



**Recepción de Richard Wagner
y Vanguardia en las Artes Españolas**

Mitos y Materialidades

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA - TOMAS MACSOTAY

Editores



**Recepción de
Richard Wagner y Vanguardia
en las Artes Españolas**
Mitos y Materialidades

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO

TOMAS MACSOTAY

Editores

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

TOMAS MACSOTAY

Editores

Recepción de
Richard Wagner y Vanguardia
en las Artes Españolas
Mitos y Materialidades

DANIEL BARBA

JUAN C. BEJARANO

EDUARD CAIROL CARABÍ

SACUI CAO

MIREIA FREIXA SERRA

IRENE GRAS VALERO

LAURENT GUIDO

LOURDES JIMÉNEZ FERNÁNDEZ

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

TOMAS MACSOTAY

LAURA MURIAS BERMEJO

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

JOSÉ MIGUEL PÉREZ APARICIO

MAGDA POLO PUJADAS

PATRICIA ROJO LEMOS

TERESA-MONTSERRAT SALA GARCIA

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

JOSÉ JAVIER TORIJA

ALICIA YELO LÓPEZ

FERNANDO ZAPARAÍN

 *Dykinson, S.L.*

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

La publicación de este volumen ha sido posible gracias a la colaboración del Grupo de investigación de Alto rendimiento de la Universidad de Alcalá, “Estudios de recepción (RECEPTION)”, ref. CCHH2019739, así como a la financiación del Vicerrectorado de la Universidad de Alcalá y de los siguientes proyectos de investigación: “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata-I (MULICO I)”, PID 2019-104641GB-I00 y “Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata II (MULICO II)”, PID2022-139688NB-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, i+D+I; “Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural (AGLAYA)” H2019/HUM-5714 (AGLAYA), Programa de I+D entre grupos de investigación de la Consejería de Ciencia, Universidades e Innovación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades; ha concurrido igualmente hacia su realización el proyecto “Prehistorias de la instalación: del barroco eclesiástico a los interiores modernos”, ref. PGC2018-098348-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y el grupo de investigación de Historia de la Ciencia y Cultura Moderna en la Universitat Pompeu Fabra (GRHCCM).



© Los autores
Madrid, 2024

© Imagen de cubierta: Fabio Isar

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-337-7
Depósito Legal: M-12453-2024
DOI: 10.14679/3241

ISBN electrónico: 978-84-1070-396-4

Preimpresión:
Besing Servicios Gráficos, S.L.
besingsg@gmail.com

Índice

Agradecimientos	11
Hacia un estudio multidisciplinar de la recepción wagneriana en España. Presentación	13
PALOMA ORTIZ-DE-URBINA – TOMAS MACSOTAY	

PARTE I WAGNER EN LA LITERATURA

Análisis de la huella de Richard Wagner en la literatura hispana. Hacia una metodología del estudio de la recepción musical en la literatura	31
PALOMA ORTIZ-DE-URBINA	

La huella de Richard Wagner en Rubén Darío: Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza	47
SACUI CAO	

PARTE II WAGNER EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Richard Wagner y su recepción por los artistas españoles (1876-1914)	65
LOURDES JIMÉNEZ	

La concepción wagneriana de la Obra de arte total en *Boires Baixes* 93

JUAN C. BEJARANO – IRENE GRAS

Wagner-Brossa-Tàpies. Una conexión catalana 111

EDUARD CAIROL

PARTE III WAGNER EN LA ARQUITECTURA

Una lectura del Palau de la Música Catalana como *Gesamtkunstwerk* .. 129

TERESA-M. SALA

Arquitectura y wagnerismo. Una construcción historiográfica 145

MIREIA FREIXA

La tesis del ‘estilo wagneriano’ de Gaudí: una compleja recepción en Francia y en Cataluña 175

TOMAS MACSOTAY

PARTE IV WAGNER EN LA ESCENOGRAFÍA

***El Anillo de La Fura*: la actualización de la ópera al espacio escenográfico digital.....** 203

DANIEL BARBA – FERNANDO ZAPARAÍN

La propuesta de teatro lírico catalán de Adrià Gual: aproximaciones y distanciamientos respecto al drama musical wagneriano..... 219

JOSÉ MIGUEL PÉREZ APARICIO

PARTE V
WAGNER EN LA MÚSICA Y EN LA DANZA

- Wagner, el Góngora de los sonidos** 241
JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA
- La recepción estética de Richard Wagner en Josep Rodoreda i Santigós** 261
MAGDA POLO
- La huella de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana en la danza española. *Le Tricorne*: un ballet de arte total** 277
LAURA MURIAS

PARTE VI
WAGNER EN EL CINE

- Entre el mito y la fantasmagoría: el empleo de la música de Richard Wagner en las primeras películas de Luis Buñuel** 291
LAURENT GUIDO
- La impronta de Wagner en el cine de habla hispana: de Luis Buñuel a Guillermo del Toro** 313
ALICIA YELO

PARTE VII
WAGNER EN LA PRENSA Y EN LA TRADUCCIÓN

- La construcción de la narrativa política de Wagner por la prensa española (1843-1874)** 331
JOSÉ JAVIER TORIJA

La recepción de los mitos wagnerianos: análisis de fuentes hermenéuticas y de las traducciones al español de los libretos de Wagner entre 1875 y 1914	347
PATRICIA ROJO LEMOS	
Traduciendo <i>El anillo</i>: precisiones y sensaciones	363
ALFONSO LOMBANA	
Breve reseña sobre los autores.....	375
Índice Onomástico	383

La propuesta de teatro lírico catalán de Adrià Gual: aproximaciones y distanciamientos respecto al drama musical wagneriano

JOSÉ MIGUEL PÉREZ APARICIO
Universitat Autònoma de Barcelona

Adrià Gual y El Teatro Lírico Catalán

Si pensamos en artistas polifacéticos y multidisciplinares, Adrià Gual i Queralt (Barcelona, 1872-1943) es uno de los personajes que debería venirnos a la mente. El espectro profesional que abarcó llega desde la pintura, el cartelismo y la litografía a la escritura dramática, la dirección escénica, la escenografía, e incluso la redacción de guiones y la producción cinematográfica. Son diversos los estudios y tesis doctorales que han incidido en estos aspectos de su carrera profesional¹, pero una de sus facetas que ha pasado más desapercibida es la

¹ Destacan: sobre su trabajo y teoría como escenógrafo, la tesis de Anna Solanilla *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual* (2008); como dramaturgo, la tesis de Carles Batlle *El teatre d'Adrià Gual* (1998), y en su relación con el cine, los respectivos capítulos de la tesis de M. Encarnación Soler *La sarsuela en el cinema com a imatge del quotidià (1896-1940)* (2005, pp. 137-153) y del libro de Xavier Fàbregas *Aproximació a la historia del teatre català modern* (1972, pp. 161-170).

dedicada al movimiento del *teatre líric català*, cuyas aportaciones tanto teóricas como prácticas tuvieron un gran calado a la hora de definir la dirección de este movimiento.

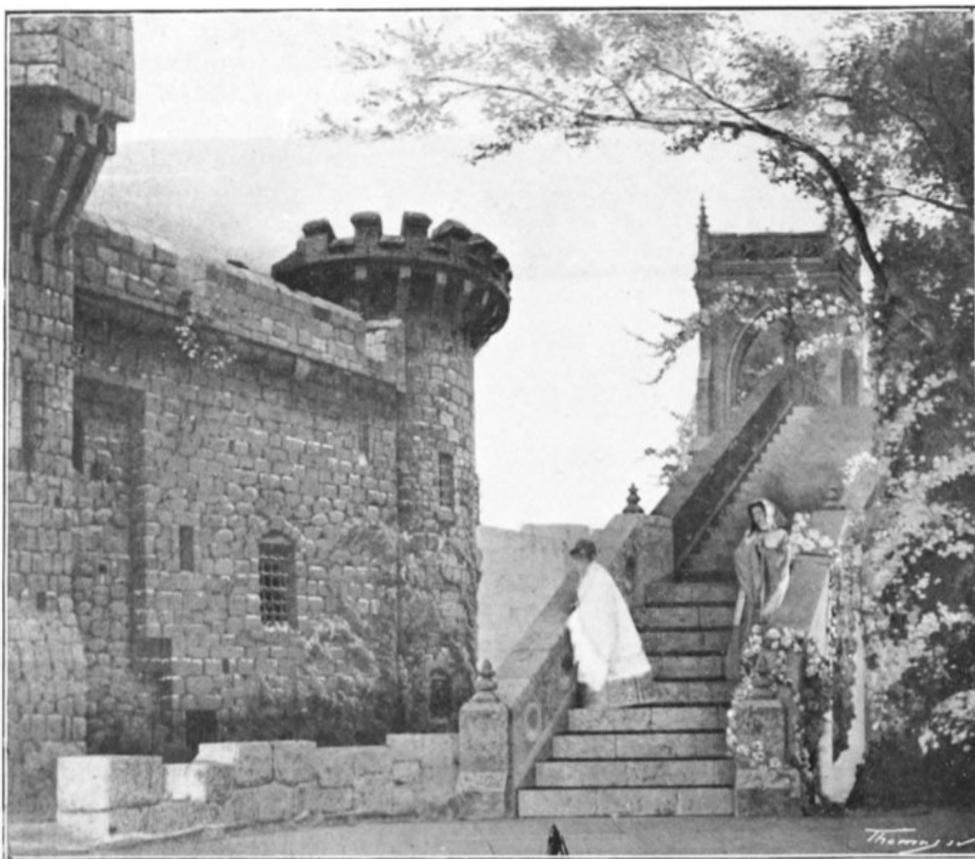
Se llamó *teatre líric català* al movimiento surgido dentro del catalanismo cultural que pretendía crear y consolidar un género de teatro lírico nacional para el pueblo catalán, en oposición a la zarzuela, opereta y otros géneros de importación en lenguas extranjeras (no catalanas). Fue un movimiento internamente muy dividido por las diferentes concepciones de cómo debía ser el género que representase a la nación y, debido a ello, se materializó en diversos y plurales estilos, empresas, asociaciones y compañías, entre las que destacan especialmente las temporadas de Teatre Líric Català de Enric Morera (1865-1942) y los Espectacles-Audicions Graner dirigidos por Lluís Graner (1863-1929) (Aviñoa, 1985, pp. 260-328).

Si trazamos un breve recorrido de la aportación de Adrià Gual al *teatre líric català*, constatamos su presencia prácticamente omnipresente en los años de actividad de esta iniciativa: considerando como pistoletazo de salida el estreno en las Fiestas Modernistas de Sitges de 1897 del drama lírico *La fada*, con música de Enric Morera y libreto de Jaume Massó i Torrents, el siguiente gran estreno ya se daría bajo el paraguas empresarial de Adrià Gual.

L'alegria que passa, con música también de Morera y texto de Santiago Rusiñol, fue estrenada el 16 de enero de 1899 por la compañía del Teatre Íntim, dirigida por Gual. Dos semanas después, el 30 de enero, la misma compañía estrenaba el “cant harmonitzat per a l'escena” titulado *Blancaflor*, su primera aportación lírica, a la que seguiría una larga ristra de canciones populares escenificadas y *visions musicales*. Con ella, Gual presentaba un formato propio de teatro lírico basado en la glosa y puesta en escena de canciones, cuentos y leyendas populares, es decir, de los elementos del folklore que se consideraban representativos de la identidad cultural catalana y, además, transmisores orales de la lengua y de moralejas y enseñanzas moralizantes.

Aunque inicialmente fue el drama lírico impulsado por Morera el que tomó las riendas de la iniciativa lírica catalana, tras su fracaso empresarial y la desaprobarción intelectual de gran parte del sector catalanista, el movimiento dio un fuerte viraje hacia la propuesta lírica de Gual, ofreciéndole en octubre de 1904 la dirección artística de la asociación del Foment del Teatre Líric Català. Al mes siguiente se inauguraba la sala Mercè en la Rambla dels Estudis de Barcelona (González, 2004), impulsada por el pintor reconvertido en empresario teatral Lluís Graner, quien comenzó a experimentar con el formato de las *visions musicales*, una continuación en clave vitalista de la teoría de Adrià Gual.

Nuestro protagonista se encargó inicialmente de la dirección escénica de la sala Mercè y, en la siguiente temporada, dieron el salto al teatro Principal de Barcelona bajo el mecenazgo del mismo Lluís Graner, donde se estrenaron tres visiones musicales con texto de Adrià Gual (Figura 34). Este género se consolidó como la apuesta del movimiento y, con Gual como teórico y director y Lluís Graner como promotor y mecenas, a través del Foment del Teatre Líric Català se fue extendiendo una red territorial de salas dedicadas a la puesta en escena de visiones musicales que llegó hasta Terrassa, Tarragona, Reus, Tortosa e incluso Girona.



**Fig. 34: Fotografía de *La presó de Lleida*, de Adrià Gual y Jaume Pahissa, en la que la princesa Margarida baja las “escales dels sospirs”.
(Biblioteca de Catalunya)**

Aunque Gual se distanciaría pronto de la empresa de Graner, puesto que ya preveía un balance económico negativo, las visiones musicales se mantuvieron

en cartel hasta aproximadamente 1910, cuando Lluís Graner se exilió a América tras la bancarrota que le generó su aventura teatral. Con este contexto en mente, podríamos considerar que el género concebido por Adrià Gual con *Blancaflor*² y que se asentó bajo el nombre de “visiones musicales” fue una de las principales propuestas de consolidación como género nacional que impulsó el movimiento del *teatre líric català*.

Además de su aportación como escritor y director escénico y artístico, Gual también dejó varios escritos teóricos y críticos en los que analiza en profundidad la situación del teatro lírico en Cataluña: su trayectoria histórica, las influencias recibidas y qué propuestas considera oportunas para llevar el género a buen puerto³. Se tratarían estas de las fuentes primarias más específicas, desarrolladas y trabajadas intelectualmente que nos describen las inquietudes de los integrantes del *teatre líric català*. Otros autores de relevancia en el movimiento, como Enric Morera, mostrarán criterios más prácticos y pragmáticos y otros, como Lluís Graner, apenas dejarán por escrito sus motivaciones en primera persona, salvo algún reportaje periodístico sobre su figura y documentación administrativa de su empresa.

La Omnipresencia de Wagner en la Hemeroteca y Bibliografía

La referencia a Richard Wagner (1813-1883) es constante durante esta época en las críticas, artículos de opinión y noticias de la prensa. Los intentos de creación de un género lírico catalán coinciden en el tiempo con una ferviente recepción del drama musical wagneriano en Barcelona. Entre los mencionados estrenos de *L'alegria que passa* y *Blancaflor* en el Íntim de Gual, se estrenó *Die Walküre* en el Gran Teatre del Liceu el 25 de enero de 1899. La primera temporada estable del Teatre Líric Català de Enric Morera en 1900/01 también se vio enmarcada por el estreno en noviembre de 1900 de *Sigfrido* (*Siegfried*) y el de *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*) un año después. Por lo tanto, la referencia wagneriana estaba inevitablemente presente.

² Sobre la percepción general de la canción popular que lleva a la concepción de *Blancaflor*, consultar la tesis de Carles Batlle (2001, pp. 240-268).

³ Los textos teóricos más relevantes de Adrià Gual se pueden consultar transcritos en la edición de Carles Batlle y Enric Gallén (2016).

Aunque la mención directa a Wagner no era habitual, son varios los sectores ideológicos del catalanismo que abogan por un teatro lírico de características wagnerianas (especialmente en las revistas *Juventut*, *Art jove* y *Catalònia*), incidiendo en la interrelación de música y texto (sin especificar técnicamente cómo se debía concretar esta unión), el uso del leitmotiv y la necesidad de elaborar las obras en gran formato de tres actos (ya que el teatro lírico catalán se plantea, a diferencia de la ópera, en un acto breve).

Gran parte de la bibliografía e investigaciones publicadas posteriormente sobre el teatro lírico catalán de época modernista también hacen una constante mención al término *wagneriano* y han mirado al repertorio con la preconcepción de que su objetivo era imitar el drama musical, buscando de manera forzada las características wagnerianas en el repertorio o criticándolo por no tenerlas. Por ello, se propone aquí invertir esta mirada y partir del análisis del propio *teatre líric català* para observar cuáles son las coincidencias reales con los referentes internacionales que se tenían presentes en el momento⁴.

Objetivo del Estudio

Al ser uno de los máximos representantes y teóricos del movimiento por un teatro lírico catalán, procederemos a analizar los discursos y escritos de Adrià Gual en busca de referencias a Richard Wagner para entender de qué manera está presente o influye en su propia concepción del teatro lírico.

Una vez analizada la idea, compararemos en líneas generales y pragmáticas los resultados prácticos (es decir, la composición de visiones musicales) con el discurso teórico para entender cómo se materializa exactamente este reivindicado wagnerismo en las obras estrenadas. Es decir, analizaremos el proceso de recepción y síntesis de las teorías wagnerianas con las teorías propias de Adrià Gual relativas al movimiento lírico catalanista y de qué manera se aplican en la práctica.

⁴ Destaca la aportación de Francesc Cortès (2005), que ya apunta hacia un uso simbólico (más que de ortodoxia imitativa en la práctica) de la referencia a Wagner dentro del discurso nacionalista como una vía de ruptura con las influencias mediterráneas tradicionales, vía en la que incidiremos.

Cuestiones clave

Legitimación Histórica Local e Internacional

Una de las principales preocupaciones que expresa Adrià Gual a la hora de consolidar una nueva propuesta lírica nacional es su legitimación histórica: de qué manera encaja y cómo podemos percibirla como continuadora de la tradición nacional si a la vez se propone una renovación cultural que rompa con las tradicionales influencias italianizantes y castellanizadoras.

Para ello, Gual desarrolla un amplio análisis histórico de la tradición lírica local y de la recepción del repertorio extranjero en Cataluña y hace una selección de cuáles son las figuras de calidad artística y moral de las que deben ser continuadores: Josep Anselm Clavé (1824-1874) y Richard Wagner. Con ello, establece una dualidad en sus referentes para legitimarse a la vez dentro de la tradición nacional y conectado al panorama internacional, especialmente a la tradición germánica. Esto lo hace, además, a través de dos grandes figuras que pertenecen a la generación anterior a la suya; es su continuador inmediato en el tiempo.

Por una parte, el movimiento folklorista asociado a la *Renaixença catalana* y al alza del nacionalismo en el siglo XIX inició la recopilación de canciones populares del ámbito rural en un intento de preservar y documentar la cultura nacional. Estas canciones sirvieron de inspiración para muchos compositores que pasaron a armonizarlas e incluirlas como repertorio coral. El papel de Josep Anselm Clavé fue esencial para la creación de coros entre la sociedad trabajadora barcelonesa, iniciativa que “va sostreure l’obrer del vici de vagar, a un temps educant-li l’orella, fent-lo devot a l’estudi i ensenyant-li el camí d’una aspiració estètica que ha passat de pares a fills” (Gual, 1904). Esta, a su vez, lo alejaba de otros entretenimientos considerados de escaso valor intelectual y propicios a la corrupción moral, de un teatro que solo buscaba “l’explotació del públic, fent-li pessigolles mitjanament versificades que produïren la rialla del botiguer i després el ploriqueig del partidari de les novel·les per entregues” (Gual, 1904).

El movimiento seguía muy vivo a principios del siglo XX, con Aureli Capmany y su proyecto del *Cançoner popular català*, en el que colaboraron el propio Gual y Lluís Graner como ilustradores. Uno de los destacados continuado-

res de esta tradición coral fue Enric Morera con su Catalunya Nova. Por lo tanto, la propuesta que Gual comienza a gestar es la de aprovechar ese fervor popular por la canción tradicional que se vivía en las corales obreras para adaptarla a la escena (de aquí el subtítulo de *Blancaflor* como “cant popular harmonitzat per a l’escena”).

El objetivo que se estableció el movimiento del *teatre líric català* fue el de crear a partir de ello un espectáculo de masas que siguiera transmitiendo a gran escala y para todos los públicos (pues su objetivo de público era el familiar, incluyendo especialmente el infantil) estas canciones populares en lengua catalana que representaban la esencia de la cultura nacional, pero, además, modernizadas con espectaculares puestas en escena que usasen la más novedosa tecnología eléctrica en escena: las visiones musicales. Su intención, y a través de la que se sitúan como continuadores de la obra social de Clavé, era la de renovar la cultura tradicional para hacerla atractiva para la nueva sociedad industrial moderna y competitiva frente a otros espectáculos. Sin embargo, este programa interno del movimiento queda más bien implícito y lo que se remarca públicamente como objetivo del *teatre líric català* en el discurso de Adrià Gual es la reivindicación de la dramaturgia wagneriana y el uso wagneriano de la leyenda medieval como elemento nacionalizador y a la vez transnacional.

Frente al que considera teatro lírico “melódico” por la primacía del elemento musical en él con sus melodías pegadizas y de fácil escucha, el drama musical wagneriano supondrá para Gual el culmen del teatro lírico “literario”. En este hay un desarrollo dramático de alta elaboración literaria y la música no se presenta en número cerrados con bruscos pasos del declamado o recitado al canto, sino que ambos elementos interactúan de manera fluida y con mayor naturalidad. Los libretos líricos deben ser verdaderas obras teatrales y no una excusa para el canto que rompa con la verosimilitud escénica: “el teatre líric deu ser conseqüència del teatre literari, és a dir [...], un pas més enllà vers l’ample camí de les idealitats més refinades” (Gual, 1904).

El drama musical wagneriano servirá como claro exponente de estas pretensiones dramáticas, puesto que incluso el propio Wagner ya había hecho este alegato defendiendo su drama musical frente a la frivolidad de la *grand opéra* francesa de Meyerbeer, un tipo de teatro que el propio Gual (1904) también encuentra “ple d’aparents complicacions i sorolls molestos, figurant una saviesa que no se sap encara del cert si era veritable”.

A su vez, Gual rechaza adoptar una dramaturgia naturalista o un teatro de ideas ibseniano por considerarlo demasiado frío para el público y depender de-

masiado de la razón. El teatro debe llegar a tocar a las personas y que sea el sentimiento que les provoca el origen de la reflexión del espectador, por lo que el mensaje no debe pasar primero por la mente, sino que debe ser recibido como un impulso emocional irracional (Gual, c. 1898-1899). Si huimos de la “romanticursilería”, es en el folklore popular y mitológico donde encontramos la sugestión de “un sens fi de passions sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà”, como “la bondat, l’heroïcitat i la bellesa”. “Tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes” (Gual, 1904). Por lo tanto, el uso que hace Wagner de la leyenda popular se reivindica como precedente de las “cançons populars catalanes harmonitzades per a l’escena”, lo que además conecta la propuesta autóctona con el deseado internacionalismo europeo.

Con esto, el género lírico catalán que defiende Adrià Gual queda legitimado en su discurso a través de: la tradición propia iniciada con los orfeones populares de Clavé, de la que son continuadores; el precedente internacional de Richard Wagner como consolidador de la leyenda popular en la base del teatro lírico nacional; la función pedagógica y moralizante que debe ejercer este folklore sobre la sociedad moderna frente a otros géneros que corrompen su ética y moral.

Wagner como Modernizador: Aspectos Cronológicos

Una de las principales inquietudes del catalanismo fue la modernización de la cultura a través de la recepción de los autores internacionales del momento para que la actualidad del panorama europeo sirviese de referencia a la hora de renovar la cultura nacional. De esta manera, se tradujeron y representaron las obras de Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen, etc. (Gallén, 2020, pp. 196-200).

En el campo del teatro lírico, la principal figura que se anunció como referente de modernización fue la de Richard Wagner. Sin embargo, en un vistazo al calendario, veremos que se deben dar un par de saltos generacionales para llegar de Wagner a los jóvenes autores involucrados en el *teatre líric català*. Si entre Adrià Gual o Enric Morera y los autores de la Renaixença catalana como Àngel Guimerà (1845-1924) o Felip Pedrell (1841-1922) ya encontramos un fuerte contraste en el tipo de estética y de concepciones dramático-musicales con solo un par de décadas de diferencia de edad, la referencia a la figura de Richard Wagner significa retrotraerse en el tiempo más del doble (Figura 35). Debido a ello, presentar la imitación del drama musical wagneriano como modernizadora, en términos cronológicos, podía resultar contradictorio.

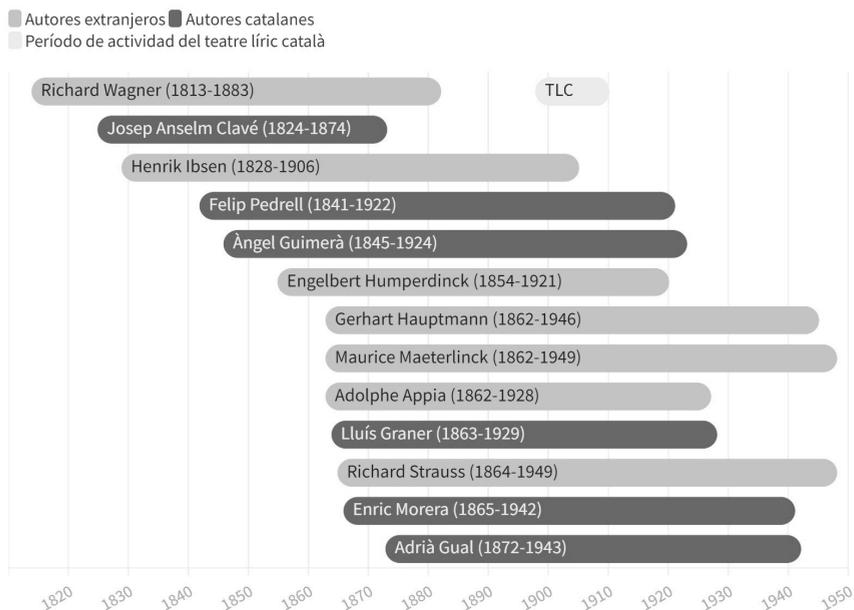


Fig. 35: Línea del tiempo con la vida de los principales autores tanto extranjeros importados como catalanes relacionados con el teatro lírico

Mientras en el caso francófono sí se muestra un interés por la creación del momento, como sucede con la traducción al catalán y la puesta en escena de las obras de Maeterlinck, en el caso germánico este interés se mostrará por Wagner y por la actualidad poswagneriana, como sería el caso de la representación en catalán del *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck. Sin embargo, la propia cultura alemana estaba viviendo una nueva modernización con óperas como *Salomé* (1905) o *Elektra* (1909) de Richard Strauss, cuyos estrenos en Alemania enmarcan los años de actividad de los Espectacles-Audicions Graner, por lo que, dentro del panorama germánico, había nuevos referentes inmediatos de la vanguardia actual por los que no se muestra tal interés. Entonces, ¿de qué manera la figura de Wagner se presenta como referente de la modernización?

El propio Gual (1908) reconoce que Richard Wagner es una figura del pasado, pero justifica su presencia en el momento actual debido a la recepción tardía de su obra:

[...] el nom de Wagner ja no és ni pot ser per a la nostra generació una novetat ni una sorpresa. Ha coincidit el nostre despertament amb l'arribada de l'imponent ressò de l'obra del Mestre, [...] nosaltres potser ni l'hem

rebut, l'hem més promptly trobat en el nostre camí [...] Per lo mateix, en parlem com a cosa admirada i no en podem parlar com a cosa descoberta.

Si sus óperas comienzan a llegar a Cataluña en la década de 1880, todavía en 1899 estarían teniendo lugar nuevos estrenos en el Liceu, como el de *Die Walküre* (cuya primera representación fue en 1870 en Múnich) y *Tristan und Isolde* (1865, Múnich). Cabe recordar especialmente el caso de *Parsifal*, que desde su estreno en 1882 no se pudo representar fuera de Bayreuth hasta 1914 por derechos de autor. Por lo tanto, la exportación de la obra de Wagner y su recepción en el extranjero se extendió a lo largo de las décadas, manteniéndose vigente como novedad.

En estos años de entrada al siglo XX, cuando ya se ha consolidado el furor por él entre el público barcelonés, es cuando Adrià Gual reivindica a Wagner como influencia modernizadora, aprovechando su popularidad para reclamar una renovación cultural a través del modelo germánico que este representa. No obstante, también cabe resaltar que el legado de Wagner seguía estando muy presente en la Alemania del momento, tanto por la continuidad del festival de Bayreuth como porque el nacionalismo germánico del momento se cimentaba en parte sobre el drama musical wagneriano como elemento unificador de la identidad cultural alemana (Ian Hall, 2017). Este movimiento era, a su vez, una referencia teórica e ideológica para el propio nacionalismo catalán, como podemos ver en la influencia que ejercen los pensadores alemanes en la concepción de la teoría nacionalista de Prat de la Riba (Silveira, 2007, pp. 163-193). De hecho, cuando Gual describe la puesta en escena del drama wagneriano en sus textos, lo hace citando las palabras de Houston Stewart Chamberlain⁵, marido de la hija menor de Wagner y asiduo asistente al festival de Bayreuth, que a su vez destacó como teórico del pangermanismo y del nacionalismo ario. Por lo tanto, Wagner no solo se recibe a través de su obra artística, sino que su recepción teórica viene filtrada por la visión que tenían de él los intelectuales alemanes del momento y su uso simbólico como referente nacionalista. Será precisamente este fervor nacionalista que se mantiene vivo desde el Romanticismo hasta el modernismo el que servirá como vaso conector para que el interés por la figura de Wagner traspase entre ambos movimientos estéticos.

Este interés del nacionalismo catalán por el germanismo se constata también en la glosa de leyendas germánicas en varias de las visiones musicales. Aunque el objetivo del género fuera escenificar el folklore autóctono en lengua catalana, también se escribieron obras como *La cova de les serps* (estrenada en la sala Mercè), con “una acció

⁵ La única cita directa que Adrià Gual parafrasea en sus discursos dedicados al teatro lírico es de *El drama wagnerià* de Chamberlain, original de 1892, traducido al catalán por Joaquim Pena en 1902.

emmanllevada a una llegenda germànica i arranjada amb versos catalans per en Josep Carner” (Notícies de Barcelona, 1906, p. 4); *Fra Garí* (teatro Principal de Barcelona) (Figura 36) con claras reminiscencias a la leyenda de Fausto; o *L'oració de la nit* (saló Gerió), obra compuesta de “unos versos frescos e ingenuos [de Rafael Masó], muy sentidos, inspirados en una conocida leyenda alemana que tiene sus similares en otros países” (Crónica general, 1906, p. 2). Otras obras se tomaron directamente de autores alemanes, como la ópera *Hänsel und Gretel* que Engelbert Humperdinck (heredero del estilo wagneriano) estrenó en 1893 y que Lluís Graner produciría en el teatro Principal de Barcelona, o los fragmentos musicales de Robert Schumann que fueron utilizados para acompañar musicalmente la rondalla de *La Fustots*, producida por el mismo Lluís Graner con un arreglo del texto hecho por Josep Carner.



Fig. 36: Portada del libreto de *Fra Garí*, de Xavier Viura y Enric Morera. (Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau)

En el propio análisis histórico de Adrià Gual (1901), se llega a Wagner como último eslabón de una cadena en la que le preceden otros autores germanos como Goethe y Schiller. Se hace un repaso de los diferentes momentos y autores que han usado la leyenda y la mitología como base para su dramaturgia, desde la Antigüedad griega, pasando por Shakespeare hasta el Romanticismo alemán, culminando este proceso con Richard Wagner. Con él, como heredero de la tragedia griega, canto y palabra se unen a través de la leyenda para instruir al pueblo en la moral correcta, puesto que los empresarios y burgueses que poseen el poder adquisitivo para invertir en cultura “són impassibles en lo que toca a matèries d’art” y han corrompido las artes buscando el beneficio económico en detrimento de la calidad y moral artística. “És a dir, los que havien de ser, en bé de l’art, uns elements esparcidors ens han resultat uns xucladors inaturables, uns obstacles declarats” (Gual, 1904). Ideas, por otra parte, ya expresadas por los propios Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1872) y Wagner en *Arte y revolución* (1849), por lo que las concomitancias ideológicas en sus discursos son claras.

De hecho, la renovación cultural a través del germanismo se presenta como la salvadora frente a la corrupción estética y moral mediterránea. Otra vez según Gual, la recepción de la obra de Richard Wagner en Cataluña lo que supone es la introducción de un nuevo referente a partir del que comenzar a distanciarse de las influencias tradicionales que dificultaban el desarrollo del teatro nacional deseado. Esto es, que la inserción del germanismo permite romper con el *vaudeville* y la opereta francesa, con la ópera italiana y con la zarzuela castellana, géneros que presentaban escasa calidad literaria, estaban enfocados solo al chiste y a la risa, y creaban “fanáticos del melodismo” acomodados en una posición de oyente sin requerimiento intelectual. (Gual, 1904).

Puesta en Escena y Resultados Prácticos: El Filtro Francés

Si apreciamos la comparación de las características generales de un drama wagneriano con una visión musical en la Tabla 1, en realidad veremos bastantes diferencias, y es que las influencias que se reciben a la hora de crear su dramaturgia y puesta en escena son diversas, aunque la wagneriana sea prácticamente la única reconocida en los discursos públicos.

Tabla 1
Comparación de las características generales literarias, musicales y escenográficas del drama musical wagneriano y las visiones musicales.

Drama musical wagneriano	Visión musical
3 actos y varias horas de duración.	1 acto de entre 1 y 3 cuadros, 20-30 min.
Desarrollo narrativo de la dramaturgia.	Escenas sugestivas de situaciones inconexas y de poca acción dramática.
Textos literarios desarrollados y redactados, de alta complejidad.	Letras de las canciones o leyendas glosadas y fieles a la versión original recopilada; carácter infantil.
Basado en mitología medieval.	Basado en canciones y leyendas folklóricas.
En la lengua nacional (alemán).	En la lengua nacional (catalán).
Continuidad musical sin división en números.	Se alternan fragmentos hablados con cantados, pero se evita el contraste con transiciones y melopeas.
Uso del leitmotiv (asociación de motivos a elementos escénicos mediante la aparición simultánea y repetición a lo largo de la obra).	Cada cuadro presenta un motivo musical que se repetirá y variará en los diferentes momentos cantados.
Uso de la armonía ampliada y gran agrupación orquestal con relevancia de los metales.	Uso de la armonía ampliada y pequeñas agrupaciones de entre 3 y 5 instrumentos (a excepción del teatro Principal de Barcelona con orquesta completa).
Puestas en escenas de estilo realista mitológico.	Del simbolismo decadentista inicial (Gual) al simbolismo vitalista y espectacular (Graner); uso sugestivo de la iluminación y del color.

En términos formales y dramaturgicos, está muy presente la recepción del teatro simbolista de Maeterlinck y las propuestas escenográficas que esta escuela francófona desarrolla⁶. Desde el formato breve en un acto conformado de diversos cuadros que presenten escenas sugestivas y sin un desarrollo narrativo de la acción, hasta la concepción escenográfica con un fuerte componente medievali-

⁶ Los precedentes de *Nocturn* y *Blancaflor* ya habían hecho notar claramente la influencia de Maeterlinck en Gual, a quien prácticamente imita versionando su *Pelléas et Mélisande* en su *Nocturn*. (Batlle, 2001) (Solaniella, 2008).

zante a la vez que atemporal y un muy pensado uso de la iluminación y del color. Todo ello nos distancia del drama musical wagneriano originario, puesto que la idea de Obra de arte total pasa entremedias por el filtro de la escuela simbolista que añade su preocupación por el cuidado escenográfico.

De hecho, Gual (1934) reconocía la aportación de la teoría wagneriana en cuanto a unión de música y texto y a cómo los significados de ambos medios se entrelazan, pero se percibe como una concepción inacabada, puesto que falta unificar también la escenografía como elemento sugestivo del sentimiento de la escena:

L'obra de Wagner, concebuda sota un propòsit de tots els components teatrals, és innegable que va fallar pel costat de la plàstica escènica, pràcticament en desacord amb les possibilitats d'ordre tècnic, a més d'un gust dubtós fill de la raça i del moment per on aquella passava.

Claros ejemplos de esta preocupación escenográfica podrían ser las visiones musicales de *La matinada* (Figura 37), *Montserrat* o *L'Atlàntida*, en las que el principal elemento que dirige la dramaturgia escénica es la iluminación eléctrica de colores, ya sea para recrear un amanecer, dibujar el perfil de las montañas de Montserrat o imitar los rayos y relámpagos de la tormenta del prólogo de la *Atlàntida* de Verdaguer, sin presentar un desarrollo narrativo de su historia, situación, origen o evolución interna del personaje⁷.

De hecho, en una carta dirigida a Adrià Gual publicada en *El poble català*, Manuel de Montoliu (1906) ya le advierte explícitamente que su concepción lírica peca de espiritualista por haberse acercado demasiado a Maeterlinck y que, en su lugar, es a Wagner al que debería imitar en su desarrollo literario de la acción legendaria:

[...] ha resultat estèril la generosa temptativa de Maeterlinck, al voler espiritualitzar ultra mesura el teatre modern [...] I per lo que es refereix a la nova forma líric-dramàtica [...] que vos, amic Gual, vàreu concebre en un moment feliç, cal anar amb molt de compte per a que no resulti un gènere híbrid [...] que desfiguri per una part l'element poètic de la llegenda i que sia per una altra una veritable atrofia de drama líric.

Aquest nou gènere ha d'ésser [...] una llegenda glossada i un drama condensat, compenetrats ambdós elements en íntima fusió per medi de la música; en un mot, un corol·lari del drama musical de Wagner. (p. 1).

⁷ Para un listado de las obras representadas en los Espectacles-Audicions Graner consultar el catálogo de Xosé Aviñoa (1985, pp. 260-328) y para uno de la sala Mercè, el de Joan M. Minguet (1988).

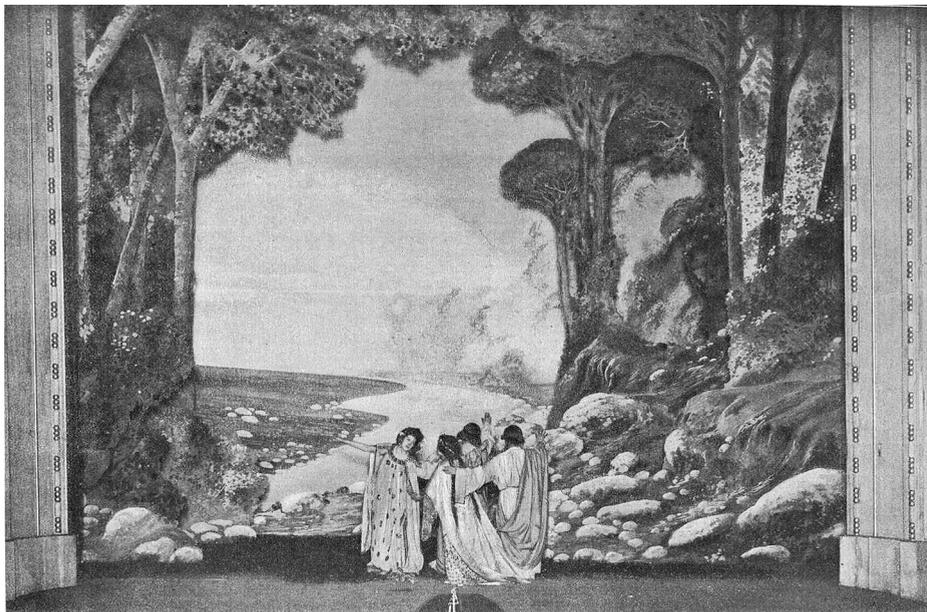


Fig. 37: Fotografía de *La matinada*, visión de naturaleza compuesta por Lluís Graner y con texto de Adrià Gual, en la que se celebra un nuevo día bailando una sardana tras el efecto lumínico del amanecer. (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte. España)

Es decir, que según Montoliu el género ideado por Gual no es wagneriano por no seguir el desarrollo narrativo del drama musical, algo que también se repetirá múltiples veces en el diario *Joventut* haciendo referencia a la forma, a cómo el teatro lírico catalán debería constituirse con obras de gran formato en tres actos.

En este aspecto es donde se deja notar la influencia del propio movimiento folklorista autóctono. El material que se utiliza como base para la creación de las obras es respetado según se recogió de la fuente original, al contrario que ocurría habitualmente en el periodo romántico y en el caso wagneriano, en el que este material es extensamente elaborado. Los modernistas entienden el folklore recopilado como la esencia en la que reside el espíritu nacional, como representativo de la identidad nacional y digno de preservar en su estado natural, por lo que se limitarán a glosarlo, pero sin variar ni alterar su contenido.

Coincidencias más directas con el drama musical wagneriano se verán en el plano musical, donde habrá una aproximación, pero tampoco una coincidencia

total. Hay una preocupación por el uso y repetición de los motivos musicales, que vendrá también dada por el propio carácter de la dramaturgia basada en la glosa de la canción popular, que solía ser estrófica, por lo que el tema o motivo que la caracteriza también se repetirá. Las obras basadas en leyendas o rondallas que no tenían música folklórica usarán también el motivo como elemento musical estructurador de cada cuadro de la obra, pero este no llegará a tener el grado de desarrollo del leitmotiv wagneriano, ya que no acabará asociándose e interrelacionándose con el resto de elementos dramáticos de igual manera. Tampoco existe esta acción narrativa de la que el motivo pueda participar en su transcurso, por lo que el papel de la música será más bien sugestivo de la acción y del carácter popular de la historia.

Finalmente, el tema de la leyenda también está relacionado con Wagner, pero no acaba de ser exclusivo. Son diversas las reivindicaciones que Adrià Gual (1901) hace respecto a Wagner como el culmen del uso de la mitología en el teatro, pero también son múltiples las referencias que se hacen de la leyenda como un elemento transnacional y atemporal cuya glosa se ha dado y se da en diferentes pueblos: “No hem tampoc de reduir-nos a la llegenda purament nostra. Totes les llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles podem els homes arribar a la comprensió dels secrets humans”.

Incluso el ferviente defensor wagneriano Manuel de Montoliu (1906) reconocerá en la misma carta a Gual el carácter universal de la leyenda y su uso generalizado como constructora de culturas nacionales:

Podem dir, en general, que el teatre nacional de tots els països no és més que la dramatització de llurs gestes històriques o llegendàries [...]. Així, doncs, a tots els que tenim un viu interès en la formació d'aquest teatre nacional de la nostra Catalunya, basat en les cançons i llegendes de l'antigor, no ens manquen pas models en els quals ens puguem alligonar i inspirar. Tots els temps, totes les civilitzacions ens en ofereixen a desdir. (p. 1).

Además, investigadores como Bruce King o S. E. Wilmer afirman que son hechos generalizados el que el modernismo urbano beba de las fuentes rurales como legitimadoras de su propia identidad (King, 1980, p. 42) y que los procesos de construcción de tradiciones teatrales nacionalistas utilicen la leyenda y la mitología nacional como fuente de inspiración (Wilmer, 2004, pp. 25-26). Por lo tanto, no podemos hablar de que el uso de la leyenda o mitología sea un hecho exclusivamente wagneriano.

Conclusiones

Tras el análisis del discurso y de los resultados prácticos en la configuración de las visiones musicales como género lírico catalán, constatamos de hecho la fuerte presencia ideológica de Wagner, pero coexistente con otras influencias con las que interfiere y que tienen un peso más reconocible en el resultado final llevado a escena, como sería el simbolismo maeterlinckiano.

El tratamiento de la acción dramática, el formato breve en un acto y la concepción escenográfica acercarán el género a la esfera simbolista e incluso provocarán críticas de ciertos sectores catalanistas por considerarse poco wagneriano, a pesar de que ideas como la Obra de arte total, unión de música y texto o uso de la leyenda heredadas de Wagner estén presentes.

El precedente wagneriano servirá para legitimar el género en el plano internacional e histórico, pero la tradición local folklorista y de corales obreras que basan su repertorio en armonizaciones de canciones populares supone un precedente mucho más cercano. La influencia wagneriana ayuda a consolidar la propuesta de Gual de escenificación de la canción popular, pero no es definitiva o imprescindible para que esta fuera ideada. El uso de la leyenda, como los mismos intelectuales catalanes del momento reconocían, era un hecho transnacional y atemporal, no exclusivamente wagneriano.

Aunque no fuera el referente de vanguardia más actual, la exitosa recepción de la obra de Wagner durante el modernismo catalán sirve para introducir un modelo alternativo a las tradicionales influencias mediterráneas a partir del cual romper con ellas, por lo que sí que ejerce como influencia renovadora. Presenta un modelo diferente de hacer teatro lírico, con más peso literario y dramático y menos peso melódico.

El valor y la fuerza que tiene el nombre de Wagner en el discurso público es simbólico, como referente indiscutible de la construcción de un género lírico nacional. El proceso que quiere llevar a cabo el movimiento del teatro lírico catalán es el mismo que tuvo lugar con la gestación y asentamiento del drama musical wagneriano: la creación de un género nuevo en la lengua nacional, que autodetermine al pueblo sin influencias de géneros extranjeros, que represente a la nación y con el que esta se identifique a través del uso de su folklore tradicional, y legitimando a su vez históricamente a la nación mediante las referencias medievalizantes de la mitología localizando su origen siglos atrás.

Esto es lo que representa Wagner para el nacionalismo alemán y lo que quieren lograr desde el movimiento catalanista; por eso se considera su máximo referente, aunque la forma y estilo final del género de las visiones musicales difiera de la del drama wagneriano.

Referencias

- Aviñoa, X. (1985). *La música i el modernisme*. Curial.
- Batlle, C. (2001). *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Curial.
- Batlle, C. (1998). *El teatre d'Adrià Gual*. [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/63202?ln=ca>
- Cortès, F. (2005). El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936. *Revista Musicològica*, (14-15), 27-45.
- Crónica general. (29 de abril de 1906). *Diario de Gerona de avisos i noticias*.
- Fàbregas, X. (1972). *Aproximació a la historia del teatre català modern*. Curial.
- Gallén, E. (2020). El teatre (1892-1918). En Castellanos, J. (dir.) y Marrugat, J. (dir.), *Història de la literatura catalana* (Vol. 6, pp. 189-250). Barcino.
- González, A. (2004). La Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí. *Quaderns científics i tècnics de restauración monumental*, (14), 32-44.
- Gual, A. (c. 1898-1899). *El teatre modern: innovador?* Barcelona, Museu de les Arts Escèniques, Ms. Fons Gual, carpeta 47.
- Gual, A. (25 de abril, 2 de mayo y 7 de mayo de 1901). El Teatre Popular. Pla-estudi llegit en l'Associació Popular Regionalista la nit del 2-4-1901. *Juventut*.
- Gual, A. (1904). *El Teatre Líric Català*. Barcelona, Museu de les Arts Escèniques, Ms. Fons Gual, carpeta 36.
- Gual, A. (1908). L'art escènica i el drama wagnerià. En *XXV Conferències donades a l'Associació Wagneriana (1902-1906)* (pp. 115-144). Associació Wagneriana.
- Gual, A. (20 de febrero de 1934). "De plàstica wagneriana". *La Veu del Vespre*. Premsa.
- Gual, A., Batlle, C. (Ed.) y Gallén, E. (Ed.) (2016). *Teoria escènica*. Punctum/Institut del Teatre.
- Ian Hall, D. (2017). Wagner, Hitler, and Germany's Rebirth after the First War. *War in History*, 24(2), 154-175.
- King, B. (1980). *The new English literatures: cultural nationalism in a changing world*. Macmillan.
- Minguet, J. M. (1988). La "Sala Mercè" de Lluís Graner (1904-1908: un epígon del Modernisme?). *D'art*, (14), 99-117.
- Montoliu, M. (3 de marzo de 1906). Teatre popular (a l'amic Gual). *El poble català*.

- Notícies de Barcelona. (22 de marzo de 1906, edición de la tarde). *La Veu de Catalunya*.
- Silveira, J. (2007). *Nacionalismo cultural y político. La doble cara de un proyecto único: Cataluña*. [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona] <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35530>
- Solanilla, A. (2008). *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*. [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/525836>
- Soler, M. E. (2005). *La sarsuela en el cinema com a imatge del quotidià (1896-1940)* [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona] <https://www.tdx.cat/handle/10803/403462>
- Wilmer, S. E. (Ed.) (2004). *Writing and rewriting national theatre histories*. University of Iowa Press.

El presente volumen ofrece al lector una novedosa mirada sobre el legado multidisciplinar de un revolucionario compositor alemán que, a pesar de no haber visitado nunca la Península ibérica, dejó una profunda huella en las artes y en la sociedad españolas: Richard Wagner (1813-1883).

Partiendo de la investigación ya realizada sobre la recepción de Wagner en la cultura y en el arte español, esta colección de estudios realiza un recorrido por los pilares más importantes de su acogida en España, ofreciendo novedosos y originales avances sobre la huella wagneriana multidisciplinar que se manifiesta no solo en la literatura en lengua española, en la prensa o en la traducción, sino también en las artes plásticas, en la arquitectura, en la escenografía, en la música, en la danza o en el cine.

El volumen presta especial atención a tres pilares básicos inherentes al estudio de la obra wagneriana y su recepción: la definición del concepto de vanguardia (como expresión de radicalidad literaria y pictórica, de cosmopolitismo y propuestas ambiciosas de reestructuración en el espectáculo, la arquitectura y la obra de arte total); la noción de la materialidad (la influencia de Wagner se entendería en parte como un reclamo de la sensorialidad y el efecto anímico o sugerente de la obra de arte) y la repercusión en las artes españolas del peculiar tratamiento del mito (fundamental para Wagner que lo consideraba único por ser “siempre verdadero”, y provisto de un contenido “inagotable” para todos los tiempos).

Se demuestra aquí no solo el fuerte impacto que causó la obra wagneriana en España en vida del autor y tras su muerte, sino también la vigencia de su huella, que sigue muy presente en la cultura el arte de hoy en día.

