

Paloma Ortiz de Urbina, Tomas Macsotay (eds.)

Recepción de Richard Wagner y Vanguardia en las Artes Españolas

Mitos y Materialidades

Dykinson, 2024, 390 pp.

ISBN: 978-84-1070-337-7.

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2024.i32.09>

La palabra «recepción» se queda corta para describir la acogida de la obra y la figura de Richard Wagner, tal vez lo mejor sería servirse de un término menos neutro, quizás «irradiación». En el *Dichter-Komponist* (compositor-poeta) la fascinación puede cegar el estudio y la observación objetivos. Por eso, resulta difícil y meritorio emprender la edición acometida por Ortiz de Urbina y Macsotay.

Lo sugerente converge con la complejidad en Wagner. Hay dos términos centrales en la estética wagneriana: *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total») y *Leitmotiv* («motivo conductor»). Pues bien, «obra de arte total» tiende a ser concebida por muchos intérpretes como el sumatorio de las artes que se produce en la ópera: música, poesía, danza, artes plásticas, retórica y artes menores o artesanales. Por su parte, «motivo conductor» suele entenderse como la asociación de una frase musical o melodía con un personaje, objeto, sentimiento y situación. ¡Erróneas concepciones ambas! Ni la «obra de arte total» es acumulación, ni el «motivo conductor» es repetición. La primera mienta el parentesco sub-

repticio que hay entre unas artes y otras. Si bien Wagner centró este en el drama musical como una forma en el que la música contaba la historia y la orquesta desempeñaba el papel del coro en la tragedia griega, lo principal y básico de la totalidad perseguida por ese concepto es el carácter orgánico y no acumulativo de las tangencias y convergencias artísticas. Baudelaire lo comprendió magníficamente en su poema *Correspondencias*. De igual modo el «motivo conductor» no es, o no es solo la tarjeta de visita o presentación de un elemento del drama, sino que

ha de dar cuenta de ese ítem dramático mediante los cambios de *tempi*, las modulaciones y las transformaciones melódicas (inversiones y retrogradaciones). El «motivo conductor» es, en definitiva, un principio de transformación, no de identificación.

El libro comentado comienza con una atinada presentación de Ortiz de Urbina y Macsotay donde se establecen los parámetros generales del volumen. A saber: vanguardia, como radicalidad artística; materialidad, como preeminencia de lo sensorial; y tratamiento del mito en

ha de dar cuenta de ese ítem dramático mediante los cambios de *tempi*, las modulaciones y las transformaciones melódicas (inversiones y retrogradaciones). El «motivo conductor» es, en definitiva, un principio de transformación, no de identificación.

El libro comentado comienza con una atinada presentación de Ortiz de Urbina y Macsotay donde se establecen los parámetros generales del volumen. A saber: vanguardia, como radicalidad artística; materialidad, como preeminencia de lo sensorial; y tratamiento del mito en

la cultura española, fundamental para Wagner, pues lo consideraba siempre verdadero y dotado de un contenido inagotable. No en balde, el más prestigioso experto en el tema, Claude Lévi-Strauss, afirmó en el primer volumen de *Mythologiques* que Wagner fue «el padre indiscutible del análisis estructural de los mitos» (cit. en este volumen sg. Guido, p. 300).

El capítulo metodológico firmado por Ortiz de Urbina establece la necesidad previa de rastrear las fuentes hemerográficas, epistolares, las traducciones y los escritos críticos, ensayísticos y biográficos, antes de adentrarse en el análisis de la recepción literaria de Wagner en España (pp. 31-35).

Llevando a cabo una aplicación más específica y necesariamente más limitada, Sacui Cao persigue la huella de Wagner en Rubén Darío. Su estudio está guiado por una bella imagen dariana. Si el cisne canta para morir, en Wagner, en su *Lohengrin*, lo hace para revivir (p. 47).

Lourdes Jiménez, exponiendo el rotundo impacto de Wagner en la pintura española de finales del XIX y principios del XX, se centra en Rogelio de Egusquinza y Mariano Fortuny Madrazo (pp. 65-91).

Solventemente Bejara-

no y Gras son capaces de hacernos ver que las fortalezas y debilidades del wagnerismo son las mismas. El espectacular volumen de *Boires Baixes* de 1902 firmado por Josep M. Roviralta (en los poemas), Lluís Bonnín (en los gráficos) y Enric Granados (en la música), por más que admirable como proyecto, es un claro ejemplo de «obra de arte total» acumulativa y por lo tanto errada (pp. 93-110).

Eduard Cairol se hace eco de cómo la escucha apasionada de Wagner por parte de Antoni Tàpies y Joan Brossa, que derivó en 1988 en la publicación del volumen *Carrer Wagner*, estaba motivada por la consideración del compositor como un artista superior, que se situaba mucho más allá de la música (p. 120).

El detalladísimo estudio de la obra maestra de Lluís Domènech i Montaner del Palau de la Música Catalana llevado a cabo por Teresa M. Sala, demuestra que tal vez su suntuosidad tenga poco que ver con la austera *Festspielhaus* de Bayreuth, pero que la temática iconográfica presente en el edificio es inequívocamente wagneriana (pp. 129-144).

Al hilo de esto, Mireia Freixa da con la clave con la que debemos leer este volumen. «La obra y la personalidad de Wagner no se puede confundir con lo

que denominamos el wagnerismo» (p. 145). Y si en Cataluña la arquitectura adopta los parámetros de la *Gesamtkunstwerk* no lo hace en primera instancia a través de Wagner, sino a través de Ruskin. De hecho, si para Wagner el drama era el arte que integraba a todas las demás, para Ruskin este era la arquitectura. Como la propia Freixa nos advierte se trata de «dos planteamientos paralelos, pero con evidentes diferencias que determinan distinta captación del fenómeno de la sinestesia y dos maneras muy divergentes de buscar la inmersión del público» (p. 157).

Macsoy entiende que la presencia de Wagner en la arquitectura de Gaudí, defensor del retorno al taller, se circunscribe a una obra wagneriana muy concreta, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Núremberg), donde se pone de relieve que el auténtico creador de la poesía no es el forzosamente solitario rapsodo, sino el pueblo desde sus propias lengua e idiosincrasia (p. 187).

Del más que notable capítulo de Barra y Zaparain sobre la digitalización de Wagner en la escenografía de la Fura dels Baus, me gustaría entresacar dos ideas centrales. La primera tiene que ver con la evolución del mentado colectivo escéni-

co catalán. La orientación performática inicial del grupo perseguía la participación del espectador. Sin embargo, la presencia creciente de lo tecnológico retorna a la cesura escena-platea y pone de relieve lo efectista frente a lo participativo. Algo que Carlu Padriisa justificó del siguiente modo en una entrevista desarrollada en la radio francesa en 2017: «no siempre se puede querer ser joven (...) llega un momento que la provocación también puede ser el silencio» (p. 206). Por otra parte, compartimos plenamente el postulado de los autores, según el cual la escenografía de la Fura se adecua más a la filosofía wagneriana de la «obra de arte total» que a las de las arias de coloratura y lucimiento propias de la espectacularidad operística del *bel canto* (p. 213).

El fino estudio de Pérez Aparicio sobre la relación entre el *teatre líric català* de Adrià Gual i Queralt y el drama musical wagneriano arroja la conclusión de que en aquel hay una fuerte presencia ideológica de Wagner, pero coexistente con otras influencias que tienen un peso más reconocible en el resultado final como el simbolismo de Maeterlinck (p. 235).

En un texto de notable calidad, José Ignacio Suárez nos presenta un aspecto notablemente desconocido de la recepción

wagneriana en España: su asociación con el gongorismo. Así el cálculo previo, el simbolismo, el recurso a la mitología y la dificultad de comprensión hacen odiosos tanto a Góngora como a Wagner a finales del XIX. Y esto ocurre tanto en el ámbito de la intelectualidad literaria (Mesonero Romanos y Menéndez Pelayo) como en el campo de la composición musical (Barbieri y Arrieta). Eso sí, Arrieta denuncia la costumbre española del *argumento ad hominem*, es decir, nuestra inveterada incapacidad para deslindar la crítica de las ideas o las obras de la descalificación personal: así le ocurrió, señala Arrieta a Góngora y así le ocurrió a Wagner. Una posición intermedia en el ámbito musical la representa el crítico José María Esperanza y Soria, para quien el primer Wagner muestra su genialidad en momentos como el «Coro de los peregrinos» de *Tannhäuser* o en la «Marcha nupcial» de *Lohengrin*, mientras que el segundo, el de *Tristan*, *Der Ring* y *Parsifal*, convierte la música en una penosa combinatoria (pp. 241-260).

Magda Polo hace una atinada semblanza de Josep Rodoreda i Santigós, quien creía en el progreso positivista, en la *Renaixença* y en la valoración de Wagner y su música como aquella que podría gener-

ar una producción tonal auténticamente catalana y exenta de influencias foráneas. Rodoreda conocía al dedillo la estética musical wagneriana y la consideraba con diferencia la mejor de todas. La atención al drama, la conjunción de melodía y palabra, el continuo musical, la centralidad de la orquesta y la relevancia musical de los preludios de los actos primero y tercero le parecían principios incuestionables (p. 273).

Laura Murias estima que si hay un individuo

Este volumen emprende resuelta y corajudamente el difícil y oscilante viaje de ida y vuelta entre Wagner y el wagnerismo.

convencido de la necesidad de trasladar la «obra de arte total» a la danza este es Sergei Diaghilev. La voluntad de organicidad interartística expresada en la obra teórica y en la producción musical de Wagner queda de manifiesto en la coreografía de *Le Tricorne*. El carácter inmersivo y totalizador de la obra dieron lugar a nuevas vías de experimentación

escénico-danzante en España (pp. 277-288). Más allá de lo bien documentado del texto, cabe preguntarse si es aplicable a Wagner. En Wagner cabe «el todo», ahora bien, ¿cabe todo? Lo decimos porque si hay un arte no precisamente predilecto de Wagner este es la danza, a la que siempre veía ligada a la Grand ópera francesa y que le costó el enorme disgusto en el estreno del *Tannhäuser* en París (1861) por ubicar el número de baile en el primer acto. En todo caso,

cincuenta años más tarde no habría escrito la Tetralogía para el escenario, sino para una pantalla, y no habría construido un teatro en Bayreuth, sino un cine lírico (p. 295). Guido sigue los pasos de un convencido wagneriano en sus primeras películas: Luis Buñuel.

El capítulo de Alicia Yelo resulta muy completo, pues examina la conexión de la ópera con el cine, la historia de la música en el cine, las modalidades de presencia de este en el celuloide y el uso de las composiciones de Richard Wagner en las películas de Luis Buñuel y Guillermo del Toro (pp. 313-328).

Como una meritoria investigación hemerográfica puede considerarse el capítulo de José Javier Torrija sobre el juicio que en la prensa española mereció la implicación política de Wagner a lo largo de su vida. Juicio este necesariamente cambiante, como cambiante fue la trayectoria del músico, que pasó del republicanismo revolucionario al conservador apoyo a la monarquía bávara primero y a la unificación alemana bajo la tutela de Prusia después (pp. 331-346).

Patricia Rojo lleva a cabo un exhaustivo y correcto examen de las traducciones al español de libretos wagnerianos en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Durante esta franja temporal, se producen tanto versiones rimadas como en prosa e igualmente hay tanto traducciones directas del alemán como otras llevadas a cabo desde el francés o el italiano (pp. 347-362).

Alfonso Lombana, re-

sponsable de una benemérita edición (con su correspondiente traducción) de *El anillo del Nibelungo* publicada en 2021, escribe el último capítulo de este volumen. Laboriosamente dedicado al análisis de las equivalencias idiomáticas que tan en vano como

necesariamente ha de buscar el traductor, desarrolla el citado texto (pp. 363-373).

En definitiva, este volumen emprende resuelta y corajudamente el difícil y oscilante viaje de ida y vuelta entre Wagner y el wagnerismo.

Miguel Salmerón Infante

Universidad Autónoma
de Madrid

miguel.salmeron@uam.es

ORCID:

0000-0003-0246-5429