

Los Los primeros contactos con el tema del “Lohengrin” los tuvo ya Richard Wagner al final de su primera estancia en París, en el invierno de 1841 a 1842, en un frío entorno extranjero, bajo las más amargas carencias de la situación que estaba pasando entonces, pero ya con la cálida esperanza de un próximo regreso a la patria y los agradables presagios de ser aceptadas dos de sus obras en dos de los teatros más importantes de Alemania.

Esto sucedió mientras se hallaba estudiando diversos temas dramáticos, sobre todo uno que, desde las fuentes de la Edad Media, justamente le salió al encuentro en esos momentos: “El Torneo de los Cantores del Wartburg” (“Sängerkrieg auf Wartburg”). En dicha obra, el autor anónimo menciona el poema de Lohengrin, aunque al margen de la historia. En el Torneo de los Cantores del Wartburg se encuentran Wolfram von Eschenbach y el Maestro Klingsor von Ungerland como contrincantes, y este último se empeña, por medio de mordaces preguntas, en llevar a Wolfram a un territorio donde su maestría y sus amplios conocimientos podrían fallarle. Así conduce el tema hacia el misterio del Grial, y Wolfram, dejándose llevar, relata finalmente la historia de Lohengrin. Durante el transcurso del relato sigue la lucha entre los dos contrincantes, con la intención de que el lector no pierda el hilo y sepa que el tema principal sigue siendo el torneo. Para al final acabar olvidando el torneo, que ya no se vuelve a mencionar, sin que el lector llegue a saber cómo acaba. A partir de ahí la historia de Lohengrin deriva de una manera bastante inconsecuente en una crónica de los emperadores sajones hasta Enrique II.

Si en aquel momento Wagner no se dedicó a este tema no fue solamente porque por aquel entonces se hallara completamente absorbido por el “Tannhäuser”. Como él mismo reconoce claramente, la causa principal fue que, al principio, el tema no sólo no le atrajo, sino que le causó casi una impresión desagradable y un cierto rechazo. “El poema medieval me ofreció una imagen mística del Lohengrin bastante sospechosa que me llenó de recelos y de un cierto rechazo, ese tipo de rechazo que sentimos cuando vemos las imágenes de santos labradas y pintadas en las paradas

militares e iglesias de los países católicos. No fue hasta que la impresión directa de la lectura se fue diluyendo en mi memoria que la imagen de la figura de Lohengrin se me apareció de nuevo ante mi alma con creciente atracción.”

En el verano del año 1845 acababa de finalizar la partitura del “Tannhäuser” y se hallaba en Dresde, donde entretanto se habían representado “Rienzi” y “El Holandés” y, gracias al éxito obtenido, se le había ofrecido el puesto de Director de la Orquesta Real de Sajonia. Fue entonces cuando, para mejorar su afectada salud, se dirigió a Marienbad, en Bohemia. Por aquellos tiempos, se había propuesto, después del profundo dramatismo de “Tannhäuser”, escribir una ópera cómica. Rápidamente planificó y esbozó unos “Maestros Cantores de Nuremberg” como una contra imagen humorística de su Torneo de Cantores del Wartburg. Pero apenas lo había escrito cuando empezó a sentir una inquietud que le impelía a desarrollar el tema de Lohengrin. Tras su corta incursión en el terreno cómico, había vuelto a su habitual ánimo nostálgico y serio. En sus paseos por el bosque le acompañaba entonces la lectura del “Parsifal” de Wolfram, en cuyo final se explica asimismo la saga de Lohengrin, pero en su versión más emocional dentro de su sencillez. “Que la figura del Lohengrin en su versión más sencilla me iba a atraer hasta el punto de no poder pensar en otra cosa es algo que a través de mis impresiones posteriores iba a quedarme cada vez más claro”.

El 4 de agosto, estando aún en Marienbad, escribe sobre ello en una carta a su hermano Albert. Le informa primero de cómo ha intentado liberarse de sus numerosos y engorrosos compromisos sociales escondiéndose en los bosques y montañas. “Mi cabeza no quería perder su concentración, así que ayer acabé de escribir un muy detallado y completo plan sobre mi “Lohengrin”, cosa que me causó gran alegría. Más aún, si te soy franco, me ha llenado de una euforia poco habitual. Ya sabes la preocupación que me había acometido a veces después del “Tannhäuser”, cuando pensaba que no volvería a encontrar un nuevo tema que estuviera a su altura en calidez y originalidad. Pero ahora, cuanto más profundamente me adentro en este nuevo tema, más me doy cuenta de cuán rica y fecunda es esta semilla que, al transformarse en luminosa flor, me hace sentir feliz de poseerla. Mi creación y mi realización forman la mayor parte de la obra. El poema original en alemán antiguo, conservado gracias a

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

una saga altamente poética, es el más pobre y simple que nos ha llegado de ese estilo, y me siento feliz de poder liberar a esa saga casi olvidada del mal trato a que fue sometida por el antiguo poeta y, a través de mi propia creación, devolverle el valor tan rico y tan poético que le corresponde. ¡Pero, aparte de esto, qué acertado es este libreto operístico! ¡Efectista, cautivador, majestuoso y emocionante en cada una de sus partes! El papel de Johanna, que es muy significativo y que, de hecho, es la figura principal, tendrá que ser lo más sugerente y emocionante del mundo.” etc.

Con el esbozo del poema concluido, regresó a su puesto en Dresde, para preparar el “Tannhäuser” y allí, ante las controversias causadas por su obra, tuvo ocasión suficiente de experimentar la total soledad del artista. Pues precisamente lo que su obra tenía de grande, nuevo e íntimo era objeto de la mayor incompreensión. A pesar de todo, entre la 5ª y la 6ª representación del “Tannhäuser”, el 17 de noviembre, realizó la lectura poética de la primera versión del “Lohengrin” ante un círculo de artistas de Dresde. De Robert Schumann, que se encontraba entre los asistentes, existe una carta dirigida a Mendelssohn el 18 de noviembre, o sea, al día siguiente, en la cual le informa sobre la lectura: “a la mayoría de los oyentes”, escribe, “les ha gustado muchísimo el nuevo texto, especialmente” – añade maliciosamente – “a los pintores”. Es fácil entender lo que con esto quería decir, que había encontrado el aplauso de los músicos poco efusivo, ya que éstos no podían imaginarse cómo una tragedia puramente dialogada podía ser compuesta musicalmente sin las arias, duetos etc. que regían entonces las reglas de composición operística.

El maestro mismo, en cambio, dice: “para poder transmitir de forma artística las impresiones que la figura de Lohengrin habían dejado en mí, procedí con más fidelidad aún que en el Tannhäuser a la hora de representar los momentos históricos de la saga; esto me condujo en una determinada dirección en cuanto a la escenografía y la expresión lingüística, dirección que más tarde me llevaría a crear una serie de posibilidades que, realizadas con la necesaria consecuencia, cambiarían lo que hasta entonces había regido en la expresión hablada de la ópera.”

Desde su regreso de París, su objeto de estudio favorito había sido la antigüedad alemana. Desde su primera escena hasta la última, el poema de Lohengrin da muestra de sus profundos conocimientos en los temas de la justicia y el vasallaje germanos, conocimientos ganados gracias a dicho estudio. Sin estos conocimientos, el desarrollo de la historia no habría conseguido tener un carácter tan vivo y realista

en todos sus detalles. (*) A quien quiera profundizar más en el trasfondo histórico del poema de Lohengrin, le remitimos al ya clásico trabajo del Profesor Golther en las "Bayreuther Blätter" (año 1886), el cual, que sepamos, no ha vuelto a ser reeditado, a pesar de su valor tan actual.

No fue hasta el siguiente verano (1846), durante una estancia en Grossgraupe, en Dresde, que tuvo ocasión de dedicarse con más intensidad y consecuencia a la composición musical de la obra. No solamente en la mesa de estudio de su despacho, sino sobre todo en sus extensos paseos, por bosques y campos, caminando en solitario "lejos de los humos de la ciudad, echándose sobre el musgo de un valle cubierto de hojarasca, contemplando la esbelta línea de los árboles y escuchando el cantar de un pajarillo del bosque", en todos esos momentos le acompaña la atmósfera de su creación. Y aún seis años más tarde, en su exilio suizo, al recaer su vista por casualidad en un mapa de Sajonia, recordaría con nostalgia esos paseos y los innumerables lugares visitados unidos para siempre al recuerdo de la creación de su obra: "En casi todos estos lugares he estado yo: en Dittersdorf (Schönhöhe) estuve lohengrinando..."

No vamos a entrar en detalles sobre lo desagradable que le resultó su regreso a la inútil pérdida de tiempo de sus funciones como director de orquesta en Dresde. Sus repetidos intentos de influir de algún modo en los asuntos del Teatro habían resultado de tal modo infructuosos que finalmente le habían llevado a un estado de completa indiferencia. Tres años atrás había aceptado el cargo con el firme propósito de conseguir una reforma. Y con pena debía reconocer que sus logros hasta la fecha se limitaban a unas pocas consecuciones aisladas. Convencido de la necesidad de una reforma más amplia, realizó un detallado memorial en base a la experiencia ganada y las observaciones realizadas durante el desarrollo de su trabajo. Sin embargo, su superior, el señor von Lüttichau, pareció más inclinado a evitar el éxito de su subordinado antes que a facilitárselo entregando su proyecto al Rey y prefirió rechazarlo. El rechazo final de su proyecto por parte de la Dirección General le dejaba un único camino posible, el de limitarse a la realización estrictamente de sus deberes como director de orquesta.

Con esto, por la Pascua de 1847, decidió abandonar su vivienda del centro urbano de Dresde y trasladarse a la más tranquila Friedrichstadt, donde se instaló en el antiguo Palacio Markolinisch, en una serie de habitaciones que se alquilaban en el

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

piso superior. En este nuevo entorno, durante los meses de verano de ese mismo año, terminó de una vez la empezada composición del "Lohengrin". Con razón podía convencerse a sí mismo de que su soledad no había sido egoístamente buscada por él mismo, sino que le había sido impuesta por lo desierto de su entorno.

La idea de recorrer los teatros buscando las mejores perspectivas para estrenar una obra sublime y por encima de lo terrenal como "Lohengrin" no era de momento el tema que ocupaba su mente. "Lo único que me mantenía atado a la realidad era la necesidad de conseguir la mayor ganancia posible por mi trabajo para tener un poco de respiro en mi acuciante situación material". Y con este propósito tomó la decisión de dirigirse a Berlín y al rey Friedrich Wilhelm IV de Prusia, el cual había mostrado repetidas veces, durante sus estancias en Dresde, un interés, si bien no por el "Tannhäuser", al menos sí por "Rienzi". Allí había sido finalmente aceptado el estreno de esta última y ello pese a la oposición y las maquinaciones en contra de Meyerbeer, a la sazón Director General de la Orquesta Real Prusiana. "Si el estreno del "Rienzi" en Berlín funciona, como así espero, le seguiré después allí el "Lohengrin", le escribe a Ferdinand Heine en una carta del 6 de agosto. Pero el estreno del "Rienzi" no funcionó, ya que toda la prensa berlinesa, bajo la influencia de Meyerbeer, se puso en contra. Lo peor de todo fue que de esta manera se le impidió entrar en contacto personal con el Rey de Prusia, en el cual había depositado todas sus esperanzas. "En el otoño de 1847 llegué a Berlín", escribe un cuarto de siglo más tarde, "con el expreso deseo de presentarme ante su Majestad el Rey Friedrich Wilhelm IV, para, con una lectura de mi poema de Lohengrin, motivarle a que le gustara la obra y de esa forma me diera el encargo de preparar su estreno en el Teatro Real de Berlín. Pensaba por aquel entonces que mi obra, de algún modo, pertenecía a ese reino, pues todas las miradas de aquellos que buscaban un renacimiento del espíritu alemán estaban puestas precisamente en él. Mi deseo no se realizó, se me hizo imposible llegar al lugar deseado." Fracaso que, por cierto, ya le había sido pronosticado por todos cuantos conocía.

A finales de marzo del revolucionario año 1848, la partitura del "Lohengrin" había sido concluida, pero los sucesos políticos en Sajonia y especialmente en Dresde le estaban llevando a una situación personal cada vez más complicada. Con esta partitura, en su ininterrumpido afán creador, había entregado al teatro de Dresde ya cuatro obras. De ellas, "El Holandés Errante" había sido dejada de lado irremediamente.

te. Le quedaban así sólo dos obras para presentar ante el público su trabajo artístico y las dos conseguían llenar el teatro en cada representación, y precisamente el otoño de 1848 dio buena prueba de ello. A pesar de ello, la suerte de Lohengrin en Dresde quedó decidida en este momento de una manera inesperada. Hacía meses que el Señor von Lüttichau estaba en posesión de un ejemplar copiado de la partitura. Los cantantes e intérpretes de la troupe de Dresde estaban todos dispuestos. Y de la misma forma que el acreditado director del coro, Fischer, llevaba a buen puerto su difícil trabajo, también el hijo de otro viejo amigo, del excelente Ferdinand Heine, estaba preparado para, con gran entusiasmo y bajo la dirección del autor, llevar a cabo la puesta en escena de la obra. “¿Y cómo se desarrolló todo al final para mí, que era quien había escrito esta obra para Dresde y su equipo?”, escribe Wagner tres años más tarde. “En aquellas épocas les parecía una buena idea ponerme trabas para chincharme: ya se habían encargado los decorados del joven Heine, cuando de pronto se le ocurrió a Lüttichau anularlo todo de nuevo. Entonces callé; pero no podéis imaginaros qué denigrante era para mí saber que mi dependencia me obligaba a actuar como un hipócrita y un lameculos si quería que mi arte tuviera alguna mínima posibilidad de hacerse camino. ¡Uf! ¡Qué desesperante para una persona de honor como yo!”

Del desconsiderado e injustificado rechazo de su última obra, Wagner no se consoló en mucho tiempo: estaba acostumbrado a recibir palos en Dresde pero este último golpe, esta dura injusticia iba a ser imperdonable. El rechazo del “Lohengrin” en el momento decisivo había sido una acción muy poco honorable por parte de Lüttichau. Y tanto da si la causa había el rencor personal del Intendente o los manejos de una camarilla cortesana. En cualquier caso, habría sido una cuestión de honor para la dirección del Teatro no permitir una decisión que no se basaba en el valor artístico de la obra sino en el deseo de usar la obra para cumplir con una venganza personal. ¿Qué otro teatro alemán estaría dispuesto a estrenar una obra que era silenciada en su lugar de origen, en donde su autor vivía y trabajaba? Con ello se consolidaba el total alejamiento interior de Wagner de la Real Ópera de Dresde que tenía a su cargo, lo cual no era más que el primer paso para el alejamiento exterior.

Y, finalmente, llegó el momento de consumir también el alejamiento exterior, cuando el autor de “Lohengrin” se vio forzado a abandonar su residencia sajona como perseguido político. Nunca podremos saber qué habría ocurrido si, en el decisivo in-

vierno de 1848 /49, su obra, en vez de ser condenada al silencio, hubiera sido conducida a un éxito duradero, y sus planes de reforma para el Teatro Real de Dresde hubieran llegado a realizarse. A pesar de todo, sus sentimientos frente a Lüttichau en los tiempos venideros no iban a ser de enemistad ni rencor sino todo lo contrario, incluso, posteriormente, se alegra al enterarse de que Lüttichau habla de él en términos positivos y amistosos. “¡Oh, si el hombre me hubiera tratado entonces con una mayor delicadeza, como corresponde a un artista de mi talante, cuántas cosas habrían sucedido de otra manera o, simplemente, no habrían sucedido!” (Cartas a Minna Wagner, II, p. 5).

Pues, ante la todavía reinante confusión, no nos cansaremos de repetir: Richard Wagner no fue nunca un político revolucionario. En ningún momento, tampoco en aquellos agitados días, fue su propósito imponer una determinada forma de gobierno ni derribar otra. Su único propósito era conseguir una reforma del arte.

¿Qué habría sido entonces necesario para entenderlo correctamente y no separarlo absolutamente de su ámbito de influencia? Simplemente, confiar en él. Habría sido necesario que los demás creyeran en su personalidad artística y en su vocación de la misma manera que él creía en ellas hasta el punto de serle sagradas. En aquellos momentos, se sentía identificado con la tragedia del carácter y la situación de Lohengrin. Dicha tragedia se repite en el creador de la misma manera que en el protagonista de la obra.

“Lohengrin buscaba una mujer que creyera en él; que no preguntara quién era ni de dónde venía sino que le amara tal como él era y por ser tal como ella le veía. Ahora veo claramente que el carácter y la situación de este Lohengrin salieron de la situación que estaba viviendo yo en esos momentos, de las relaciones individuales y propias que estaba viviendo yo en esos momentos y por tanto no habría podido ser creado más que en esas circunstancias. El anhelo natural y necesario de todo artista es, a través del sentimiento, ser aceptado y comprendido sin reservas; y la imposibilidad, debida a las condiciones artísticas modernas, de dar salida a este sentimiento con total libertad y determinación, es el principal motivo de lo trágico en la relación del auténtico artista con la vida de su entorno.”

El “fugitivo político” se dirigió primero a Zurich, después a Paris; a este último lugar por consejo de Liszt, no por propia iniciativa, ya que su claro ideal artístico no encajaba con el estado de corrupción en el que se encontraba el arte en París. Por

ello no tardó mucho en regresar a la protección de los Alpes, donde pronto encontró leales amigos. Pero al final de su estancia en París, cuando se encontraba enfermo, desdichado y desesperanzado, su mirada recayó de nuevo sobre la partitura ya casi olvidada (a causa de sus nuevos proyectos y planes) de “Lohengrin”. “Súbitamente sentí el temor de que las notas escritas quedarían para siempre recluidas en el papel y nunca llegarían a sonar. Escribí a Liszt y su respuesta fue su disposición a hacer todo lo posible para representar la obra adecuadamente pese a las limitadas posibilidades de Weimar. Una vez estrenada en Weimar, otros teatros siguieron su ejemplo y así la obra empezó, poco a poco, su recorrido por los escenarios alemanes.”

Sobre la realización de estas representaciones no debía hacerse ilusiones y realmente nunca se las hizo. En todo caso el “Tannhäuser” había abierto el camino a sus posteriores creaciones. Pero nunca le fue posible librarse de la dolorosa duda de si la mayor parte de estos éxitos no se obtenían gracias a las malas interpretaciones de su verdadero sentido artístico. En este sentido, tenía que fiarse de la impresión causada por la obra. Y no eran las críticas y opiniones de los expertos lo que le importaba sino la impresión intuitiva que le causaba la visión de la obra.

“Si la representación,” escribe en una ocasión, “consigue, como así espero, transmitir esa visión, sólo me queda desear no haberme equivocado al crear en su momento la imagen que con tanta fuerza se encontraba en mí, y espero que tome posesión de los espectadores de la misma manera, con la misma fuerza, atracción y casi doloroso entusiasmo con que me conquistó a mí. Y espero también que los espectadores sean capaces, al igual que yo, de no preguntarse por las razones metafísicas de su fuerza poseedora y de permitir que el prodigio, con sus deleites y dolores, nos llene plenamente.”

Todos los teatros alemanes unieron sus fuerzas para superar las dificultades provenientes del desconocimiento del nuevo estilo de la puesta en escena, y convertir la idea poética interior en una gran ópera romántica. Las maquinaciones de la prensa, dirigidas por Meyerbeer, no consiguieron evitar que en pocos años se convirtiera en la ópera favorita del público alemán. Qué importante habría sido si al exiliado maestro se le hubiera permitido al menos alguna vez dirigir personalmente estas representaciones. Pero precisamente aquellos que se habían esforzado en dificultarle su trabajo en el teatro, que de esa manera le habían lanzado a los brazos de la revolución, para luego amenazarle con la pena de muerte y el presidio; precisamente esos estúpidos

cortesanos y ministros se comportaron ahora con él como vengativos burócratas y pusieron todo su empeño para, pese a los esfuerzos favorables de amigos influyentes, incluidos algunos príncipes alemanes, mantenerlo en el exilio durante trece largos años.

“Estoy harto de ser el único alemán que todavía no ha escuchado el “Lohengrin”, decía desde París en 1860. Finalmente, gracias a la intercesión de sus protectores, se le concedió el permiso para entrar en Alemania, si bien aún no en el Reino de Sajonia; para que se decidieran a aceptar esta gracia en Sajonia aún tendrían que transcurrir unos cuantos años. ¡Y cuán poco iba a encontrar entonces en este ilustre Reino de Sajonia! En Dresde seguía siendo considerado reo de alta traición. En Leipzig, su “Lohengrin” había sido resumido hasta hacerlo prácticamente irreconocible por el director de orquesta Rietz, y cuando el maestro, después de catorce años de ausencia, finalmente dirigió un concierto en su ciudad natal, se encontró ante una sala vacía; el público, simplemente, no acudió. Desde entonces y por el resto de su vida ya no volvería a pisar esas ciudades (Leipzig y Dresde) más que cuando no podía evitarlo y sólo por pocos días.

En cambio, fue en Viena, donde sus obras habían tardado más en ser acogidas, pero donde en cambio habían despertado un mayor entusiasmo, donde recibió las más cálidas y cordiales ovaciones, precisamente con motivo del “Lohengrin”, que allí vio y escuchó por primera vez. Antes de la representación se dio un ensayo con su presencia. “El ensayo” comunica él mismo en una carta a su esposa, “tuvo lugar el sábado pasado. Yo estuve todo el rato sentado en el escenario y, pese a todo, al final, las piernas no me sostenían. Este ensayo superó con mucho todas mis expectativas, y por primera vez en mi difícil y penosa vida de artista sentí un completo y reconfortante placer que me reconcilió con todo lo vivido hasta la fecha. Es posible que la emoción y la disposición de ánimo de los que me presentaban la obra por primera vez contribuyera en buena manera a un resultado incomparable, a la vez sensible, noble, impetuoso y fogoso. Todo se desarrolló con gran orden pero sin ser forzado sino con entrañable intimidad. Yo permanecí sentado todo el rato, callado, sin moverme, dejando que una lágrima tras otra resbalase por mi rostro.” El entusiasmo durante la representación misma, el 15 de mayo, no puede ser descrito con palabras. Fue un homenaje único en la Historia, no dado a ningún artista antes que a él. “Lo más conmovedor fue la increíble unanimidad de todo el público, un grito de alegría

como de mil trombones y de una duración tan increíble que casi temí que todo explotara. Así que, al final, tuve que decir algunas palabras que, naturalmente, me salieron del corazón y que fueron recibidas con indescriptible júbilo.”

¡Y, pese a todo, cuán poco mantuvo también Viena lo que tanto prometía! Invasado por la embriagadora impresión de la primera audición de su obra creyó encontrar allí, en Viena, el lugar indicado para conseguir participar en el desarrollo artístico del Teatro. Sin embargo y, pese a todos sus esfuerzos, ni siquiera consiguió que se le permitiera dirigir algún ensayo, lo cual le habría servido para corregir algunos equívocos y las consecuentes faltas que aparecían en las, por otra parte, excelentes representaciones de su “Lohengrin”. Además, los preparativos para un posible estreno de “Tristan”, iniciados bajo los mejores augurios, resultaron finalmente totalmente inútiles debido a ciertas inauditas maquinaciones, y la aparición de la nueva obra fue a la postre impedida. Cuando se ofreció a la Dirección para escribir una obra que estaría dirigida especialmente a Viena, teniendo en cuenta las posibilidades y capacidades de los miembros de la Ópera Real (Los Maestros Cantores), le fue entregado, como respuesta, un escrito oficial diciéndole que por el momento creían que el nombre de “Wagner” ya había sido suficientemente tomado en cuenta, y que pensaban que era el momento de dar la palabra a otro compositor igualmente importante. Este “otro” era Jaques Offenbach, al que acababan de encargar una obra a la medida de Viena. Así que, después de todo, Viena no era muy distinta de la mayoría de las Direcciones de los demás Teatros de Alemania: parecía que todos ellos, en palabras del propio maestro, estaban de acuerdo en no querer dejarle participar en las representaciones de sus obras.

“Este proceder”, escribe el mismo Wagner, “podría ser en parte justificado por las frecuentes acusaciones que se me hacían de no tener medida en mis pretensiones. Sin embargo, creo que mi participación en el Teatro de Frankfurt, donde, con los escasos medios a mi disposición, con un gran esfuerzo por mi parte, llevé a cabo una representación del “Lohengrin”, es prueba suficiente de que lo que a mí me movía era conseguir una representación correcta y sin mutilaciones y no la consecución de algún gasto especialmente ostentoso. Este testimonio pasó empero totalmente inadvertido.”

En este momento de necesidad extrema hizo su aparición en la vida del maestro su real protector, Luis II de Baviera. Cuando era un joven de quince años, había

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

sentido escuchando el “Lohengrin” una intensa emoción. Con gran entusiasmo y afecto hizo llamar a Múnich al creador de la obra. El rey había tenido que despedirse definitivamente de sus ideas reformativas, por causas de todos conocidas y que no vienen ahora al caso. Su profundo anhelo de ver realizada una representación del “Lohengrin” según las intenciones del autor había podido cumplirse en el año 1867, al menos desde el punto de vista musical, gracias a la inigualable entrega y esmero de Bülow.

El maestro era plenamente consciente de que la capital bávara no cumplía con las condiciones requeridas para llevar a cabo una representación ideal de la obra no sólo desde el punto de vista musical sino tampoco en la dirección escénica. Así que tampoco el “Lohengrin” podría representarse con plenitud en otro lugar más que en Bayreuth. La fundación de este lugar iba a ir acompañada de una encarnizada lucha. Apoyado por unos pocos amigos, teniendo en contra a toda la opinión alemana, desde los círculos más altos hasta los más bajos, en especial a la prensa al completo, consiguió gracias a su energía y su casi sobrehumana fuerza de voluntad y paciencia, erigir su Teatro en Bayreuth.

Poco antes de empezar con los fatigosos preparativos de los primeros Festivales, tuvo que ocuparse de nuevo y por última vez de su “Lohengrin”, nada menos que en Viena, aunque esta vez en otro Teatro. La invitación a encargarse de la realización de una puesta en escena del “Tannhäuser” y del “Lohengrin”, justo en ese invierno, en la K.K.Hofoper, encima contando con una troupe deficiente e incompleta, era una pretensión muy fuerte. Ya los ensayos del “Tannhäuser” pusieron a prueba sus fuerzas. Todo lo que allí sucedió provocó en su interior el formal deseo de no permanecer por más tiempo en esta penosa situación, de conformarse con la representación del “Tannhäuser” tal como estaba y olvidarse del “Lohengrin” y salir lo antes posible de allí con destino a Bayreuth. Al comunicarle al Director su decisión, la desesperación del pobre hombre fue tan enorme que Wagner no tuvo corazón para llevarla a cabo y prefirió aceptar el yugo y llevar a cabo la tarea. Una serie de ocurrencias geniales para la escenografía iban a conseguir situar la obra para los vieneses ante una luz completamente nueva. Y, paradójicamente, una buena parte de dichas novedades no era realmente querida sino que provenía de hecho de la necesidad de salvar de algún modo las terribles carencias en los medios disponibles así como en los deficientes intérpretes.

Seidl, testigo ocular, lo describe de la siguiente manera: “De un pésimo Raoul tenía que hacer un Tannhäuser, crear un Telramund de un cantante que, hasta la fecha, no había cantado nunca, o casi nunca, un papel más o menos principal”. Y cuando, después de un trabajo para las circunstancias bastante logrado, pidió que se le tuviera en consideración la insuficiencia de los medios que había tenido a su disposición, se lanzaron todos sobre él como los buitres y tal fue el único agradecimiento que recibió por su sacrificio. Y así le fue de nuevo negado su anhelo de realizar una representación digna también para esta obra.

El plan para Bayreuth, oficializado el 15 de septiembre de 1877 preveía la representación cíclica de todas sus obras, con Parsifal como cierre, empezando en el año 1879. Para el año 1880 estaban previstas el “Holandés”, “Tannhäuser” y “Lohengrin”. Como es sabido, la completa realización del plan fracasó debido a la falta de participación del público alemán a la hora de reunir los medios materiales necesarios. La Dirección de los Festivales, sin embargo, consideró dicho plan como la auténtica

última voluntad del maestro; y siguiendo esta voluntad dichas obras fueron incluidas en el programa de los Festivales: primero “Tannhäuser” (1891), después “Lohengrin” (1894) y, finalmente, “El Holandés Errante” (1901). Con qué éxito, de eso nos acordamos aún todos los que estuvimos presentes.



Ya con el “Tannhäuser” había aparecido la consigna de que su inclusión en el escenario de los Festivales era superflua, ya que todo el mundo la podía ver representada en su teatro local. Después de ser estrenada en Bayreuth, los escépticos tuvieron que callar y reconocer que no era lo mismo que verla en cualquier otro teatro, pues por primera vez se había conseguido liberarla de su carácter de ópera para convertirla en un auténtico drama. El éxito de “Tannhäuser” abrió el camino para “Lohengrin”. Desde hacía medio siglo los teatros alemanes se habían ocupado de esta obra

y, sin embargo, podía decirse que, hasta la fecha, aún no había sido comprendida, en el sentido de que todavía no había sido encontrada la forma de ofrecerla en toda su plena expresión. Por primera vez ahora se conseguía que la escenografía fuera absolutamente consecuente, en cada detalle, y que música e imagen actuaran al unísono para permitir que la tragedia hablara por sí misma. Esto nos ofrece un ejemplo más del inigualable carácter de las representaciones de Bayreuth y, recordando este momento, nos preguntamos: ¿de esta vivencia impresionante han transcurrido ya quince años?

Benditos los que tengamos la suerte de volver a vivir la experiencia.

¡Ojalá que la excelsa obra, después de sus largas andanzas por lejanos países, regrese de nuevo a su noble patria!

(*) Este escrito permaneció como un importante documento en posesión del maestro y, recientemente, ha sido publicado en las "Bayreuther Blätter" (1907 p. 248). Al lado del característico encabezamiento "Muy Honorable Señor", que podría referirse a cualquier persona, Wagner, para evitar cualquier confusión, anotó de su propia mano "Éste soy yo, R.W."

Artículo publicado en: "Praktischer Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele." 1909 ("Guía práctica para los visitantes de los Festivales de Bayreuth") - Editorial Georg Niewenheim, Bayreuth.

Decorado del "Lohengrin" de Mestres Cabanes.

Traducción de Rosa M^a Safont