



**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

Wagner, el Góngora de los sonidos

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

*Universidad de Oviedo**

La primera representación de la nueva ópera de Wagner, titulada *Les Maitres chanteurs de Nuremberg* [sic], estaba anunciada en Munich para el 10 de mayo. –Ahora parece que han surgido dificultades, y que este nuevo aborto del jefe de la escuela músico-gongorina, quedará aplazado para más adelante. ¡Lástima que esta música no se aplazara para siempre!... (“Suelos”, 1868).

La asociación establecida en la noticia arriba reproducida, entre la música de Richard Wagner (1813-1883) y la obra de Luis de Góngora (1561-1627), pudiera parecer al lector actual una anomalía que relaciona dos fenómenos aparentemente inconexos, pero lejos de ser así, el texto recoge uno de los *topoi* ampliamente reiterados en la primera recepción de Wagner en España. La vinculación se sustenta en toda una serie de analogías que se expondrán en las próximas líneas, pero, en primer lugar, en la supuesta oscuridad del lenguaje usado por ambos creadores, algo que, por otra parte, provocaba la ininteligibilidad de sus mensajes. La comparación se produce, además, en una época en que las opiniones sobre la valía de sus respectivas producciones artísticas oscilan entre el rechazo absoluto y la duda acerca de su auténtico mérito, una cuestión que, en el caso de Wagner, hemos abordado en diferentes estudios.

En lo que respecta a Góngora, es asunto generalmente admitido que su obra fue rechazada en el periodo comprendido entre el neoclasicismo literario y la

* Este estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación Música y ciudad: espacios, instituciones y encuentros desde la revolución industrial (Referencia: PID2021-124376NB-C31).

Generación del 27, hasta el punto de que la crítica sobre la poesía romántica española ha ignorado tradicionalmente el influjo del escritor cordobés, en la consideración extendida de que el Romanticismo, en su alejamiento de la sensibilidad barroca, refutaba su influencia. En sintonía con ello, se ha insistido en la idea de que las grandes figuras de las letras del siglo XIX valoraban con agrado a los poetas del XVI y a los conceptistas del XVII, pero despreciaban a los culteranos, si bien es cierto que estudios recientes relativizan estas afirmaciones (Servera Baño, 2014).

En un sucinto repaso al histórico rechazo del culteranismo, en el que seguimos a Elisabeth Kruse (2016, pp. 94-99), ha de recordarse que ya los antagonistas del gongorismo del siglo XVII basaban su oposición en el supuesto impenetrable hermetismo de esta poesía e, incluso, acusaban a Góngora de perseguir la oscuridad intencionadamente, como un fin en sí mismo. Si el neoclásico siglo dieciocho ve en Góngora un caso más –y muy extremado– de la “desmesura española”, el siglo XIX es absolutamente refractario a él, porque es una época de un arte esencialmente humano, sentimental y espiritual, que se opone –a sus ojos– al ideal poético del cordobés. Por otra parte, los grandes maestros de la Generación del 98 continuaron en esta postura de repudio, heredando y reeditando los prejuicios históricos a los que fue sometida la obra de Góngora que, lejos de entrar en el canon oficial de la historia de la literatura española, fue desdeñado por insignes escritores y críticos, como Unamuno o Menéndez Pelayo, entre otros. De hecho, los representantes de la cultura lo relegaron al ostracismo porque detestaban su aparente sinsentido, su experimentación y su oscuridad. El culto poético a Góngora llega a la Generación del 27 a través de Rubén Darío, quien, a su vez, lo recibió de los simbolistas franceses, sobre todo de Paul Verlaine. El trabajo más arduo en su rehabilitación, el filológico, fue asumido principalmente por Dámaso Alonso, gracias a quien la obra de Góngora fue iluminada y rescatada del abandono letárgico en el que se encontraba.

En este punto conviene detenerse un instante en examinar las ideas que circulaban en el siglo XIX en España acerca de Góngora, para comprender mejor el fundamento de la comparación con la música de Wagner antes señalada.

Se acepta en general que todo el siglo XIX desdeñó al Góngora de los poemas mayores, calificándolo de hueco, tenebroso, culterano e incluso, en casos extremos, insistiendo en que había perdido el juicio (Servera Baño, 2014, p. 188). Un artículo de Ramón Mesonero Romanos (1803-1882), que ensalzaba el ingenio y la frescura de los romances y las letrillas de Góngora frente a la oscuridad y extravagancia de *Polifemo* y *Soledades*, marca el tono general de la crítica a lo lar-

go de todo el periodo de tiempo del presente estudio. Mesonero Romanos (1837, p. 103) acusa al poeta cordobés de “fundar una secta literaria, irracional y extravagante”, que había dominado el parnaso español de buena parte del seiscientos y el setecientos. A su admirada primera época, la de los romances y letrillas satíricas, había seguido otra de imaginación extraviada, de excéntrica ridiculez, ininteligible y caracterizada por el deseo de hacerse singular. Entonces Góngora se erigió –dice Mesoneros– en el “creador de un estilo que él llamó *culto*, y que debía formar una nueva época literaria”:

¡Increíble parece a dónde la extravagancia de esta idea había de llevar el buen genio y el profundo saber de nuestro Góngora! Pero no es por eso menos cierto, como lo consignan desgraciadamente el crecido número de obras que en este sentido dejó escritas. Para crearlas tuvo especial necesidad de formarse con indecible trabajo un lenguaje peculiar, altisonante e hinchado, que desafiando todos los usos recibidos en el idioma español, se esforzaba introducir en él el giro de construcción y los idiotismos griegos y latinos. No contento de haber desfigurado de este modo la lengua nacional, quiso dar a la dicción mayor dignidad, y a cada palabra una intención profunda, usando de estas en sentidos extravagantes y ajenos de su propia significación; e inventando hasta una nueva puntuación y medida, sin cuya clave es inútil empeñarse en descifrar sus conceptos. Finalmente para acabar de sublimar este estilo culto, supo exprimir todo el fruto de su vasta erudición histórica, mitológica y científica, y arrastrar consigo a sus lectores a un tenebroso campo de conceptos oscuros y exagerados, en donde el genio más agudo y la vista más perspicaz llegan a perderse. [...]

Si hemos de atenernos a los ecos de sus numerosos comentadores, la fama de Góngora no llegó a su altura, hasta que aquél abandonó el buen camino, y se echó a volar osadamente por las extraviadas sendas del culteranismo. Admirado entonces y seguido por numerosos secuaces, entre los cuales se contaban muchas veces los primeros ingenios de la época, Cervantes, Quevedo, Villegas y otros infinitos, llegó por fin a conseguir su objetivo de dar su nombre a una escuela, que desde entonces es y será perpetuamente conocida por *gongorina*. Ella dominó en nuestro parnaso por casi dos siglos, transmitiéndose desde su fundador y sus contemporáneos por medio de los Villemedianas, Mellos, Rebolledos, Sor Juana de la Cruz, Gerardo Lobo y otros infinitos, hasta que a fines del siglo último volvió a renacer el buen gusto, y Góngora fue juzgado con la severidad que merecía un hombre que renunció a las más felices dotes de un escritor, por seguir los impulsos de su amor propio extravagante. (Mesonero Romanos, 1837, pp. 103-104).

Como se ha dicho arriba, una idea resaltada por Mesonero Romanos, anotada en la introducción y el colofón de su texto, es la existencia de una secta o

escuela literaria que se había mostrado intransigente con la doctrina poética vigente antes de ella. De ahí derivó la pronta confrontación con los partidarios de los principios estéticos heredados y, como es bien conocido, suscitó un amplio e intenso debate en torno a las novedades introducidas por Góngora. Las polémicas gongorinas, que se materializaron en un corpus de textos en pro y en contra del cordobés, comprenden al menos sesenta y cinco documentos de diferente importancia, extensión y repercusión (Jammes, 1994) y se alargaron más de medio siglo, pues las querellas, abiertas el mismo año de la difusión manuscrita del *Polifemo* y las *Soledades*, se iniciaron con el *Parecer* (1613), de Pedro de Valencia, y se cerraron con la *Lira de Melpómene* (1666), de Enrique Vaca de Alfaro Gómez (Osuna, 2021, p. 122). Además, y al margen de estas polémicas, hay que enfatizar otra cuestión, que es la considerable repercusión que alcanzó en España la poesía de Góngora desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el XVIII, de tal manera que, entre esos dos momentos históricos, puede afirmarse que casi no hubo poeta en español cuya sintaxis y cuyo vocabulario no estuvieran, de un modo u otro, influenciado por la poética gongorina. Fue tal su poder de impregnación que incluso sus acérrimos enemigos sucumbieron en mayor o menor grado a la seducción que Góngora ejercía. La razón era que Góngora representaba como nadie la cultura literaria de su tiempo en lengua española y era, en realidad, el autor en el que desembocaba la poesía de la época en su conjunto, pues la escritura de Góngora era la expresión más refinada y sutil de las transformaciones experimentadas tras la revolución italianista iniciada por Garcilaso de la Vega y Juan Boscán. Por eso, nada tiene de extraño, concluye Andrés Sánchez Robayna (2012, pp. 171-172), “que todas las miradas se volviesen hacia una obra que, aunque discutida y condenada a veces como «friática», «desvariada» y «contraria al gusto», era tenida en la época como referencia poética ineludible”. Tampoco que su influjo se extendiera a obras extranjeras, en las que puede percibirse con claridad la huella del poeta cordobés, y a otras geografías, entre las cuales se han estudiado los casos de Inglaterra, Francia, Portugal, Brasil y la América española (Sánchez Robayna, 2012).

Otro de los asuntos centrales del artículo de Mesonero Romanos se refiere a la cualidad culterana del lenguaje de Góngora, el cual introduce con frecuencia giros griegos y latinos. La licitud de las *verba peregrina*, cuestión muy disputada durante las polémicas en torno a las *Soledades*, se justifica por la vocación transgresora y, de hecho, el empleo de cultismos –y también de neologismos– se explica en el cordobés por el deseo de renovación estética y de subvertir el canon poético establecido (cf. Daza, 2021, pp. 127-129). Otra característica del lenguaje gongorino, la puntuación y la métrica nuevas, deriva del empleo de la “silva”, un poema que, en este contexto, está formado por la combinación asimétrica de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la

posibilidad de dejar algunos versos sueltos (Domínguez Caparros, 1993, pp. 236-237). Características de la silva son, también, su imposible división en estrofas simétricas, la posibilidad de llevar algunos versos sin rimas y su fácil adaptación a cualquier tono poético y a temas variados (Domínguez Caparrós, 1999, pp. 390-391). La alternancia no regulada de endecasílabos y heptasílabos con rimas irregularmente distribuidas fue una fórmula que no se había usado en castellano para textos extensos antes de Góngora (Blanco, 2012, p. 130). Además, aunque la resurrección de la silva había sido emprendida previamente por algunos poetas andaluces y por Francisco de Quevedo, lo cierto es que sus breves poemas no tuvieron el mismo impacto que los gongorinos o los de Francisco de Rioja, otro de sus precursores, probablemente porque las silvas de Quevedo se perdieron en el inmenso corpus de sus obras y no acabaron por encontrar un molde definitivo (Jauralde Pou, 1991, pp. 164-165). De ahí la idea extendida –y reflejada en el texto de Mesonero Romanos– de que Góngora había introducido una “nueva puntuación y medida”. De hecho, a partir de *Soledades*, el culteranismo asumió la silva como su métrica más característica y fue usada por Pedro Soto de Rojas y Juana Inés de la Cruz, entre otros. Mercedes Blanco (2012, pp. 130-131) ha planteado la posibilidad, además, de que los modelos para Góngora hayan podido ser Estacio, poeta contemporáneo del emperador Domiciano, y Angelo Poliziano, el gran filólogo y poeta activo en la Florencia de Lorenzo el Magnífico.

La última idea que nos interesa comentar de Mesonero Romanos es el estilo deliberadamente culto de Góngora, una faceta docta que se manifiesta a través de una “vasta erudición histórica, mitológica y científica” que da como resultado la tenebrosidad e ininteligibilidad del mensaje, según el escritor madrileño decimonónico. Por su tendencia literaria, señala Cristóbal (2000), Góngora utiliza todo un cúmulo de complicadas alusiones y perífrasis mitológicas como elemento de estilización barroca. La prueba es la considerable proporción de notas aclaratorias consagradas a la explicación de tal o cual referencia mitológica en las ediciones críticas del poeta cordobés. Además, en su producción encontramos la función primaria más importante y evidente que puede asumir el mito en una obra literaria, que es la de constituirse en argumento de esta, caso del *Polifemo*. Asimismo, la mitología es en Góngora, y sus seguidores, un instrumento para la formación de una lengua poética alambicada, característica del arte barroco en su variedad culterana. Abundan, por ejemplo, las metonimias mitológicas, de modo que, para expresar poéticamente el hecho de que un grupo de cabreiros están sentados en torno al fuego, se dice que “a Vulcano tenían coronado” (*Soledades*, I, 93). Las perífrasis en las que intervienen personajes o elementos del mito se usan a menudo para nombrar realidades cotidianas, en un esfuerzo

supremo por distanciar el decir poético del común o vulgar. Por eso, el mes de mayo es aludido al comienzo de las *Soledades* como

del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente
y el Sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas, (*Soledades*, I, 1-6).

pues, efectivamente, durante el mes de mayo el sol pasa junto a la constelación zodiacal del Toro, que, según la mitología, es el resultado de la conversión en estrellas de la forma taurina con que se revistió Júpiter para raptar a Europa (Cristóbal, 2000, p. 39).

Tal y como se dijo, a lo largo del ochocientos lo normal entre los críticos fue alabar el ingenio y la frescura de los romances de Góngora y denostar su estilo culterano. Siendo una generación más joven que Mesonero Romanos, Juan Valera (1824-1905) seguía sosteniendo las mismas ideas casi tres décadas después que aquél (Valera, 1864, pp.121-122) y en la misma línea se sitúa el juicio de Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883-1889). Tras censurar el estilo afectado, la introducción de voces nuevas y la construcción embrollada y estrafalaria de Góngora en sus poemas mayores, Menéndez y Pelayo describía así lo que él tildaba de gran pecado de los culteranos:

Góngora se había atrevido a escribir un poema entero (*Las Soledades*), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción (*verba et voces praeterea que nihil*) intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entenderse, después de leídos sus voluminosos comentadores, indignale a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo *nihilismo* poético¹ que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. ¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole

¹ Ateísmo le [sic] llamaba Cascales [nota de Marcelino Menéndez Pidal].

horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, sino de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como *Las Soledades*, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de fronteros de África, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Iliada*. (Menéndez y Pelayo, 2008, pp. 329-330).

Las palabras de Menéndez y Pelayo introducen dos aspectos nuevos de importancia capital para comprender la comparación con Wagner. El primero es la consideración de que la obra gongorina está completamente desprovista de inspiración y, en segundo lugar, que su configuración puramente exterior y técnica, acompañada de una ausencia total de dimensión espiritual, provocan que el estilo culterano incumpla los tres fines de la retórica clásica y de las bellas artes: *docere, delectare et movere*, especialmente los dos últimos. Pensamientos parecidos manejaba en 1866 uno de los primeros críticos en establecer la asociación objeto de este estudio, Óscar Camps y Soler (1837-1899), quien igualmente consideraba que el arte de los sonidos debía instruir, deleitar y conmover. En un artículo dedicado a la música de cámara, y tras idealizar el clasicismo del siglo XVIII a través de la narración fabulada de la interpretación de un cuarteto de Beethoven en una taberna alemana, denunciaba el olvido en que había caído el estilo sonata en favor de nuevas sensibilidades, en clara alusión a la música programática, la nueva escuela alemana y, por ende, del drama musical wagneriano:

Parece mentira, [en nuestros días] ¡cómo el gigantesco edificio de la música instrumental se ha desquiciado! [...]

Dicen muchos: cada siglo tiene una manera propia de caracterizar los afectos; las formas antiguas no tienen eco en esta época de progreso... ¡Basta! Es cierto, cada siglo tiene sus pasiones; las que predominan hoy se parecen más bien al vicio y al egoísmo que a la pasión propiamente dicha; hoy los hechos son la consecuencia inmediata del cálculo, y no como en otros tiempos, del sentimiento y de la sensibilidad.

Entre los hombres de hoy no se produce una sensación sin auxilio de una realidad terrible y desgarradora; en las producciones artísticas del día no se concede el mérito en donde falta la exageración de horribles contrastes que anonadan y sorprenden la inteligencia.

En cuanto a la música, las más complicadas combinaciones han sido puestas en juego ya, los más simples elementos se han desnaturalizado, se

ha hecho degenerar la potencia expresiva de todos los instrumentos y todas las voces, y parece que los compositores del día se hallan empeñados en descubrir el modo de meter más ruido: tanta es la aglomeración instrumental de sus partituras.

Únicamente en un siglo como éste se comprende que la música, así dicha, *del porvenir* pueda haberse hecho plaza guiada por Wagner, el Góngora de los sonidos.

Pasmad a la inteligencia, por más que el alma no llegue a despertarse; he aquí el lema de estos neo-profetas musicales.

El arte está en completa decadencia. (Camps y Soler, 1866).

La cita de Camps y Soler introduce otro aspecto sugestivo en la comparación con Góngora: la técnica premeditadamente calculada impide que la música de Wagner conmueva al oyente, es decir, que se despierten las pasiones del alma. Idéntico pensamiento se observa seis años más tarde, en 1872, cuando Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) escribe una nota preliminar a una edición de *Don Lazarillo Vizcardi*, de Antonio Eximeno, novela en la que varios personajes simbolizan al “vulgo ignorante”. Éste –dice Barbieri– “da más importancia a lo complicado y ruidoso, porque no lo entiende, que a lo expresivo y claro, porque le conmueve”. “Hoy pues” –continúa Barbieri– “que tanto abunda en Europa esta clase de vulgo y que los delirios de Wagner y su escuela tienden a pervertir por completo la música, convirtiéndola de encantador lenguaje del alma en una especie de cálculo matemático, tiene además la obra de Eximeno vivísimo interés de actualidad” (Asenjo Barbieri, 1872, pp. 60-61).

El mismo Barbieri, en polémica mantenida en 1874 con Antonio Peña y Goñi (véase Suárez García, 2011), toca otros dos aspectos de sumo interés. Tras criticar la oscuridad del pensamiento wagneriano, Barbieri considera que el maestro alemán posee tres espíritus diferentes e inarmónicos para la poesía, la crítica y la música: en sus libretos encuentra un afán de singularizarse a toda costa y de buscar la originalidad; en su obra crítica, falta de fundamentos estéticos claros y un “baturrillo filosófico que no hay quién lo entienda”; en sus composiciones Barbieri censura las partituras en que Wagner se “complace en dar tortura al mejor período musical, destrozándolo violentamente y de un modo extravagante, a fin de que aparente una novedad que en el fondo no tiene” (Asenjo Barbieri, 1874, p. 219). Puede repararse fácilmente en la concomitancia de ideas: oscuridad, afán de originalidad, baturrillo, extravagancia... son expresiones y epítetos comunes y reiterados en las doctrinas contrarias al teutón y al cordobés. Un segundo tema abordado por Barbieri se refiere a la perdurabilidad de la obra wagneriana, cualidad que en la mentalidad romántica está ligada indefectible-

mente al concepto de genio. Inmersa aún en la polémica, el sistema de Wagner está todavía en entredicho, de ahí que el español anime a la discusión y al análisis, pero –prosigue Barbieri– “téngase bien presente que el talento no basta a dar celebridad legítima y sólida a un compositor de música, si no va acompañado de esa inspiración divina que llamamos *genio*, y que ni es ni puede ser discutible, porque las obras del *genio* al fin *se imponen* por su propia virtud y están por encima de toda discusión. Ahora bien: ¿está patente el genio en las obras de Wagner? ¿Sucederá al fin con ellas lo que con *Las soledades* de D. Luis de Góngora?... Allá lo veremos” (Asenjo Barbieri, 1874, p. 220).

En tanto que la obra de Wagner no ha sido aún sancionada por el paso del tiempo, los jóvenes compositores no deben tomarla como modelo y, consiguientemente, debe huirse de su negativa influencia. Estos argumentos son esgrimidos por Barbieri en una carta, fechada el 18 de enero de 1877, en la que, respondiendo a una petición anterior de Chapí, Barbieri le da su opinión acerca del envío de segundo año del músico de Villena como pensionado de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (Chapí, 1878), una misiva que hará pública Barbieri un año más tarde parcial y sesgadamente, con motivo del estreno en el Teatro Real de los dos primeros actos de la obra en cuestión, la ópera *Roger de Flor*. Barbieri critica la exuberancia, la excesiva acumulación de combinaciones rítmicas y de modulaciones intrincadas, la falta de claridad, la simultaneidad de ritmos, el tratamiento anti operístico de las voces y la compleja orquestación de Chapí. También recomienda al joven creador que se aparte de la influencia wagneriana y siga la tendencia de las óperas de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer y Gounod, porque –dice Barbieri (1878)–

nutrido de tan excelente savia, debe Vd. aspirar a que las obras con que inaugure su carrera pública de compositor sean ante todo claras y expresivas para que sean generalmente aplaudidas y le den reputación; porque ésta no es fácil de adquirir, al principio, y menos aún cuando uno se echa por el camino de eso que Vd., muy justamente llama la *pícaro novedad*.

No crea Vd. por esto que yo condeno en absoluto la música de Wagner y sus afines; tal vez sucederá con ella lo que sucedió con las reformas que Góngora introdujo en nuestra poesía; que, andando el tiempo, se deseche lo extravagante y bastardo, quedando como bueno en el arte lo bello y legítimo de que sin duda hay rasgos en sus óperas del reformador alemán: lo que sí digo, y es una gran verdad, es que hoy la música de Wagner se halla todavía en tela de juicio, y que por esto un joven compositor como Vd. no debe tomarla por modelo para sus primeras obras, sino inspirarse en aquella que ha sancionado con sus aplausos la Europa entera.

Luego que Vd. haya adquirido reputación de compositor, y haya sido aplaudido generalmente, su mismo genio le hará formarse un estilo propio,

o más bien, el público se encargará de indicar a Vd. con sus aplausos el camino que debe seguir. Hasta que esto suceda, creo que no debe usted meterse en honduras, ni empeñarse en ser satélite de otro, que aún no han definido bien los sabios si es un astro verdadero o una estrella errante.

Merece reseñarse aún una última ocasión en la que Barbieri sostuvo públicamente opiniones semejantes. Fue en el discurso de contestación leído en la recepción pública de Antonio Peña y Goñi en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 10 de abril de 1892. Tras el obligado panegírico dedicado al nuevo académico de número, Barbieri (1892) emite su parecer acerca de lo que debe ser la ópera española, constatando la enorme influencia de Wagner en todos los países europeos:

Los mismos italianos van renegando de su antiguo y noble abolengo artístico, y procuran imitar al revolucionario alemán. Pero ¿qué consiguen con esto?... Merecen sólo el título de *coristas*, cuando debieran aspirar al de *partes principales*, si tuvieran genio suficiente para ello.

Hay en las obras de Wagner procedimientos artísticos que vienen a echar por tierra algunos principios consagrados por los grandes maestros; hay combinaciones instrumentales de grandísima belleza, pero al par se encuentran extravagancias, y, sobre todo una escasez de movimiento escénico y una longitud tan excesiva en la mayoría de las piezas, que podrá tal vez ser agradable a las gentes flemáticas del Norte, pero que causa fatiga y hastío a las del Mediodía. En conjunto, la obra de Wagner es de gran importancia y muy digna de estudio; pero los compositores que pretendan escribir obras españolas, deberán ser muy cautos para no dejarse arrastrar por la corriente de una servil imitación, porque si tal hicieran, podrían tal vez componer *óperas alemanas pero no españolas*.

Por otra parte, es muy posible que, andando el tiempo, llegue a suceder con las obras de Wagner algo parecido a lo que sucedió con el *culteranismo* de Góngora, que introdujo en nuestra literatura elementos exóticos y extravagantes que la perturbaron por de pronto, pero que luego de aquellos elementos quedó lo bueno que debía quedar, enriqueciendo el lenguaje poético. (pp. 62-63).

En las próximas líneas se repasará el pensamiento del otro gran tótem de la vida musical madrileña en estos años, Emilio Arrieta (1821-1894), contemporáneo estricto de Barbieri. Se hace a través de su discurso en la sesión inaugural de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1877, pronunciado el 28 de enero, cuya cuarta y última parte está dedicada a “la lucha violenta que se ha entablado entre los tradicionalistas y los partidarios de la música de Wagner y sus doctri-

nas, lucha en que toma excesiva parte la pasión en uno y otro sentido” (Arrieta, 1877, p. 5). Arrieta constata, en primer lugar, la enorme controversia suscitada por Wagner en el mundo musical y, también, que su influencia, mayor cada día, ha arrastrado a cantidad ingente de émulos. Wagner es, dice Arrieta (1877),

el ídolo de los libre armonistas y libre-melodistas que se lanzan ciegos por las huellas de su idolatrado Profeta, antes de haberlo comprendido bien, y careciendo de las altas dotes que, sin manifiesta injusticia, nadie puede negarle.

Siempre que algún innovador enarbola, por decirlo así, banderín de enganche para la guerra que se propone hacer a lo ya conocido, acuden presurosos a alistarse y “a sentar plaza de genio” los necios, los presuntuosos insufribles que, a falta de mérito propio para figurar, procuran llamar la atención menospreciando lo que es digno de respeto.

No contribuyen poco esta especie de cortesanos a envenenar cuestiones que debieran tratarse con la calma y dignidad propias de hombres de ciencia. (p. 24).

Respecto al impulso del wagnerismo, Arrieta destaca que muchos compositores consagrados están influidos por las ideas de Wagner y censura que, al mismo tiempo que lo critican públicamente, lo imitan en sus partituras. Entre wagneristas y antiwagneristas hay personalidades de mérito y las luchas entre ambos “partidos” recuerdan a Arrieta las querellas suscitadas en el siglo XVII en la literatura española, comparando a Wagner con Góngora:

A lo que antes he indicado respecto al desarrollo del wagnerismo, tengo que añadir ahora que autores de merecida reputación se hallan poseídos del espíritu de las ideas de Wagner. El que no lo advierta es porque le ciega la pasión de escuela o porque hace propósito de no verlo.

Dos bandos poderosos luchan hoy con fe en el campo de los principios: uno enarbolando la bandera blanca de nuestros abuelos, otro, el estandarte rojo de los campeones del Arte del porvenir.

En ambos partidos hay adalides de talento y de nobles aspiraciones.

Todos creen tener segura la victoria.

Entre los adversarios del gran innovador hay muchos que al mismo tiempo que le combaten públicamente procuran imitarle.

Esto que no es nuevo en momentos históricos semejantes, nos trae a la memoria la época célebre en que dominó el gongorismo. Entonces también aquellos mismos escritores que dirigían candentes sátiras al autor del *Polifemo*, le imitaban en su estilo laberíntico y altisonante. Los *cultos*, nombre dado a los imitadores del gran poeta cordobés, fueron casi todos los es-

critores de su tiempo. Como en España apenas se concibe juzgar una obra o principio de Arte sin atacar la persona del autor, Góngora fue víctima de esta fatal cualidad que nos caracteriza.

Quevedo escribió:

“Yo te untaré mis versos con tocino,
porque no me los muerdas, Gongorilla”

El gran Lope de Vega, entre otros mil dardos emponzoñados dirigidos a Góngora, le lanzó el siguiente en el segundo terceto de un soneto:

“Aún no se le ha cerrado la mollera
Al padre de los cultos desvaríos;
Rogad a Dios que con su lengua muera”

Y sin embargo, Lope y Quevedo cayeron en el culteranismo que tan ingeniosamente criticaban.

En la epístola que al Licenciado Francisco de Rioja que escribió el primero, se leen trozos por el estilo:

“En círculos aquí vegetativos
Los Trópicos se ven y los Coluros,
Los Solsticios hyemales, los estivos, etc.”

Quevedo decía:

“Relámpagos de risa carmesíes”, etc., etc.

Si me fuera dado citar aquí ejemplos musicales wagnerianos de los detractores del autor de *Rienzi* con la misma facilidad que los gongorismos, se comprendería clarísimamente la gran relación que hay entre unos y otros, bajo el punto de vista que yo los he presentado.

El imperio de Góngora fue agitado y ruidoso, y desapareció para siempre.
¿Desaparecerá igualmente la dictadura de Wagner?

...A i posteri
l'ardua sentenza

Dejemos, pues, a los venideros tan delicada misión: ellos, exentos de las pasiones que conturban el ánimo en estos momentos de ardientes controversias sobre las nuevas teorías, pronunciarán su inapelable fallo. (Arrieta, 1877, pp. 27-28).

Más adelante, Arrieta toca otro asunto censurado por los antiwagnerianos, que criticaban a Wagner por haberse inspirado en el teatro griego para construir su teoría sobre el drama musical y por recurrir a la mitología para la creación de una nueva “ópera alemana”. Estos cargos se fundamentan en que ambos, teatro heleno y asuntos míticos, no eran “los elementos más nuevos, ni los más populares en Alemania, ni propios de la época presente” (Arrieta, 1877, p. 29).

Para finalizar su discurso, Arrieta se fija en el ataque sistemático ejercido por los adversarios del maestro alemán sobre la denominada “escuela realista”, un adjetivo aplicado extensamente por la prensa española a la música de Wagner en los años sesenta y setenta del siglo XIX. En otro lugar hemos aclarado con mayor detenimiento qué significa tal apelativo, por lo que ahora tan solo definiremos brevemente qué es lo que significa el concepto. La escuela de Wagner es “realista” en tanto que la sujeción de la música al poema, propugnada en la teoría wagneriana, fue considerada por sus contemporáneos como imitación objetiva de la realidad. Tal apreciación se fundamenta en lo expuesto por Wagner en *La obra de arte del futuro* (1849) y, sobre todo, en *Ópera y drama* (1851-1852), porque en ambos escritos el compositor alemán consideraba que la música debía someterse al poema para conseguir un espectáculo creíble, realista, es decir, debía secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática, retomando así ideas de C. W. Gluck. Para tal fin, Wagner se vale primordialmente de dos recursos, la armonía y la instrumentación, en contraposición a la preeminencia melódica de la escuela italiana. Además, en su pretendida verosimilitud, el drama wagneriano hace un uso muy restringido de los concertantes y del coro, el cual sólo interviene si narrativamente es admisible. También es “realista”, casi podríamos decir fotográfica –término que destaca la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y la literatura (naturalismo)– en el sentido de que pretende aprehender objetos materiales (Nothung, el Grial, etc.) y naturales (el Rin, el murmullo del bosque, etc.) con la técnica del leitmotiv. Sin embargo, esta manera de obrar fue considerada por los detractores de Wagner como un procedimiento mecánico, artificioso y falto de espontaneidad, que suplía la inspiración con combinaciones matemáticas y convertía el arte de los sonidos en ciencia, algo que –en opinión de los antiwagnerianos– procedía de una teoría materialista del arte (Suárez García, 2017, p. 3). En la conclusión de su discurso Arrieta parece posicionarse en contra de la nueva escuela alemana y de la música programática, y al lado de los partidarios del formalismo y la música pura, que estaban en sintonía con una visión “idealista” de la ópera, género representado por la escuela italiana. El sistema wagneriano suponía para Arrieta convertir en ciencia el arte, un arte, por consiguiente, en el que la inspiración se suplía

con combinaciones matemáticas que conducían la música al culteranismo y el churriguerismo. Dice Arrieta (1877):

Voy a terminar, que ya es hora de hacerlo. En todas partes y a cada momento se oye decir lo mucho que puede hacerse con la música, no sólo en la expresión de los sentimientos y en la pintura de épocas y lugares en que pasa la acción de los dramas, sino en la imitación de todos los elementos y seres de la naturaleza, y hasta en la Mitología con sus dioses mayores y menores y con toda clase de diablos, brujas, gnomos y gigantes.

La música, ni expresa tanto como algunos suponen, ni deja de expresar lo que otros no quieren reconocer.

Hubo un tiempo en que a la música se la trataba con mucha consideración, empleándola generalmente en hablar al corazón y despertar en él delicados sentimientos de amor, de fe religiosa, de patria, cuando no graciosos y alegres movimientos de regocijo popular.

A medida que ha progresado el Arte lírico-dramático, se la ha querido obligar a todo.

Wagner, para manejarla a su antojo y obligarla a la obediencia y a la humildad, la ha hecho esclava.

“La música, dice, es mujer y debe sacrificarse”. Los de la Escuela clásica opinan lo contrario, y aseguran que la música debe siempre servir bien al sentimiento, a las situaciones, y al carácter de los personajes dentro de las reglas severas del Arte de la estética; pero que jamás debe ser esclava, y menos aún víctima sacrificada al capricho del compositor.

Y si el sacrificio que de ella se exige estuviera plenamente justificado, enhorabuena; pero no estándolo, como no lo está casi nunca, ¿para qué desnaturalizarla y atormentarla a cada momento?

Se empeñan los realistas en que la música ha de dejar de ser Arte para convertirse en intérprete material de cosas que no la pertenecen; y sus contrarios contestan que querer que la música lo exprese todo, desde la noción más abstracta y metafísica hasta el sentimiento más concreto; convertirla en traducción fiel y humilde esclava del poema dramático, según pretende la escuela de Wagner, es desconocer su naturaleza y lanzarla por caminos de perdición.

Pero aún es más absurdo, continúan, querer realzar su valor expresivo, mediante la proscripción de la melodía y el enaltecimiento exagerado de la armonía y de la instrumentación fantasmagórica. La melodía y el ritmo son los elementos verdaderamente expresivos, son el dibujo de la música; la armonía, la instrumentación, todos los primores técnicos y científicos del Arte musical son el colorido. Un conjunto de colores no constituye un cuadro; un conjunto de armonías tampoco forma una composición musical. La armonía y la instrumentación realzan, engalanan, acompañan y dan

relieve a la melodía; pero ésta y el ritmo son el alma de la música, y ellos son los que principalmente expresan los sentimientos. Ahogar la melodía bajo una armonía intrincada y ruda y una instrumentación rebuscada; convertir el Arte en ciencia, y la inspiración musical en sabias combinaciones matemáticas, y luego empeñarse en que la música lo exprese todo, es traer a pasos agigantados el reinado del culteranismo y del churriguerismo en un Arte cuyo encanto consiste principalmente en la claridad melódica y rítmica y en la pureza armónica. (pp. 31-33).

A lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XIX, la oscuridad e ininteligibilidad del lenguaje wagneriano fueron relacionadas por la prensa española repetidamente con lo nebuloso, de ahí que se hicieran asociaciones explícitas entre Wagner y las nebulosidades y las nieblas del norte, a veces también uniéndolas al carácter supuestamente flemático de la Europa septentrional, antes mencionado por Barbieri. Ésta es una de las características del último estilo wagneriano para uno de los críticos más representativos de la Restauración, José María Esperanza y Sola (1834-1905). En la biografía sobre el compositor escrita a raíz de su muerte en 1883, el erudito español llamaba la atención sobre el hecho de que los “sanos principios” defendidos por Marcello, Arteaga y Gluck para la ópera habían sido exagerados por los “más fervorosos adeptos” de Wagner en las *Bayreuther Blätter*, para “glorificación de su oráculo” (Esperanza y Sola, 1883, p. 115). Con Wagner se había renovado la lucha entre los partidarios de la nueva y la vieja música, pero de una manera mucho más encarnizada que en las antiguas querellas entre gluckistas y piccinistas. La razón de que existiera un antiwagnerismo indeleblemente marcado por el odio era el entusiasmo sin límites, la vehemencia, el fetichismo y el furor con que los wagneristas habían ensalzado al músico alemán, hasta hacer de sus doctrinas una verdadera religión, unido al desprecio con que habían tratado a todos los grandes “maestros de Arte, y a cuantos no han seguido su bandera” (Esperanza y Sola, 1883, p. 115). La influencia de Wagner, que era nítidamente perceptible desde hacía bastantes años, había tenido su lado positivo por haber despojado al teatro musical de fórmulas rutinarias, pero, sobre todo –dice Esperanza y Sola (1883)–.

ha sido un mal, en cuanto, aferrado a sus más extremadas doctrinas, ha lanzado al Arte en un camino de nebulosidades y de vaguedad, llenando sus óperas de eternos recitados, de trozos de música de desmesuradas dimensiones, ligados entre sí, como asienta un crítico respetable, por un hilo melódico imposible de coger. De aquí el que Wagner sea grande cuando sigue a los grandes modelos, como en la marcha del *Tannhäuser* y en el canto nupcial de *Lohengrin*; allí su genio se muestra en todo su esplendor; el profundo armonista despliega felicísimamente todos los recursos

de su inmenso saber, y su maravilloso arte de instrumentación se muestra en toda su magnificencia; y de aquí también el que cuando, sumergido en las profundidades de sus teorías, las aplica a la práctica, resulte confuso, incomprendible, al punto de dar casi la razón a los que creen que el objeto de su música, en ocasiones tales, es poner a prueba la paciencia del auditorio, y la han comparado a un poema sin puntuación, sin reposo ni terminación. De todas maneras, repetimos, su influencia en el mundo músico ha sido y es incontestable. ¿Conducirán sus reformas a nueva era para el Arte, tan gloriosa como la época que empieza en Haydn y termina en Meyerbeer, y que es, a no dudarlo, la época de oro de la Música, o será Wagner el principio de un período de decadencia, como lo fueron Pietro de Cortona y Caravaggio, con su realismo brutal, para la Pintura, y Góngora, con su culteranismo, para nuestra Literatura? No es fácil predecirlo, por más que así lo temamos. (p. 118).

Incomprensibilidad, polémica, sectarismo, perdurabilidad... son términos que nuevamente ponen en contacto a Wagner y Góngora. También la idea anotada por Esperanza y Sola, extendidísima en Madrid en las décadas de los 60, 70 y 80 del siglo XIX, de que lo que entonces se conceptuaba el primer Wagner —es decir, de *Rienzi* a *Lohengrin*, puesto que sus óperas de juventud no se conocían— tenía un valor muy superior a los dramas musicales escritos a partir de *Tristán*, algo que inevitablemente trae a la memoria lo ya indicado sobre la diferente consideración mostrada hacia las dos épocas de Góngora.

Para concluir, queremos remarcar el asunto de la influencia superficial del maestro alemán sobre otros compositores, un tema que asimismo fue puesto en relación con el gongorismo. En la época que nos ocupa hubo partituras revestidas de una cierta pátina wagneriana, derivaba del empleo de algunos procedimientos técnicos (armonías, instrumentación, cromatismo, fraseo, etc.), pero estos recursos frecuentemente no se adecuaban a la ajustada expresión de la idea dramática. Peña y Goñi fue uno de los primeros críticos en España en denunciar esta cuestión, en un artículo que, escrito en tono humorístico, alertaba de que esta clase de wagneristas eran mayoría y constituían “una verdadera plaga” (Peña y Goñi, 1884: 59). Ideas parecidas sostenía Esperanza y Sola a raíz del estreno de *Giovanna La Pazza*, de Emilio Serrano, en un escrito en que arremete contra lo que denomina “secta de rapsodas de Wagner”, cuyas doctrinas —recuerda Esperanza— habían traspasado las fronteras, invadiéndolo todo, como si de una epidemia de *influenza* se tratara, llevándose la peor parte Francia, donde era escasísimo el número de compositores que escapaban “del contagio”, con Jules Massenet y Vicent d’Indy a la cabeza. Parafraseando a Benedetto Marcello, Esperanza y Sola (1890) afirmaba:

La Música está perdida. [...]

Hay muchos, y entre ellos me cuento, que temen que en los presentes días el fatal augurio del autor del *Teatro alla Moda* [...] pudiera realizarse si se persistiera en encauzar la música por el camino, que no Wagner, sino sus pseudosimitadores, la empujan, creyéndose verdaderos revolucionarios del arte [...].

En esta, a mis ojos, desdichada empresa, llévanse la palma los compositores franceses, dándose el peregrino caso de que el país donde tan despiadada como injustamente se silbó y denigró el *Tannhäuser*, sea ahora aquél donde los músicos aparezcan como los más fervientes e inconscientes adeptos de su autor, llegando, en el paroxismo del entusiasmo que les domina, a no estudiar lo mucho bueno que las obras wagnerianas encierran, y a gustar exclusivamente de lo excéntrico y lo barroco, y tomándolo como arquetipo, traten de imitarlo, creando obras, como dice Oscar Comettant, “sin tonalidad, sin ritmo, sin melodía, llenas de jeroglíficos armónicos y de atrevidas y nunca justificas disonancias, que si hacen la felicidad de los *Gogos* de la Música, en cambio humillan de continuo los oídos”.

A la verdad, no es todo virtud ni espíritu de escuela; pues si bien se mira, aun cuando entre los que por tales caminos andan los hay que no están faltos de inspiración y muestran al par bien a las claras que han pasado largas y fructosas vigiliass consagrados al estudio, el núcleo de los que forman esa legión pseudoreformista se halla compuesto de los desasistidos de genio, que han visto en los procedimientos que con tanto ardor han abrazado el medio de encubrir con fórmulas y procedimientos extraños la pobreza de su numen: dar apariencias de independencia de genio a lo que sólo es licencia, y hacer pasar, en fin, por originalidad lo que, en suma, no es otra cosa que aquella álgebra musical de que habla un crítico de tanta autoridad como Florimo, o un gongorismo tan intrincado y enojoso como el del más ferviente imitador de las *Soledades*. (p. 179).

Conclusiones

La comparación entre Wagner y Góngora fue un lugar tópico en la primera recepción del músico alemán en España. El paralelo se establece en base a toda una serie de analogías, fundamentadas en cuestiones que van de lo puramente formal a lo psicológico, pues, a pesar de que éste último es un asunto que tan sólo se ha mencionado de pasada, los dos creadores fueron tildados de locos reiteradamente. En ambos casos se consideró su primer repertorio (clásico, inspirado,

fresco, respetuoso con la tradición...) muy superior al segundo, el cual, por otra parte, conformó verdaderamente su estilo más característico. Esta última manera se consideraba entonces como nebulosa, oscura, confusa, incomprensible, extravagante, ampulosa y artificiosa, cualidades que, en gran medida, eran consecuencia del empleo extensivo de la metáfora, el símbolo y el mito. La ininteligibilidad del mensaje provocaba la pasividad de los receptores, que no se veían conmovidos, pues la obra de ambos artistas era fruto de un cálculo premeditado y carecía, por tanto, de la inspiración que se consideraba inherente al genio, según la mentalidad romántica. Con su segundo estilo, Wagner y Góngora desafiaban y reformaban los géneros en que respectivamente se expresaban. El deseo de renovación estética y de subvertir el canon establecido llevó a ambos a usar una nueva puntuación y métrica, que se plasmó en la silva, en el caso literario, y en la melodía infinita, en el musical. Los dos, además, habían logrado entre sus contemporáneos buen número de adeptos, los cuales fueron tildados por sus adversarios de auténtica secta. Las querellas entre partidarios y contrarios a la transformación se prolongaron durante décadas, entre otros motivos porque, entre los primeros, abundaron los imitadores que tan sólo habían asimilado el aspecto exterior de la reforma, con un empleo de los recursos técnicos vacuo, torpe, premeditado y calculado. Al margen de las escuelas que Wagner y Góngora generaron, cabe afirmar que la repercusión que tuvieron en sus correspondientes momentos históricos fue tal que no hubo creador cuya sintaxis y vocabulario no estuviera, de un modo u otro, influenciado por sus respectivos lenguajes, incluso entre aquellos adversarios que los combatían públicamente. Por último, resulta sumamente sugestiva la comparación realizada entre Wagner y Góngora en los años 60, 70 y 80 del siglo XIX, porque el wagnerismo, en tanto que una de las principales fuerzas generadoras del modernismo, compartió con éste la utilización del símbolo y del mito, asimismo punto de encuentro entre gongorismo y wagnerismo.

Referencias

- Arrieta, E. (1877). *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1877*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Asenjo Barbieri, F. (1872). Nota preliminar. En *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por Antonio Eximeno* (pp. V-LXI). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

- Asenjo Barbieri, F. (16 de agosto de 1874). Cartas musicales. Primera, sobre la música de Wagner. *Revista Europea*, 1(25), 216-220.
- Asenjo Barbieri, F. (18 de febrero de 1878). Carta a un joven compositor de Música. *El Imparcial*, pp. 3-4.
- Asenjo Barbieri, F. (1892). Contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri académico de número. En *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892* (pp. 47-63). Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández.
- Blanco, M. (2012). La extrañeza sublime de las Soledades. En J. Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo* (pp. 125-137). [España]: Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Camps y Soler, O. (7 de diciembre de 1866). Consideraciones sobre el género musical de sala. *El Artista*, 1(25), 2-3.
- Chapí, R. (25 de febrero de 1878). Contestación del joven compositor al Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri. *El Imparcial*, pp. 3-4.
- Cristóbal, V. (2000). Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 18, 29-76.
- Daza, J. M. (2021). Góngora ante la tradición poética española: la invención gongorina al trasluz de Mena y Garcilaso. *Calíope*, 26(1), 124-157.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza editorial.
- Esperanza y Sola, J. M. (22 de febrero de 1883). Ricardo Wagner. *La Ilustración Española y Americana*, 27(7), 114-115 y 118.
- Esperanza y Sola, J. M. (22 de marzo de 1890). Revista Musical. *La Ilustración Española y Americana*, 34(11), 179-80 y 182.
- Jammes, R. (ed.) (1994). *Soledades de Luis de Góngora*. Madrid: Castalia.
- Jauralde Pou, P. (1991). Las silvas de Quevedo. En B. López Bueno (coord.), *La silva* (pp. 157-180). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Kruse, E. (2016). *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso*. Tübingen u. München: Narr Francke Attempto Verlag.
- Menéndez Pelayo, M. (2008). *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII / Marcelino Menéndez y Pelayo; edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglos-xvi-y-xvii-0/>
- [Mesonero Romanos, R.] (9 de abril de 1837). Don Luis de Góngora. *Semanario Pintoresco*, 1(34), 103-104.
- Osuna, M. J. (2021). La polémica gongorina llega a Hispanoamérica: El *Apoloético en favor de don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano. En J. Roses (ed.), *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI* (pp. 121-138). Berlin: Peter Lang.

- Peña y Goñi, A. (31 de agosto de 1884). Microbios Musicales. El wagnerismo. *Enciclopedia Musical*, 1(8), 59-60.
- Sánchez Robayna, A. (2012). La recepción de Góngora en Europa y su estela en América. En J. Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo* (pp. 171-189). España: Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Servera Baño, J. (2014). Góngora en la poesía romántica española. *Estudios Románicos*, 23, 187-199.
- Soledades* = Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Edición digital disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/>
- Suárez García, J. I. (2011). Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España. *Anuario Musical*, 66, 181-202.
- Suárez García, J. I. (2017). Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid. *Journal of Music Criticism*, 1, 1-15.
- Sueltos (25 de mayo de 1868). *Revista y Gaceta Musical*, 2(25), 92.
- Valera, Juan (1864). *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Tomo I. Madrid: Librería de A. Durán.

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.

