

Un legado ineludible: Wagner en España

Posted on 30 de septiembre de 2025 by Asier Odriozola Otamendi

Unos diez años después de la muerte de Richard Wagner (1813-1883), un nuevo cuadro se sumó a la rica colección pictórica del Kurting Club de Bilbao. *Las Walkirias* (h. 1894) de Manuel Losada (1865-1949) no parecía ser más que un ocurrente retrato de los amigos melómanos del pintor, quienes solían reunirse en «El cuartito», la sala de música del local. Sin embargo, una mirada más atenta descubre en la desenfadada escena un feliz compendio de actitudes en torno a Wagner. En una disposición casi onírica, varias valquirias cabalgan entre brumas, convocadas por dos pianistas que, concentrados en la partitura, ignoran su entorno. Pero sus socios no pueden escapar de la música. Uno escucha absorto, otro parece apático y continúa leyendo, mientras la mayoría, con el puño en alto, parece exigir a sus amigos que dejen de tocar de una vez. La gama de posibles reacciones podría haber sido más amplia, pero Losada capta un punto clave sobre Wagner, aún más notorio tras su muerte: su legado era ineludible.

El libro *Recepción de Richard Wagner y vanguardia en las artes españolas. Mitos y materialidades*, editado por Paloma Ortiz de Urbina y Tomas Macsotay, confirma la perdurable influencia de Wagner, también en territorio español. Ciertamente, Wagner saturó el ambiente artístico durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Por acción u omisión, su presencia resultaba inevitable debido a sus innovadoras propuestas

artísticas. La «totalización de los medios artísticos», según la expresión de Macsotay (pág. 176), sintetizada en la conocida fórmula del *Gesamtkunstwerk*, ejercía además un magnetismo que iba más allá de los teatros de ópera o los auditorios. La naturaleza multifacética de las contribuciones wagnerianas se tradujo en un impacto profundo y amplio, influyendo en diversas disciplinas artísticas y transformando sus lenguajes y soportes. Estas aportaciones revelan una evolución conceptual derivada de un proceso de recepción. No en vano, Ortiz de Urbina describe esta dinámica como una «recepción creativa» (pág. 40). Así, el *wagnerismo*, tal vez tanto o más importante que la figura del propio Wagner, no debería entenderse exclusivamente como una apropiación directa e irreflexiva. Se habría de contemplar también como un impacto trascendente que inspiró variados proyectos, transformó las subjetividades del público y de la crítica, y abrió el camino a múltiples experimentaciones. En suma, cualquier análisis de la influencia de Wagner o del *wagnerismo* debería partir de la premisa de que su adopción (o rechazo) fue el resultado de un abanico de recepciones mediadas por la totalidad de su obra y, sobre todo, por sus interpretaciones.

Los dieciocho capítulos del libro comparten esta perspectiva. Aunque organizados en siete secciones, cada uno centrado en una disciplina artística concreta (literatura, artes plásticas, arquitectura, escenografía, música y danza, cine y prensa y traducción), todos los estudios coinciden en subrayar la huella wagneriana en la creación artística en España, así como su posición de referencia para la vanguardia. Conviene señalar que no se trata del primer trabajo que analiza la recepción de Wagner en España; el alcance y los efectos de su impacto ya han sido examinados ampliamente para los casos de Madrid, Valencia y especialmente Barcelona (y por extensión, Cataluña). La mayoría de estos estudios destacan por un enfoque eminentemente musicológico, si bien autores como José Ignacio Suárez García o la ya mencionada Ortiz de Urbina han llamado la atención sobre el carácter multidisciplinar de la influencia de Wagner. En ese sentido, este libro supone un avance significativo, alentando a los investigadores a abordar la huella del compositor desde una óptica integradora y sensible a los polisémicos estímulos wagnerianos.

La discusión en torno a la dimensión mítica y mitológica en Wagner va de la mano de su posicionamiento como figura de vanguardia y porvenir. Ya incluso en vida del compositor, las interpretaciones y apropiaciones de su legado seguían estas líneas, con el objetivo de elevar el arte, tanto en su creación como en su contemplación, a un nivel trascendente y religioso. Al margen del objeto de estudio, varios autores del libro subrayan la consideración sagrada que tuvo Wagner para muchos artistas españoles. Lourdes Jiménez examina cómo pintores cercanos al simbolismo decimonónico, como Rogelio de Egusquiza (1845-1915), y otros de estilo más ecléctico, como Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), encontraron en el compositor alemán un modelo de renovación que trascendía lo estrictamente artístico. El

idealismo de Wagner fascinó a estos pintores, facilitando su consideración como un arte total que revolucionaba el lenguaje y la significación artística. La pervivencia de esta concepción del arte queda patente al comprobar, como hace Eduard Cairol, la adopción décadas después de la visión wagneriana en pintores vanguardistas como Antoni Tàpies (1923-2012) o, confirmando la multidisciplinariedad del legado de Wagner, en poetas como Joan Brossa (1919-1998).

La mención a estos artistas catalanes obliga a añadir una reflexión sobre la recepción de Wagner en Barcelona y Cataluña. Las aspiraciones de renovación artística, unidas al fomento de una identidad local o regional (incluso nacional, según la formulación deseada), encontraron en Wagner un modelo estético para desarrollar estilos y lenguajes, más que de emulación, adaptados a las ambiciones locales (aunque con la mirada fijada en Europa) de representación identitaria. El catalán es, posiblemente, uno de los ejemplos más palmarios del concepto de la recepción creativa elaborada en este libro. La notable presencia de Wagner en Cataluña, especialmente en Barcelona, constituye aún hoy un tema de investigación por derecho propio, lo que justifica la inclusión en este volumen de numerosos estudios sobre su influencia en la cultura catalana. El compositor alemán fue percibido y recreado como mito de modernidad, y esta imaginación mítica se plasmó en prácticas musicales diversas, como el llamado *teatre líric català*. En este ámbito, como destaca José Miguel Pérez Aparicio, la «omnipresencia» de Wagner se manifestó en las temáticas, aspiraciones, modelos y texturas musicales (pág. 222). Un análisis más pormenorizado de los agentes involucrados en proyectos similares revela también la importancia de la acción individual en la incorporación y difusión wagneriana en Cataluña. Magda Polo identifica al músico y compositor Josep Rodoreda (1851-1922) como un mediador imprescindible en la *catalanización* de Wagner, adaptando su legado a las pretensiones musicales del catalanismo.

El análisis de las materialidades ofrece también oportunidades para reflexionar sobre las derivaciones catalanas de la obra de Wagner. Dos ejemplos ilustran de forma concisa esta adopción: un libro y un palacio. El análisis de Juan C. Bejarano e Irene Gras sobre el libro *Boires baixes* (1902) ayuda a comprender la magnitud de la admiración catalana por el compositor alemán y de su visión integradora del arte. Su autoría coral (Josep Maria Roviralta, Lluís Bonnín y Enric Granados), aparato visual, contenido y formato no eran meros homenajes, sino la concreción material (en forma de libro) del *Gesamtkunstwerk*. Por su parte, el estudio de Teresa-M. Sala centra su atención en una operación receptiva muy similar, si bien de mayor escala. Defiende así que el Palau de la Música Catalana es también reflejo de la ambición totalizadora del catalanismo, en sintonía con las ideas artísticas de Wagner. La iconografía del célebre auditorio, diseñado por el arquitecto Lluís Domènech i

Montaner (1849-1923), recuerda en sus formas, temas y disposiciones al imaginario wagneriano. Sin embargo, la autora sugiere que el edificio debe entenderse como un espacio que invita a la «experiencia multisensorial» (pág. 133), una cristalización arquitectónica del *Gesamtkunstwerk*. Gracias a esta envolvente aplicación material, el Palau facilitaba la inmersión artística de espectadores y oyentes.

Sin abandonar Cataluña, Tomas Macsotay se aproxima a la figura del también arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926) para desarrollar un argumento que explora su vínculo con Wagner. A caballo entre la arquitectura y la música, su análisis introduce nuevos puntos de discusión sobre la común preocupación en torno a la industrialización y la deshumanización de la sociedad, o sobre la pérdida de mediaciones orgánicas en las relaciones humanas y artísticas. El autor detecta una reivindicación compartida en favor de una «regeneración colectiva espiritual» (pág. 184) a través de la restitución o la evocación de la artesanía mediada por las teorías de John Ruskin (1819-1900), vinculada a su vez con el movimiento del *Arts and Crafts* de William Morris (1834-1896). Macsotay incorpora a su argumento un breve análisis de *Le chant de la cloche* (1885) del compositor francés y ferviente wagneriano Vincent d'Indy (1851-1931), interpretando la obra como una traducción musical de la «idealización de espacios medievales de manufactura» (pág. 189) descritos por Ruskin. El capítulo conecta figuras francesas, británicas y catalanas, demostrando la circulación constante de los ideales wagnerianos. Este carácter cinético del wagnerismo sirve también a Mireia Freixa para meditar acerca de las relaciones entre Wagner, Gaudí y el *modernisme*, así como para reevaluar algunos relatos historiográficos hegemónicos.

Pese a la histórica y fuerte conexión entre Cataluña y Wagner, sería un error pensar que la influencia wagneriana no llegó a más partes del país, o que lo hizo con menor intensidad. Su huella es perceptible en otros proyectos, autores y soportes. Ya en pleno siglo XX, el cine de Luis Buñuel (1900-1983) o la producción de *Le tricorne* (1919) por parte de los Ballets Russes de Serguéi Diaghilev (1872-1929) reflejaban una impronta wagneriana innegable. Laurent Guido analiza, para el primer caso, las referencias visuales y temáticas compartidas con el alemán, mientras que Laura Murias Bermejo, respecto al segundo, se centra en examinar la disposición o concepción totalizadora del ballet.

Igualmente, y pasando del ámbito escénico y del espectáculo al campo literario y periodístico, existió también una transferencia wagneriana en escritores en lengua española, así como en sus lenguajes, recursos narrativos y temáticos. Sacui Cao, por ejemplo, encuentra numerosas presencias wagnerianas en Rubén Darío (1867-1916). Por su parte, José Javier Torija señala que Wagner fue un recurso retórico en el medio periodístico de la segunda mitad del siglo XIX, influyendo notablemente en la metamorfosis del espectro ideológico español. En un sentido similar, José Ignacio Suárez García muestra cómo la

recepción creativa de la música y las aportaciones teóricas del compositor alemán se realizaron en clave simbólica. Recupera los debates decimonónicos que comparaban a Wagner con Luis de Góngora (1561-1621), y sostiene que la integración del alemán en el imaginario colectivo se efectuó a través de la mediación de analogías y percepciones preexistentes sobre el autor barroco, quien, al igual que Wagner en el entorno artístico español de mediados del siglo XIX, generaba más controversia que consenso. Las aproximaciones de Alfonso Lombana y Patricia Rojo Lemos exploran otro campo literario menos conocido, el de la traducción de los libretos del alemán al español (frecuentemente, a través del francés o del italiano), sujeto también a necesidades estilísticas particulares. La advertencia de Lombana sobre la dificultad de traducir conceptos de ambigüedad calculada, *leitmotiv* textuales y referencias mitológicas, sin olvidar los subtextos y el vocabulario arcaizante, resulta más que pertinente en los procesos de transferencia o recepción.

Como se desprende de estas aportaciones, el legado de Wagner ha sido heterogéneo y cambiante, adaptándose a las posibilidades y contingencias de cada autor o contexto. Incluso en el siglo XXI, su recepción creativa sigue activa. Su lenguaje y estética musical mantienen su vigencia como recurso dramático, como constata Alicia Yelo al comparar los usos narrativos de la música en el sinfonismo decimonónico con su aplicación en la cinematografía hispana. La autora destaca cómo la banda sonora de la película *El laberinto del fauno* (2006), de Javier Navarrete (1956) permite trazar continuidades formales entre el cine de Buñuel y el de Guillermo del Toro (1964), subrayando la dimensión wagneriana en el uso de la música en las producciones de ambos directores. La contribución de Daniel Barba y Fernando Zaparaín, sobre la puesta en escena del Anillo del Nibelungo de La Fura dels Baus para el Palau de les Arts de València, continúa esta reflexión, explorando la utilidad de medios audiovisuales (pantallas digitales, paneles móviles, proyecciones superpuestas, espacios cinéticos y cinematográficos) como herramientas inmersivas. La búsqueda de la totalidad, también en la sensación y experimentación del arte, fue un anhelo que Wagner pudo imaginar y ver parcialmente cumplido con la edificación del teatro de Bayreuth en 1876. Del soñado Bayreuth a la Valencia de la Fura media más de un siglo de distancia, pero los avances técnicos la reducen, y hacen pensar en la consecución de las teorías wagnerianas.

Uno de los puntos débiles del más reciente y sugerente ensayo sobre Wagner, *Wagnerism. Art and politics in the shadow of music* (2020, publicado un año después en español: *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*) del crítico musical Alex Ross (1968), es seguramente su insuficiencia para abarcar en un solo volumen la totalidad del fenómeno que pretende analizar. Carencia ciertamente perdonable por la dimensión y las ramificaciones del objeto de estudio, Ross en cambio acierta al asociar el wagnerismo con una variedad de cuestiones sociales, plasmaciones artísticas y transformaciones políticas, capturando así una

de las claves para entender a Wagner: su naturaleza conspicua en la cultura occidental moderna. *Recepción de Richard Wagner y vanguardia en las artes españolas. Mitos y materialidades* confirma esta perspectiva y demuestra que su recepción entre una miríada de artistas hizo del universo wagneriano una gramática con la que construir los nuevos idiomas artísticos en España. Wagner nunca visitó el país, pero su legado caló hondo e impregnó la vida artística de sus teatros de ópera, auditorios, galerías, tertulias, redacciones de periódicos y salas de cine, provocando airados debates allá donde se oía su música. Incluso en un pequeño cuartito de Bilbao.

Asier Odriozola Otamendi es investigador postdoctoral del Gobierno Vasco en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, especializado en historia cultural y política de la música.

Autor: Paloma Ortiz-de-Urbina yTomas Macsotay, (eds.).

Edicion: Madrid, Dykinson, 2024

Paginas: 389 págs.

Portada: 35904

Titulo: Recepción de Richard Wagner y vanguardia en las artes españolas. Mitos y materialidades