

Paisajes románticos: Alemania y España

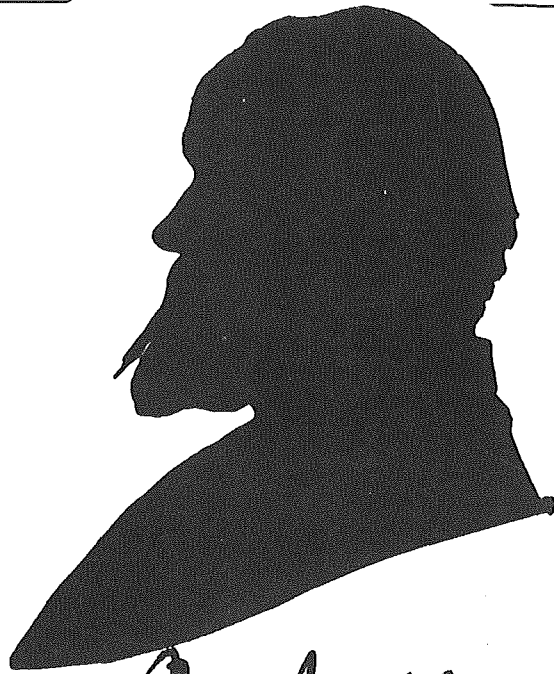
INGRID GARCÍA-WISTÄDT
Universidad de Valencia

Paisajes Románticos: Alemania y España¹ es una recopilación de catorce estudios que giran en torno al universalismo e irradiación del Romanticismo alemán y, más en concreto, su influencia y recepción en España desde el siglo XIX hasta nuestros días. Estos estudios surgieron en el contexto del Seminario Interdisciplinar «Paisajes Románticos. Alemania y España», que tuvo lugar entre el 22 y 24 de octubre de 2003 en la Biblioteca Valenciana y en la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. El orden de los capítulos sigue la pauta de lo general a lo particular: abren la obra los estudios sobre la calidad universalista del Romanticismo y su capacidad de irradiación; un segundo grupo de artículos trata motivos típicamente románticos que han trascendido a la literatura española; un tercer apartado lo conforman aquéllos en torno a la recepción, en ocasiones contaminada, de autores románticos, o mal considerados románticos, en España; y los últimos estudios hacen referencia concreta a la música en el Romanticismo alemán y a su concepción y recepción en la cultura y literatura españolas.

En el primer capítulo, elaborado por Lothar Pikulik, intitulado «Der Universalismus der deutschen Romantik», el autor parte de la idea de Thomas Mann de que el Romanticismo, como revolución contra el intelectualismo filosófico y el racionalismo de la Ilustración, es la expresión de la esencia alemana, y contrapone esta postura a una recepción del Romanticismo más desideologizada y universalista, que lo considera un movimiento europeo, una prolongación de la Ilustración con una tendencia hacia la obra de arte total. En los románticos coexiste la conciencia nacional con la nostalgia por lo lejano y lo ajeno, que se refleja en la figura del «camminante», en un movimiento trascendible, expresión de una determinada actitud intelectual que el autor considera universalista, porque se orienta hacia todas las direcciones, abandonando las delimitaciones conceptuales y el pensamiento sistémico impuestos por el racionalismo, y es, en toda su extensión, universal - esta idea del movimiento hacia la totalidad ya la expresó Friedrich Schlegel cuando definió la poesía romántica como universal y progresiva, y postuló la unidad de poesía y vida, de poesía y sociedad. El universalismo, como principio dinámico que traspasa la frontera a lo infinito, encuentra en la novela, como compendio del saber y género literario que aúna todos los demás en sí mismo, su forma de expresión. Entre las múltiples fronteras que traspasan los románticos es-

tá la de la realidad, que deja de percibirse como una realidad de los sentidos para convertirse en una realidad extrasensorial, que el carácter universalista del Romanticismo incluye en la imagen del mundo como el «lado oscuro», entrando a formar parte del todo unitario al que aspira el pensamiento sintético romántico. Para la consecución de esta síntesis es necesario traspasar las fronteras, pero no difuminarlas: las partes deben conformar un todo pero manteniendo su identidad. Cabe recurrir aquí a la imagen del umbral, con una función separadora a la par que mediadora, estableciendo una unión entre dentro y fuera y asemejándose así a la idea de polaridad, donde los extremos se neutralizan y condicionan recíprocamente. Para Pikulik, la expresión más personal del universalismo romántico se encuentra en la mística amorosa, en la que el tú y el yo deben traspasar el umbral que los separa, pero sin llegar a perder su identidad, experimentando así la autonomía del individuo una ampliación universalista. Finalmente Lothar Pikulik, siguiendo el pensamiento político de Müller, extrapola todas estas ideas románticas a la concepción de un estado vivo con una fórmula federal como forma de traspasar fronteras entre nacionalidades pero preservando cada una su identidad, conciliando así integración e identidad en una síntesis de individualidad y totalidad: Unidad en la multiplicidad, multiplicidad en la unidad.

El siguiente capítulo, «Das Allgemeine Brouillon: la universalidad del conocimiento en Novalis», a cargo de M^a José Gómez Perales, nos acerca a la noción universalista del Romanticismo de Novalis a partir del estudio de su proyecto enciclopedista, *Das Allgemeine Brouillon*, con el que el autor, aunando filosofía y ciencia, desarrolla un proyecto que pretende ser una Biblia científica - un modelo real e ideal -, una enciclopedia según el concepto de Werner, es decir, una ordenación detallada y una enumeración de todos los conocimientos necesarios para la consecución de un objetivo, una filosofía del estudio. La autora analiza el material empleado por Novalis para la realización de su enciclopedia romántica, así como diferentes ediciones de su obra, para hablar del carácter universal que en este autor, enlace entre la Ilustración y el Romanticismo, tiene el conocimiento, llegando a la conclusión de que la universalidad del conocimiento radica en la amplitud, en el gran número de disciplinas que Novalis utilizó para su estudio así como en su metodología, el enciclopedismo. Novalis parte de la idea ilustrada de divulgación del conocimiento, mediante un sistema universal de clasificación del saber científico, artístico y profesional, y así, desde la concepción romántica de la unidad de la cien-



cia, el conocimiento se torna universal.

Manuel Jorba en su análisis «El coneixement de la literatura alemana en l'ambit català (1833-1947)» nos traslada al ámbito catalán, donde la discusión en torno a la renovación romántica no toma forma hasta la instauración del nuevo orden liberal de 1833, a partir del cual, y a través de algunas publicaciones periódicas, se aporta más información sobre el contacto directo o de segunda mano con la literatura alemana. El proceso de renovación y consolidación de un romanticismo cuyo origen no se encuentra en la propia tradición, está alimentado y condicionado por las referencias y recursos a esa literatura, con la alusión frecuente a autores y textos concretos. Dentro de este proceso, el papel de los editores es fundamental, aunque «vacilante», matiza Jorba. Nombres como Antoni Bergnes de las Casas – editor de libros y publicaciones periódicas como *El Vapor* y *El Museo de Familias* –, Milà i Fontanals, Pífferrer, Josep Andreu, entre otros, han contribuido de forma considerable a la imagen positiva de una lengua y literatura hasta entonces apenas consideradas, en beneficio de la literatura y cultura francesas. Jorba hace un repaso y cita diferentes artículos de la época donde se refleja la admiración por los clásicos y románticos alemanes: Schiller, Hölderlin, Novalis, los hermanos Schlegel, Herder, Tieck, entre otros, y especialmente Goethe, el hombre que mejor había comprendido su siglo. Heine, cuya obra *Die romantische Schule* se cita con frecuencia y que contradice de forma directa la imagen de Alemania transmitida por Madame de Staël, principal divulgadora del romanticismo fuera de las fronteras alemanas, es el referente de los liberales radicales. El acercamiento a una de las características del Romanticismo como es la aproximación entre las artes, especialmente entre literatura y música, convierte también a Hoffmann – el autor más idealmente romántico – en referente explícito. En este contexto se recurre también a Jean Paul, que desarrolla la idea de la inconsciencia en el arte y hace la distinción entre poesía como música y poesía como escultura. Especial atención por parte de poetas y críticos merece la balada, sencilla a la vez que sublime, que desemboca en Cataluña en el «baladisme», 'amor de la escuela catalana'. Manuel Jorba finaliza esta contribución

con una incursión de las letras catalanas en el mundo pictórico de los puristas o nazarenos, de entre los cuales merece especial atención Johann Friedrich Overbeck, «'il.luminador de la teoria de l'art».

Jesús Pérez García en su estudio «La filología romántica alemana. Planteamientos e irradiación», hace un repaso de la influencia del movimiento romántico en el desarrollo de las humanidades, especialmente en la renovación de los estudios de lengua y literatura, partiendo del concepto de Peyre de «heterogeneidad fundamental» entre los países. Existen elementos comunes a los diferentes países de Occidente y otros característicos de la idiosincrasia alemana como su particular nacionalismo. Comunes al movimiento romántico en general destacan, entre otros: el gusto por lo extraño – que se refleja, por ejemplo, en el Orientalismo – y el surgimiento de la indoeuropeística; la reivindicación de la Edad Media, de su historia y su literatura, y relacionado con lo anterior, el interés por la poesía oral y la literatura popular. En cuanto al particular nacionalismo alemán, hay que entenderlo en primer lugar como una forma de protegerse del invasor – Francia en este caso –, que tiene como consecuencia inmediata la lucha por defender lo propio amenazado. Este nacionalismo – una fuerza creciente que condujo a una unificación parcial –, en la medida en que pretende preservar lo particular frente a lo universal, tiene un componente claramente romántico. La particular situación de desmembración política de Alemania – causa de desprestigio frente a países como España y Francia –, hace que su mirada se dirija al pasado, a las raíces, en busca de unos elementos comunes que sirvan de nexo de unión, y esta búsqueda conlleva una intensificación de los estudios filológicos, a la vez que convierte a la Edad Media en foco del estudio lingüístico y literario. El autor muestra a continuación el «devenir de la Germanística romántica ejemplificado en el estudio de la épica»: Se recuperan textos clásicos casi olvidados como *El Cantar de los Nibelungos*, y se convierte a la literatura heroica en objeto de estudio independiente. La filología romántica alemana, como disciplina científica sistemática y amplia que recuperó las raíces lingüísticas y literarias de todo un pueblo, desarrolló una metodología que sería emulada en otros países – en

tre los que se hace especial mención a Francia y a España –, y su influencia en otras culturas iría más allá del periodo propiamente romántico.

En su artículo «De Fouqué a Avellaneda: variaciones sobre el tema de la ondina en el Romanticismo alemán y español», Francisco M. Mariño compara la *Undine* (1811) de Fouqué, paradigma del tratamiento de la ondina en la literatura alemana, con *La ondina del lago azul* (1859) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Desde una perspectiva genealógica y de contenido temático del discurso, llega a la conclusión de que ambos textos mantienen el carácter oral asociado a la leyenda, y que aunque ambos se pueden enmarcar en el género fantástico, el contenido fantástico del primero, como corresponde a su carácter romántico y a su sustento sobre estructuras míticas, no precisa justificación y se perpetúa y desemboca en lo maravilloso, mientras que la obra de Avellaneda se decanta por lo insólito, y desde una visión más realista, prescinde de las conexiones míticas y se aleja de la estética romántica, ofreciendo una justificación no requerida a los elementos fantásticos.

Ingrid García-Wistädt en su contribución «El Miserere de Gustavo Adolfo Bécquer: Un músico alemán en la España romántica», deja de lado la obra más estudiada de Bécquer en relación con el Romanticismo alemán –sus *Rimas*–, y analiza la presencia romántica alemana en sus *Leyendas*. La autora hace especial hincapié en no utilizar el término «influencia» inclinándose por la afinidad, los elementos coincidentes, semejanzas y similitudes, que considera más apropiado, eliminando así la idea de causalidad. De entre las *Leyendas* de Bécquer ha seleccionado *El Miserere* (1862), precisamente por su componente musical –no se puede percibir el Romanticismo alemán sin música–, y por su protagonista, un músico alemán en peregrinación por España que evoca al primer gran músico romántico de la literatura alemana, Joseph Berglinger, en «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger», relato incluido en las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) de Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck. Tras un breve recorrido por ambas historias realiza un análisis comparativo entre los protagonistas –especialmente entre sus respectivas vivencias musicales–, descubriendo múltiples similitudes que justifican este estudio: Las dos historias están protagonizadas por músicos atormentados que tras un último esfuerzo creador enferman y mueren. Ambos hicieron mal uso de la música –un don divino que les fue concedido para transmitirlo a los hombres– para satisfacer sus propios anhelos, y traicionando su arte se habían traicionado a sí mismos y a Dios. En su peregrinaje buscan expiar sus pecados invocando la misericordia divina a través de una música religiosa –donde mejor se pueden expresar los sentimientos del alma– magnífica que los dignificara a los ojos de Dios. Pero son incapaces de dar forma a sus concepciones si no es en la locura o en el sueño. Berglinger consigue culminar su obra en un momento de paroxismo mezcla entre sueño y locura, pero el precio que debe pagar es la muerte. Sin embargo, el romero alemán de

Bécquer es incapaz de concluir, no es capaz de transformar el sentimiento musical y darle una forma, y al igual que su predecesor, enloquece y muere. La primacía de la música religiosa, el arte como religión, una nostalgia piadosa, la genialidad del artista y la crisis creativa, el pecado, la penitencia, la huida de la realidad, todos estos elementos, entre otros, están presentes en estas dos historias que convierten a sus protagonistas en víctimas de sí mismos.

En su artículo «Reminiscencias del arabesco romántico en la literatura contemporánea», Arno Gimber propone una reflexión sobre la idea del arabesco según Friedrich Schlegel, que lo entiende en términos binarios –caos a la vez que tejido circular, como ornamento y contenido fantástico a un tiempo–, relacionándolo con una tradición literaria de los dos últimos siglos en deuda con el Romanticismo, y así demostrar finalmente que la cultura europea es todavía hoy heredera de aquella época. Comienza su contribución exponiendo la variedad de formas en que los románticos se sirven de la idea del arabesco, que posteriormente tratará desde dos puntos de vista, a saber, como ornamento en la textura y como estructura de novelas. A través de este artículo podemos ver varios ejemplos del uso del arabesco desde el Romanticismo hasta nuestros días –no sólo en la literatura alemana– en autores tan dispares como Baudelaire, Allan Poe, Peter Handke, Thomas Bernhard, Georges Perec, Robert Walser; y presta especial atención al caso de Juan Goytisolo, a quien compara con Novalis. El arabesco se encuentra en el inicio de la modernidad, y al término de esta contribución se propone un paralelismo entre el arabesco de los románticos y el rizoma de la postmodernidad.

En «Novalis y Hoffmann en España» Eustaquio Barjau analiza la influencia de dos autores románticos tan diferentes como Novalis y Hoffmann en autores españoles contemporáneos. Joan Maragall decía de Novalis que parecía más contemporáneo suyo que hijo del siglo XVIII, un poeta integral, y la influencia de su pensamiento poético se deja entrever en las obras centrales de Maragall, especialmente la metáfora del viaje inacabado de *Heinrich von Ofterdingen*, de cuyo sentido profundo se ocupa a continuación –según Barjau, el aspecto fundamental del pensamiento de Novalis no ha sido entendido del todo, tal vez debido

al carácter fragmentario de su obra, que puede haber favorecido una lectura reduccionista, relegando al filósofo y al hombre de ciencias en favor del poeta–, haciendo especial hincapié en la filosofía del lenguaje, que encuentra eco a lo largo de todo el siglo XX. En cuanto a la recepción de Hoffmann, condicionada por su propia biografía, se ha centrado en la literatura fantástica, en la que podemos encontrar una carga de humor inexistente en la fantasía de Novalis. Esta diferencia entre el componente fantástico en Hoffmann y Novalis da pie a Barjau para entrar en una disertación sobre la esencia misma de la fantasía y del humor, e indagar cómo la presencia o ausencia de este último ha condicionado la percepción de ambos autores.

La contribución de Ana Pérez, «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España» pretende bosquejar la resonancia de Hoffmann



en España partiendo de la base de su recepción primera a través de Francia y de su recepción en la propia Alemania, donde su imagen, desprestigiada por la crítica de autores de renombre como Goethe y Hegel, se consolida a lo largo del siglo XIX como autor de relatos de terror sin calidad artística literaria —aunque en el terreno musical compositores como Schumann, Brahms y Wagner manifiestan su admiración incondicional por este autor—. Sin embargo, a comienzos del siglo XX surge un interés renovado por Hoffmann que persistirá a lo largo de todo el siglo. Las traducciones que aparecen en Francia a partir de 1828, en las que ya se menciona el nombre de Hoffmann, alteran el texto original aclimatándolo al gusto francés, y lo convierten en uno de los autores más populares de la primera mitad del siglo. Al elemento fantástico, fundamento de la primera recepción, se le unen más adelante otros aspectos como la relación con la música o la concepción del arte y del artista, que conduce inevitablemente al estudio de los aspectos patológicos de la vida y obra del autor. La crítica negativa sobre Hoffmann, así como las traducciones fallidas de sus obras marcan en España la primera recepción del autor. Asimismo, una traducción centrada en sus obras históricas y fantásticas transmite una visión parcial de su obra e ignora aspectos fundamentales como la problemática del arte. La autora se plantea a continuación el posible «malentendido fructífero», en la terminología de Bloom, con el que esta recepción errónea y sesgada de Hoffmann tendría una influencia, aunque mediatizada, productiva en la literatura española a partir de la segunda mitad del siglo XIX en autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro o Benito Pérez Galdós. La traducción directa de Hoffmann del alemán no se produce hasta el siglo XX, y aunque no conlleva un abandono de las versiones francesas ni está exenta de alteraciones, supone un cambio cualitativo en la recepción del autor y de su obra: Hoffmann trasciende así los límites de lo fantástico, y con Jaime Bofill i Ferro y su traducción del Gato Murr de 1944 se abandonan los tópicos al uso sobre Hoffmann, que se convierte en precursor de la literatura moderna, un cambio al que se abren las puertas definitivamente a partir de los años setenta con un aumento de ediciones de Hoffmann de las que hay que destacar, junto con la traducción misma, la labor de prologuistas, estudiosos y especialistas, que hacen llegar al público una imagen más completa y fidedigna de la obra y de su autor.



Julián Jiménez Heffervan nos introduce en el complicado mundo de Hölderlin en su artículo «La gloria del lodo: Hölderlin en la poesía española de los setenta», y en su presencia —que el autor califica de excesiva— e influencia en los poetas novísimos españoles, para quienes se ha convertido en un signo distintivo, aunque la recepción más ajustada de Hölderlin se haya dado en campos como la estética o la filosofía. Para poder valorar la presencia efectiva de Hölderlin en estos poetas, el autor hace un recorrido por su recepción previa en España, que sentó las bases de una imagen tipificada del poeta que sería decisiva para los novísimos. Llegados los años setenta se cuestiona por qué los novísimos citaron —y se citaron con él— tanto a Hölderlin, y conjetura tres posibles causas. En primer lugar, una de las razones más probables es la adopción de Hölderlin como modelo referencial ante la inexistencia de un romanticismo real en España, aparente requisito para la modernidad. Hölderlin se convertiría así en «emblema de la complicación conceptual romántica» en una época histórica difícil, ávida de referentes revolucionarios que permitieran a la poesía regresar a la vanguardia. Una segunda razón sería la necesidad de devolverle a la poesía su sacralidad —que encontraban en Hölderlin—, después de su degradación por parte de algunos poetas sociales. La tercera conjetura es que los novísimos vieran en Hölderlin —sobre todo en el primer Hölderlin, el optimista revolucionario— un símbolo de libertad, tanto política como interna. Jiménez Heffervan expone a continuación algunas propuestas de interpretación a través de diferentes textos. La búsqueda de un «padre romántico putativo» conjeturada con anterioridad, se plasma en múltiples poemas a través de la invocación a Hölderlin, que no siempre adopta la forma de una prosopopeya sino que puede tratarse de una mera alusión hermética o una cita paratextual, por lo que el autor habla de «retórica alusiva» en la escritura de estos poetas, que ejemplifica mediante una precisa selección de diez poemas de homenaje o fragmentos de diferentes novísimos. En todos estos poemas, pese a su carácter meramente alusivo, se repite de forma recurrente una imagen común: «la de un fuego consumido o a punto de consumirse» —imagen central también en Hölderlin—. Esta figuración crepuscular —para la que también se emplea la imagen de una luz conflictiva— la interpreta el autor como el devenir del propio Hölderlin hacia el ocaso. Entrelaza aquí de forma magistral las imágenes y la utilización de fuego y luz —transfigurados de vida anímica en Hölderlin— de los novísimos con la propia escritura de Hölderlin, conforman-

do un discurso poético en sí mismo bajo el epígrafe de «una paradoja figurativa: la gloria del lodo». En un apartado final, se retoma la cuestión inicial sobre por qué los novísimos se citaron con Hölderlin, sobre qué Hölderlin les interesó, para concluir que se trata «de una cuestión estilística, para una generación estrictamente estilística» que heredó del gran poeta romántico la concepción «paratáctica, plural, acumulativa, magmática, pindárica» del poema lírico; y de los novísimos, el que mejor la representa es Gifferrer, a quien dedica el último apartado de esta extensa y profunda contribución al conocimiento de Hölderlin a través de la poesía española de los setenta.

En su artículo «La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: piedra de toque del desfase romántico en España», Berit Balzer indaga la influencia de Heine en Bécquer, en una relación que opina va más allá de un simple parecido entre su producción lírica, más allá de una difusa resonancia o del resonar de la peculiar cadencia de Heine en la rima de Bécquer, de una «influencia general difusa» —en palabras de Dámaso Alonso— de la poesía de Heine en Bécquer y de «algunos casos de imitación concreta». Berit Balzer menciona las vías principales de transmisión de la poesía de Heine a Bécquer: por un lado, la traducción de 15 poemas del *Intermezzo* realizada en 1857 por Eulogio Florentino Sanz, y por otro lado, la obra de su amigo Augusto Ferrán —había residido en Alemania y conocía la lengua—, que cautivado por el *Lied* germano fundió algunos de sus rasgos con los de la canción popular andaluza y se iniciaba así una nueva era en la poesía, vinculada a una nueva concepción musical. Berit Balzer intenta demostrar que tanto la poesía de «La Soledad» (1861), que Bécquer reseñó y describió como «centella inflamada que brota al choque del sentimiento y de la pasión», como «La Pereza» (1871) de Augusto Ferrán están en parte inspirados en las traducciones que realizó del *Intermezzo* de Heine: en ambos autores existen similitudes en el léxico empleado, en los campos semánticos predominantes y en la preponderancia de la estructura formal de la canción popular con predilección por el cuarteto. La autora aporta numerosos ejemplos donde se contrasta la poesía de ambos autores y se hacen visibles estas coincidencias, y muestra a continuación ejemplos concretos de la influencia del *Intermezzo* de Heine en las *Rimas* de Bécquer, vistas las cuales cabe preguntarse, si la sintonía entre ambos autores no será debida a experiencias vitales similares, a un sentimiento íntimo que ambos autores supieron traducir en música versificada.

Isabel García Adánez también centra su contribución en la figura de Heine, en concreto, «La recepción contaminada: la imagen equivocada de Heinrich Heine en España por su asociación con la música». La recepción de Heine en el siglo XIX español se limitó casi exclusivamente a su faceta musical y a su sentimentalismo de tono popular —influencia especialmente recogida por Bécquer—, ignorando su alto componente irónico, su lado crítico y sarcástico y su constante irreverencia. Se puede hablar aquí una vez más de «malentendido fructífero» —como ya ocurriera en la recepción de Hoffmann estudiada por Ana Pérez—, con el que se contribuyó a la gran renovación de la rima por parte de Bécquer. Los poemas de Heine llegan a España como «canciones», se les asocia desde un primer momento con la música dejando de lado su contenido semántico,

lo que resultará «funesto». Con especial rapidez se difunden los *Lieder* sobre poemas de Heine en los que es fácil descubrir ejemplos de recepción errónea y traducción sui generis, que convierte un poema jocoso, irónico y coloquial en una triste canción de amor. Si bien se es consciente de la ironía y mordacidad de Heine, la música interfiere la correcta recepción del texto que queda relegado. Se plantean tres problemas al respecto: el hecho de ignorar el texto por completo, la errónea interpretación de la musicalidad de Heine como «música sublime», ignorando su utilización con fines irónicos, y finalmente, la concepción de la música como un arte sólo capaz de transmitir efectos, incapaz de guardar relación con la realidad. A partir de aquí se pasa a analizar la relación entre ironía y música, defendiendo la capacidad de esta última para expresar lo mismo que la poesía, aunque cada una dentro de un código propio. Ironía aquí se entiende en su sentido etimológico de «distancia», una característica que tienen en común tanto la ironía romántica como la ironía entendida como un recurso cómico, como ironía basada en la mentira. Isabel García Adánez se sumerge ahora en un mundo que conoce muy bien, el musical, para transmitir al lector las posibilidades de este arte para expresar la ironía, si bien no es frecuente en la época que nos ocupa por causas que habría que buscar en la propia historia de la música instrumental. El Romanticismo musical no corre paralelo al Romanticismo literario, y esa ironía desgarrada e irreverente de Heine, a quien podemos situar al final del periodo romántico literario, no llega a la música hasta el paso al siglo XX, final del periodo romántico musical. Se entiende así la errónea recepción de Heine en España precisamente porque se dio más importancia a una música que se encontraba en un estadio anterior en la evolución artística, y no supo reflejar el contenido irónico de los textos.

Hang Ferrer Mora y Anton Gil Vodermeier en «La concepción del *Lied* en Alemania y en España» nos acercan a un género musical que vivió su esplendor en el Romanticismo alemán y cuya influencia y recepción en España permanece aún en la sombra. En esta contribución ofrecen una aproximación al *lied* romántico alemán cuya esencia compararán con la del *lied* español, determinando la calidad de la recepción del primero en el segundo, así como sus posibles influencias y su plasmación en piezas musicales de autores españoles. El *lied* —heredero de la canción popular alemana o *Volkslied*— es el género musical por antonomasia del Romanticismo alemán, y alcanza su plenitud en la primera mitad del XIX con Franz Schubert y Robert Schumann. Se nos muestra aquí su evolución desde sus orígenes hasta alcanzar su forma definitiva en el Romanticismo. En el mismo periodo España se inclina por el género popular autóctono con la excepción de la ópera italiana. Sin embargo, desde mediados de siglo crece el interés por la cultura germánica y se organizan veladas filarmónicas —«primer foco de recepción del *lied* alemán»— de música de cámara tanto instrumental como vocal, aunque con textos en italiano o en francés, práctica habitual en la época, que trasciende a las ediciones, en las que se omite el texto alemán. Pero ya a principios del siglo XX se pueden escuchar versiones en alemán por intérpretes extranjeros. En este contexto y en un afán de aperturismo surge en el último tercio del XIX el anhelo de crear un *lied* propio español. La revalorización de lo popular —«más allá del tipismo su-

perfidial»— y la influencia de los poetas intimistas, a cuya pasión por la música hay que añadir su admiración por la poesía lírica alemana, contribuyen a este impulso creador. Nombres como Felipe Pedrell, José Espí Ulrich y Gabriel Rodríguez, entre otros, son los compositores de esta época más cercanos al lied alemán. Mención especial merecen Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina, cuya producción elevó la música española a un nivel internacional, dentro de lo que se llamó el nacionalismo musical español. Y aunque todos ellos tienen muchos elementos en común, se pueden distinguir diferentes estilos, que en el artículo se describen con precisión. Finaliza esta contribución con una referencia a la recepción actual del lied en España, que aunque goza de una mayor difusión, sigue siendo un género poco conocido y con un público minoritario.

Paloma Ortiz-de-Urbina y Sobrino en el último artículo de la serie, «La recepción literaria de Richard Wagner en España», nos acerca a un caso de recepción excepcionalmente multidisciplinar y de una enorme incidencia social, cuya exteriorización trasciende el campo de la música y se manifiesta especialmente en la estética del arte, en las artes plásticas y en la literatura. La autora indaga la recepción de Wagner —apenas estudiada hasta la fecha— en obras de autores españoles escritas entre 1870 y 1914, desde el principio de la recepción de Wagner en Madrid hasta su punto álgido. Comienza su recorrido con la narrativa de Vicente Blasco Ibáñez —a la que la autora dedica especial atención—, admirador, traductor y divulgador de Wagner, cuya presencia se manifiesta a lo largo de toda su obra, de entre las que se destacan *Entre naranjos* (1900), que popularizó y asentó la obra de Wagner, y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1914), que produjo el efecto contrario, y cuya repercusión dañó la imagen de los países germánicos en Europa. A Blasco Ibáñez le siguen Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas Clarín. De Galdós es conocida su afición por la música y la teoría musical, así como su especial predilección por Wagner. En *Fortunata y Jacinta* (1887) hace frecuentes alusiones a las óperas de Wagner, que empezaban entonces a escucharse en el Teatro Real, y describe con magistral ironía el hastío que provocaban en muchos madrileños. Junto con Wagner alude a la literatura alemana que se leía entonces —Goethe y Heine— considerada subversiva. También Clarín, gran conocedor de la estética musical, acabó interesándose por Wagner, especialmente por su simbología y su sentido estético y filosófico. Como ejemplo se nos presenta su relato «Cam-

bio de luz». Pío Baroja, el siguiente autor estudiado, fue un germanófilo convencido, y su admiración por Nietzsche condicionó una apreciación negativa de Wagner. En *El árbol de la ciencia* deja constancia de la repercusión de Wagner entre los estudiantes madrileños, y en *Las noches del buen retiro* rememora las habituales discusiones en torno a Wagner en tertulias y reuniones, ridiculizando la «actitud de arrogante apasionamiento» de los «wagnerianos». En cuanto al teatro, se nos muestra el ejemplo de Carlos Arniches, que refleja en *Los neutrales* la germanofilia de la clase trabajadora en imitación de las posturas intelectuales. La autora finaliza su recorrido en el campo de la lí-

rica, en el que cabe mencionar a Antonio Machado, que en su soneto «Wagner» utiliza múltiples motivos wagnerianos, y a Juan Ramón Jiménez cuya poesía temprana evoca imágenes wagnerianas y muestra claras referencias a sus obras.

Si tenemos en cuenta la importancia que el movimiento romántico ha tenido en el desarrollo de la cultura europea, queda patente la trascendencia de estos estudios, que nos acercan a la misma esencia del Romanticismo. Asimismo facilitan la comprensión de la propia historia del arte en general, y de la literatura en particular, y dejan constancia de la capacidad de las artes para traspasar fronteras y crear nexos de unión entre los pueblos. Todos los capítulos han sido redactados por filólogos especialistas en cada una de las materias que tratan, lo que queda plasmado en la coherencia y calidad del contenido, así como en una utiliza-

ción extremadamente cuidada del lenguaje. Sin embargo, la claridad y capacidad de transmisión de los textos los hacen accesibles a todo lector dispuesto a acercarse al Romanticismo, que no encontrará ninguna dificultad a la hora de entender y poder disfrutar de su lectura. Y aunque existe una coherencia en el orden de los artículos, el hecho de haber sido redactados por autores diferentes y de procedencia diversa permite una lectura individualizada e independiente de cada uno de ellos.

1. Berta Raposo Fernández • José Antonio Calañas Continente Grupo OSWALD (eds.), (2004). *Paisajes Románticos: Alemania y España*. Frankfurt/M., Lang, 258 páginas.

La Redacción se ha permitido incluir esta reseña en la sección monográfica, pues da una amplia visión general acerca del estado actual de los estudios acerca de la recepción del romanticismo en España.



Schubert .