entusiasmo general hacia Wagner y no verse influido por él en esta época. La influencia de Wagner en España se dejó sentir tanto en compositores y directores, como en cantantes, pintores y escultores, escritores, y cómo no, en directores de cine. Todos participaban de una manera u otra en esa influencia mutua entre lo nuevo y lo tradicional.

En palabras de J. Mota:

> Todos los músicos de su tiempo se vieron influenciados por la obra de Wagner, y si Conrado del Campo o Morera no dudaron en reconocer esta influencia otros la negaron o disimularon. Bien fuese asumiendo toda la reforma wagneriana o parte de ella, bien a través de los argumentos de las obras, de la inclusión del *leitmotiv*, a través de escritos teóricos o por medio de programas de conciertos wagnerianos destinados a difundir su obra, fueron muy pocos los que escaparon a la influencia del Maestro de Bayreuth. Algunas obras se basan en temáticas legendarias y sus nombres, como *Merlín* de Albéniz, *Arthus* de Vives o *Bruniselda* de Morera, hablan claramente de esa influencia, pero, en definitiva, todos los grandes músicos, de una manera o de otra, no pudieron sustraerse a la fuerte corriente wagneriana de su tiempo… [23]

23 Véase Mota, J. «Wagner en España» en Wagneriana Castellana n.º 16, Barcelona: Associació Wagneriana. https://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/wagnerenespana.pdf , 1995, p. 4.

Dentro de la música española encontramos un ejemplo claro de influencias wagnerianas en el compositor Conrado del Campo. Dentro de su obra *El final de Don Álvaro y La tragedia del beso* se percibe con claridad la «asimilación del wagnerismo imperante en esos años como su interés por desarrollar los ideales de la ópera española».[24]

Conrado del Campo desarrolla su música sin viajar fuera de España, no tuvo que buscar nuevas ideas, ni tratamientos musicales diferentes viviendo en el extranjero. Debemos recordar que Conrado del Campo[25] formaba parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid que estaba afincada en el Teatro Real y eran los responsables de dar vida a las producciones wagnerianas que allí llegaban. Por lo que tuvo que estudiar e interpretar las óperas wagnerianas que llegaron a sus manos. Víctor Sánchez lo expresa con gran claridad cuando dice:

> Así, su wagnerismo no surge por peregrinaciones a Bayreuth o estudios con maestros extranjeros, sino a través de la interpretación diaria de los dramas líricos wagnerianos, que hacia 1910 causaban furor en el coliseo madrileño, con el estreno de *Tristán, Parsifal* y las diferentes jornadas de la tetralogía. [26]

Debido a su trabajo como músico de la orquesta del Teatro Real coincidió con los grandes directores del momento, como Luigi Mancinelli, Walter Rabl, Tullio Serafín, Karl Muck o Hermann Zumpe, entre otros muchos.

Influenciado por la *fiebre wagneriana*, Conrado del Campo sigue su propio camino dentro de la ópera española. Entre 1908 y 1910 compone *La Divina Comedia*, una composición sinfónica inspirada en la obra de Dante, formada de dos partes: un prólogo y un amplio poema sinfónico que describe el infierno. Enrique Fernández Arbós dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Madrid, fue el encargado de estrenar esta obra que huye de las referencias nacionalistas en favor de la tradición centroeuropea, relacionada con Richard Strauss. Según Víctor Sánchez: «Su lenguaje es fuertemente wagneriano, con una armonía cromática, una organización sobre los temas

24 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n. º65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p.145-170.

25 Véase García Avello, R. «Biografía. Conrado del Campo y Zabaleta» en Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias/10192/conrado-del-campo-y-zabaleta, 2018.

26 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p.145-170.

recurrentes a la manera de *Leitmotiven* y una elaborada textura contrapuntística e instrumental».[27]

La creación musical se ve claramente marcada por las óperas wagnerianas sin dejar de lado sus raíces españolas. «La dialéctica entre lo nacional y lo europeo es una constante en la creación de Conrado del Campo».[28]

En 1909 compone la ópera titulada *La Flor del agua*, que se estrenó en 1914. Opera en un acto con cuatro cuadros, con libreto de Víctor Said Armesto, escritor, catedrático de la Universidad Central y vicepresidente del Ateneo. Se inspira en leyendas bretonas y escandinavas, que narran la historia de amor entre la princesa Floshilda (soprano) y un falso juglar que resulta ser el príncipe Conrado (barítono), quien consigue seducirla y superar la oposición del padre. En palabras de Víctor Sánchez:

> El tema por su ambientación fantástica y romántica —que remite a un idealizado mundo medieval— puede guardar cierta relación con el mundo wagneriano. Musicalmente, Conrado del Campo utiliza algunos rasgos wagnerianos como el tratamiento dramático de las voces —tanto en el dúo de la pareja protagonista como en el monólogo inicial de Floshilda— y en la utilización de motivos recurrentes a la manera de *Leitmotiven*.[29]

En el Ejemplo 1, vemos claramente cómo contrasta la tradición española con las influencias wagnerianas. Al final de la primera escena de la ópera *El final de Don Álvaro*, cuando el canto de trilla de un campesino es entonado desde la lejanía y Don Álvaro lo escucha. Es precisamente en esa escena cuando la sonoridad de ese pasaje se vuelve más fresca y menos densa, como en los pasajes anteriores, tal como lo explica Víctor Sánchez:

> [...] Musicalmente, frente al lenguaje denso y cromático de otros pasajes, aquí el compositor prefiere sonoridades más desnudas —sobre tríadas con séptimas no funcionales— y una

27 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p. 145-170.

28 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p. 145-170.

29 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p. 145-170.

armonización más diatónica de sabor modal evitando la sensible, sobre un Sol mixolidio.[30]

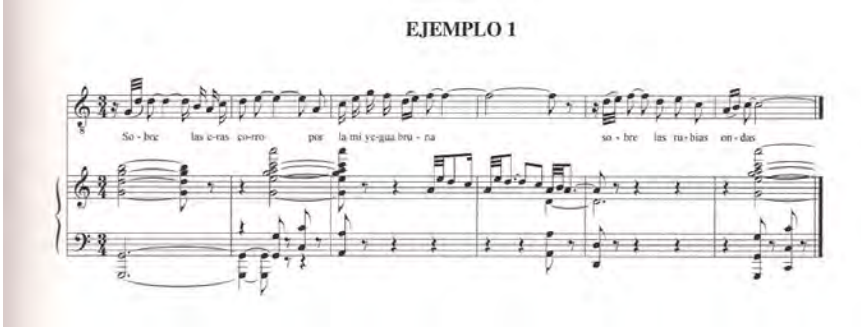


Imagen 10. Ejemplo 1. final de la primera escena de la ópera *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo.

Conrado del Campo introduce elementos fuertemente nacionalistas dentro de un lenguaje wagneriano en esta obra de forma magistral. Incluso un crítico fuertemente wagneriano como el compositor Manuel Manrique de Lara reconocía el interés de estos elementos de carácter español. Es una obra española de tintes wagnerianos, sin lugar a duda. La utilización de *Leitmotiven* no es excesiva, lo utiliza de manera poética y evocadora como se puede ver en los ejemplos 2A, 2B y 2C:

> Así sucede con un tema que se relaciona con la pasión de Leonor, que ya se presenta en los primeros compases de la partitura (Ejemplo 2A), reapareciendo en otros momentos significativos, como en el recuerdo de Don Álvaro por su amada (Ejemplo 2B), antes de la primera presentación de la propia Leonor en el segundo cuadro o cuando ésta descubre en el final el asesinato de su hermano (Ejemplo 2C); en todos ellos apenas tiene transformaciones y se presenta en la misma tonalidad de Mi Mayor.[31]

30 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero /diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p.145-170, p. 13.

31 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p.145-170, p. 14.

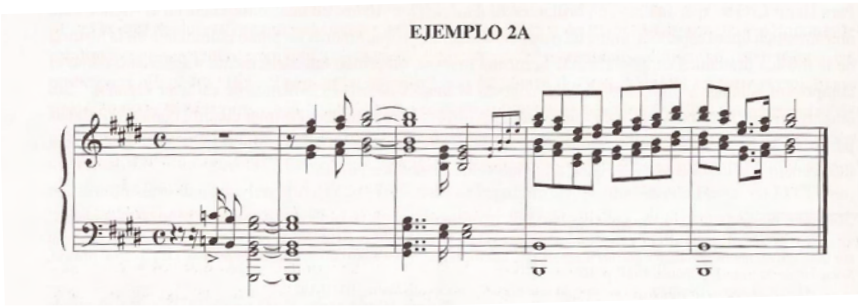


Imagen 11. Ejemplo 2A. Ópera *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo.

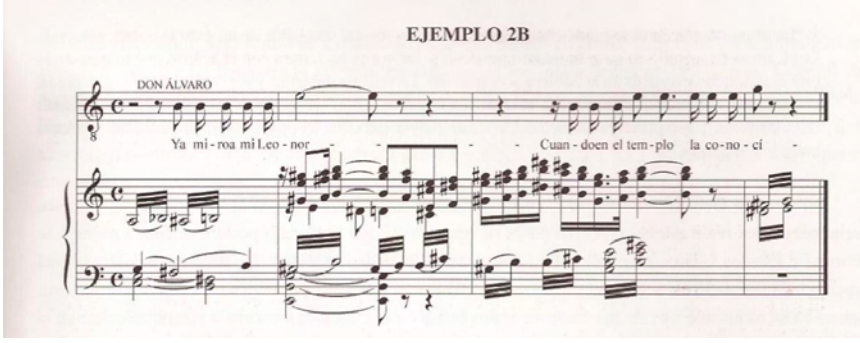


Imagen 12. Ejemplo 2B. Ópera *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo.

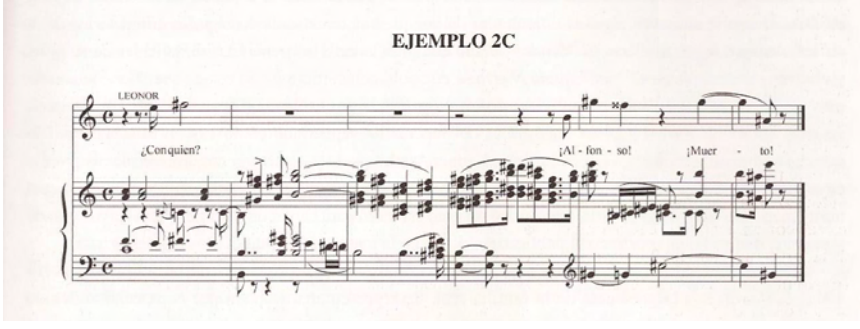


Imagen 13. Ejemplo 2C. Ópera *El final de Don Álvaro* de Conrado del Campo.

El tratamiento de las voces de los cantantes también es un rasgo wagneriano, tal como lo explica Víctor Sánchez en su artículo:

> También resulta wagneriana la utilización de las voces en los tres personajes principales: Doña Leonor (soprano), Don Álvaro (tenor) y Don Alfonso (barítono). Mientras que este último tan sólo participa en su tenso enfrentamiento con el protagonista, los

> dos primeros tienen además sendos monólogos: en el primer cuadro Don Álvaro entona un grandilocuente canto al Sol, mientras que en el segundo Doña Leonor canta una plegaria a la Virgen pidiendo protección en su retiro. A estos habría que añadir —con carácter secundario— el Padre Guardián, una pastora, las tres cabreras (Curra, Nieves y Fuentsanta) y la voz del gañán, además del coro. Los dos protagonistas afrontan largos papeles, sobre líneas declamatorias, donde debe destacarse el continuo uso de la denominada zona de paso de la voz, a la manera de las voces wagnerianas. En este sentido, el papel de Don Álvaro se encuentra cerca de los modelos del *Heldentenor*, tanto por su tesitura como por la dureza de sus participaciones.[32]

En definitiva, las características fundamentales de los dramas wagnerianos los aplica a su obra Conrado del Campo, con una finalidad o efecto diferente dentro del argumento de su obra. Pero con gran habilidad para fusionar las características de la música española y wagneriana dando lugar a una composición única en su momento.

En un claro contraste con lo que el imaginario popular y la opinión pública tiene de cómo fueron los llamados locos años '20 y la introducción de nuevos ritmos musicales, hemos podido comprobar cómo no se perdió, a pesar de todo, la música de altos vuelos, la considerada como música culta y ésta siguió ejerciendo una fuerte influencia en los compositores de esas décadas posteriores al fin de la Gran Guerra en las que parecía que el mundo hasta entonces desconocida se desmoronaba.

Wagner no dejó indiferente a nadie, su influencia llegó a todos los rincones del país y de las artes hasta la actualidad. Así pues, podemos ver cómo cantantes españoles han interpretado obras wagnerianas: Montserrat Caballé, Fleta, Gayarre, Carreras, etc. Incluso los hay que han cantado en Bayreuth sin llegar a ser cantantes propiamente wagnerianos, tales como Victoria de los Ángeles o Plácido Domingo. Sin dejar a un lado a los que obtuvieron fama por el mundo cantando a Wagner, como Francisco Viñas, María Llacer, etc.

También encontramos pintores como Rogelio de Egusquiza, amigo de Wagner y entusiasta wagneriano, José Mestres Cabanes, Dalí, Tapies, Mariano Fortuny, etc., que de manera más o menos intensa estuvieron influidos por Wagner y su pensamiento.

32 Véase Sánchez Sánchez, V. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero/diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117, p. 145-170, p.15.

Escritores como Blasco Ibáñez o Joan Maragall colaboraron en las traducciones de las obras de Wagner. Y los que simpatizaban de algún modo con Wagner, como Menéndez Pelayo, Joseph Plá, Sagarra, etc.

Directores de cine influenciados por Wagner son Luis Buñuel, que puso música de Wagner a varias de sus películas, como *Cumbres Borrascosas*. Y por otro lado tenemos a Daniel Mangrané que hizo una película sobre el *Parsifal* de Wagner y este proyecto le llevó a la ruina.

También se vieron influenciados de algún modo personalidades de la vida política y social del momento como el Dr. Robert, el ingeniero y artista Carlos Buigas, el abogado José María Pi Suñer, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. O bien, publicaciones dedicadas a Wagner o al wagnerismo, como *Monsalvat*, *Hojas Wagnerianas*, *Wagneriana*, etc. La influencia de Wagner en España queda patente en todos los ámbitos posibles. Era el momento idóneo para ello y así se hizo.

Bibliografía

CASTELLÓN PÉREZ, María Dolores. *Wagner en Madrid. Volumen I.* Madrid: Ed. Letras de Autor, 2017.

GARCÍA AVELLO, Ramón. «Biografía. Conrado del Campo y Zabaleta» en Real Academia de la Historia. https://dbe.rah.es/biografias/10192/conrado-del-campo-y-zabaleta, 2018.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real.* Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

MOTA, Jordi. «Wagner en España» en Wagneriana Castellana n.º 16, Barcelona: Associació Wagneriana. https://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/wagnerenespana.pdf , 1995.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en la óperas de Conrado del Campo» en Anuario Musical n.º 65, enero-diciembre 2010, https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/116/117 p.145-170.

TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real.* Madrid: Ed. Alianza, 1997.