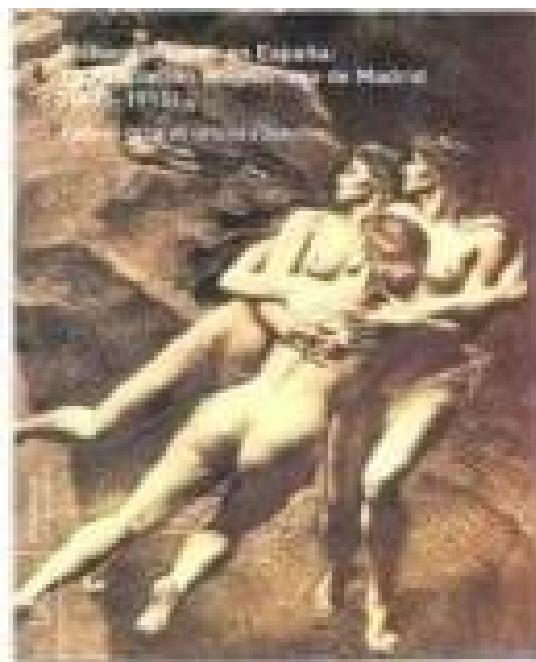


Wagner en la Villa y Corte

SAMUEL LLANO

Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Madrid: Universidad de Alcalá, 2007, 241pp. ISBN: 978-84-8138-731-5

El objetivo de una publicación derivada de un trabajo de investigación no es otro que dar a conocer los resultados de esa misma labor. Desde este punto de vista, es un motivo de celebración la aparición del volumen en el que la filóloga germanista y doctora en musicología Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino expone los fundamentos, procesos y conclusiones de su tesis doctoral tras una oportuna labor de síntesis y concreción que debe servir de ejemplo a quienes presentan la integridad de su tesis doctoral sin depurarla de aquellos detalles que conciernen solamente a los tribunales académicos.



Wagner en España
© 2007 by Un. de Alcalá

©

Richard Wagner en España : La Asociación Wagneriana de Madrid ilumina una parte oscura de la acogida que la música de Wagner y la cultura wagneriana encontraron en España, puesto que la autora aborda el estudio del desarrollo de este fenómeno en la capital, donde alcanzó una trascendencia que hasta la fecha ha quedado eclipsada por la atención que ha recibido el estudio del wagnerismo en Cataluña. Allí, el wagnerismo se convirtió en insignia del modernisme antiburgués, y del catalanismo burgués de la Renaixença, desde finales del siglo XIX. Prueba de ello es que el primer trabajo monográfico sobre el wagnerismo en Madrid ve la luz tres décadas después de que lo hiciera el que Alfonsina Janés i Nadal dedicó al estudio del wagnerismo en Barcelona. [N|2]

Ortiz de Urbina ofrece una crónica documentada de la Asociación Wagneriana de Madrid en sus cuatro años escasos de existencia (1911-15), convenientemente ampliada con comentarios sobre sus estatutos o sobre la lista de socios adscritos. Sin embargo, presenta algunas deficiencias que merece la pena comentar, comenzando por el título. Una vez

familiarizados con el contenido del libro, entendemos que el signo de doble punto en "Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)" explica que lo que le sucede (La Asociación Wagneriana de Madrid) es un capítulo histórico de lo que le antecede (Richard Wagner en España), cuando, en realidad, lo que podría de interpretar quien se acercase por primera vez al volumen es que la acogida de Richard Wagner en España se reduce al contexto geográfico y temporal de los cuatro años de vida de la asociación de Madrid mencionada.

En este sentido, debe lamentarse que la historia previa del wagnerismo en la capital sea utilizada como introducción del libro, y no constituya una parte sustancial de su contenido. Es cierto que la Asociación impulsó y dinamizó notablemente el culto a Wagner en Madrid, pero esta corriente existía y habría existido sin que sus seguidores hubiesen tomado la decisión de constituirse en sociedad. Asociarse permitió, eso sí, que sus correligionarios socializasen su credo, mitigando así su halo de elitismo. La autora sabe muy bien esto, y así lo demostró, en cambio, en su tesis doctoral, que remonta el periodo que es objeto de estudio hasta el año 1900, así como en un artículo recientemente publicado en la revista Cuadernos de música iberoamericana, donde presenta resumidamente el conjunto de su investigación doctoral.³

El libro prácticamente se circunscribe a la crónica y anecdotario de la Asociación, un proyecto interesante, aunque de corto alcance, si consideramos la magnitud social del movimiento en Madrid. Sin embargo, cuando, tal vez movida por un loable acceso de ambición, trata de trascender este reducido marco de estudio, la autora fracasa, debido a que la escasez de fuentes de la que adolece conduce sus afirmaciones por la senda de lo aventurado y lo azaroso. Sacar los pies de una mera crónica de la Asociación requiere una preparación metodológica y bibliográfica, así como una bocanada de aliento propia nada menos que de un estudio correspondiente a la disciplina de historia cultural. Un primer paso en este sentido nos situaría ante un estudio cultural, sociológico y hermenéutico de la índole que muchos musicólogos de ámbito anglosajón vienen cultivando con frecuente éxito y brillantez desde hace décadas y que han bautizado con el nombre de reception studies, apoyándose en la labor teórica de la escuela de Frankfurt, Gadamer, Jauss o Habermas entre otros.⁴

Como consecuencia de la desconexión con respecto a un ámbito de estudios que comienza a manifestarse de forma omnipresente –como es el de los "reception studies"–, buscaremos en vano en el libro que nos concierne la consideración del wagnerismo como cultura, y rastreamos sin sentido las huellas que podría haber dejado el uso de las herramientas metodológicas necesarias para llevar a cabo tal fin. ¿Dónde se trata el wagnerismo como el fenómeno político, estético, filosófico, social y sociológico que fue en toda Europa, incluida Madrid? ¿Qué hay de su capacidad para servir de estandarte en la lucha por la defensa, el ataque o la promoción de causas muy diversas, a veces incluso contrarias? ¿Qué hay de los fervores que provocó entre músicos y jóvenes intelectuales, y que llevaron a considerarlo como una religión? ¿Qué hay de su participación en procesos de construcción de identidades nacionales o de grupos sociales en todos los países europeos, o de las crisis de conciencia y de identidad que provocó en los mismos?

Como decíamos, no sería preciso para la autora, ni exigible por mi parte, el tratamiento de estas cuestiones, de no ser porque Ortiz de Urbina da algunos pasos temerarios en esta dirección. Por ejemplo, a la hora de tratar la difusión del wagnerismo por Europa, luce la mencionada grave escasez de documentación bibliográfica. La autora se aventura a tratar la cuestión apoyándose directa y exclusivamente sobre una escasa selección de fuentes primarias que, en este caso, son algunos escritos firmados por los wagnerianos de los siglos XIX y XX en Europa. Pasa por alto la totalidad de la extensa bibliografía sobre el tema, de la cual tan solo una mínima parte le hubiese ahorrado los errores de apreciación que refiero a continuación.

Sorprenderá a muchos la siguiente afirmación, encontrada en la página 73: ‘El movimiento wagneriano en Francia, a diferencia del ocurrido en Alemania o en Italia, incide mucho más en la *literatura* que en la *música*’. Al margen de que el *énfasis* puesto en las palabras ‘literatura’ y ‘música’ sea prescindible para la comprensión de la idea, una afirmación de esta índole requiere una respuesta. El wagnerismo inundó y colapsó el mercado musical y el panorama creativo en todos sus ámbitos estéticos y políticos en Francia. Ahí tenemos el ejemplo de *Gwendoline* de Chabrier, el de *Louise* de Gustave Charpentier, las óperas de Alfred Bruneau en colaboración con Émile Zola, o el ejemplo de quien fuera el enemigo político y estético de Bruneau, Vincent d'Indy, ardiente defensor de Wagner en sus lecciones, y en el programa educativo de la Schola Cantorum que él mismo dirigía.⁵ La música de Wagner y el wagnerismo probaron su flexibilidad al servir de soporte a infinidad de discursos políticos y estéticos en Francia, así como en otros países. Los trabajos de Jane Fulcher, Gerald Turbow o el volumen editado por Manuela Schwartz y Annegret Fauser, que lleva por título *Von Wagner zum Wagnérisme*, y que reúne contribuciones en alemán, francés e inglés, podrían haber servido de ayuda, de haberse acudido a ellos.⁶

También sorprende que, una vez admitida la influencia de Wagner en Francia, aunque sólo en la literatura, la autora pase a señalar, en abierta contradicción, una ‘peculiar actitud francesa de hostilidad frente a elementos extranjeros, particularmente alemanes’ (pp. 73-74). Si bien es cierto que la derrota ante Prusia en Sedán en 1870 suscitó una fuerte oleada de antigermanismo que se mantuvo durante toda la Tercera República (1870-1939) aireada por el enfrentamiento bélico de 1914-1918, y que despertó un sentimiento de vulnerabilidad ante la amenaza militar alemana por las pérdidas de Alsacia y Lorena, además de un complejo de inferioridad cultural y científica, no es menos cierto que muchos decidieron emprender la reconstrucción de un país con conciencia de crisis a partir de la emulación de modelos educativos, científicos y culturales importados de Alemania. [N|7] También conviene recordar que existe una tradición de pensamiento universalista en Francia –que se extiende hasta hoy en día, y cuyo arranque se sitúa en el pensamiento del federalista Prudhomme– que concibe Francia como un crisol de culturas, como la síntesis y el foro de la humanidad, y construye su apología en virtud de dicha interpretación.

Una misma tendencia simplificadora por parte de la autora se acusa en su tratamiento de la división de la opinión pública y de la intelectualidad en España, en torno a la Primera Guerra Mundial, lo que la historiografía ha convenido en apelar como el tópico de ‘las dos Españas’: la de los aliadófilos y los germanófilos. Recurriendo a este tópico, la autora trata en escasamente dos páginas, y sin apoyo documental ni bibliográfico, las causas que

precipitaron el final de la Asociación Wagneriana de Madrid entre diciembre de 1914 y 1915. El mito de las dos Españas ha sido sometido a revisión en diversas publicaciones⁸ y, si bien es verdad que cuenta con una base real, conviene que se relativice para no caer en el uso cómodo e irresponsable de clichés oportunistas –acusación que no recae sobre la autora. Puestos a analizar la incidencia del conflicto europeo en el devenir del wagnerismo en España, hubiese sido oportuno vincular la cuestión al uso de la propaganda por parte de Alemania.⁹

El problema de la precariedad de recursos bibliográficos es seguramente también el responsable de que el Teatro Real, donde tuvieron lugar muchos de los más importantes conciertos, óperas y eventos organizados por la Asociación Wagneriana de Madrid desde sus primeros meses de existencia, aparezca como un mero telón de fondo en la historia cultural de esta ciudad. La vinculación de este teatro de ópera con el italianismo recibe una breve mención de pasada en la página 18. Desde su fundación en 1850, el Teatro Real había sido el coto privado del gusto italianista de la realeza y los notables en materia de ópera, cerrando la entrada a muchos repertorios, y obligando a traducir al italiano las pocas óperas no belcantistas que se programaban, incluidas las de los compositores españoles. Ortiz de Urbina hace muy bien en señalar que la entrada de Wagner en el Teatro Real supone un agente de cambio, deviene un arma para luchar en pro de un cambio de gusto, pese a que en torno a 1920 aún hay quien emite quejas acerca de la necesidad de traducir las óperas de Wagner al italiano, cosa que, aunque habitual en las casas de ópera europeas, cada vez sucedía menos en el Real, como demuestra la autora. La cuestión requiere un tratamiento más extenso, puesto que nada se menciona en esta monografía acerca de la historia del gusto italiano en el Teatro Real, y su vinculación con la monarquía.

Estas observaciones nos conducen directamente a otro asunto de la mayor relevancia: el significado social del wagnerismo en Madrid. Las listas de socios evidencian una extracción fundamentalmente burguesa, si bien los cargos honoríficos fueron asignados a miembros de la nobleza, como estrategia –el presidente fue el Duque de Alba. La autora califica la Asociación como un movimiento regeneracionista y aperturista, pero el análisis de su composición señala únicamente a Adolfo Salazar y al director de orquesta Bartolomé Pérez-Casas como modernistas –en el sentido de vanguardistas. Salvo en el caso ya mencionado del Teatro Real, el wagnerismo distaba mucho de representar una corriente modernizadora, regeneradora y rompedora en la década de 1910, medio siglo después de las pasiones favorables y contrarias que suscitaron sus primeras interpretaciones en la capital, y dos décadas después de que el modernisme luciese la música de Wagner como estandarte de la regeneración en Barcelona. Por otra parte, Debussy, Ravel y otros compositores franceses habían adquirido ya por entonces, y no sin polémicas, la reputación de agentes de cambio en la cultura musical de Madrid. En cambio, dada la composición social de la Asociación, sería muy interesante plantearse en qué medida su acción, ligada al wagnerismo, se convirtió –independientemente del grado de consciencia invertido en la empresa– en un instrumento de construcción de la identidad de una burguesía relativamente progresista, que quería tomar la delantera o sacar pecho ante los belcantistas madrileños. Naturalmente, especular sobre esto requeriría la puesta en práctica de unos mecanismos metodológicos y la consulta de un material documental y bibliográfico ausente en este estudio.

A propósito del significado del movimiento wagneriano en España, también hubiese merecido la pena preguntarse qué papel ha desempeñado el wagnerismo en la respuesta de los movimientos regionalistas al Estado. La autora refiere los conciertos del Orfeò Català y el Orfeón Donostiarra en Madrid, comisionados por la Asociación wagneriana de Madrid, celebrados en el Teatro Real, en los que se interpretó un programa compuesto por obras de Wagner y, respectivamente, de compositores catalanes y vascos. ¿Cómo es posible no plantear siquiera la relación de estos hechos con los movimientos regionalistas, máxime cuando se reseña la polémica que suscitó la publicación del número de la revista radical catalanista Cu-Cut, casi enteramente dedicado a la visita del Orfeò a Madrid, y cuya portada mostraba una caricatura titulada 'Orfeu domesticant les feres' en la que Luis Millet –director del Orfeò– figura como Orfeo domesticando a las 'fieras' de la política en Madrid? Entre otros detalles, la autora pasa por alto que la repercusión de la polémica provocó el cierre de la revista, tras este último número, una vez que la Lliga Regionalista le retiró el apoyo.

Por último, deseo referir una serie de descuidos que juzgo como faltas de gravedad diversa. Son corrientes los fallos tipográficos como que en la nota 15 de la página 29, el nombre de un autor se repita en dos ocasiones y de forma desordenada, pero no se puede pasar por alto que en la nota 145 de la página 117 nos encontremos con la palabra 'FALTA' –en mayúsculas, por cierto, lo cual lo hace más notorio. Cuando este tipo de errores se pueden achacar únicamente al autor, pueden despertar benevolencia en el que firma la recensión, pero no cuando la publicación es resultado de un trabajo conjunto con el editor, en este caso el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, que deberá compartir responsabilidades al respecto. ¿No sería más conveniente, como sucede en la mayoría de las publicaciones, reiniciar la numeración de las notas a pie de página en cada capítulo, a fin de evitar las grandes cifras? También cuesta digerir que en las páginas 119 y 125 se repitan literalmente cuatro párrafos íntegros, con el propósito de referir en ambos casos las publicaciones de Enrique Sánchez Torres y de Miguel Suárez Guanes de la Borbolla sobre Wagner. Cuando menos, se puede y se debe decir que la edición adolece de falta de cuidado. No obstante, al margen de estos errores evidentes, los mayores defectos del libro, que ya han sido puestos de relieve, asoman siempre que la autora trata de poner un pie fuera de la crónica y el anecdotario de la Asociación wagneriana de Madrid. Si se hubiese circunscrito humildemente a esta empresa, y hubiese cortado las alas a un título ambicioso pero incierto, nos encontraríamos ante un libro ameno, documentado y útil para emprender el estudio del wagnerismo en Madrid con unas herramientas metodológicas más sofisticadas y un instrumental más fino.

Notas

Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, "La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)", Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Alfonsina Janés i Nadal, "L'obra de Richard Wagner a Barcelona", Barcelona: Editorial Rafael Dalmau, 1983

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino, 'La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914', en "Cuadernos de música iberoamericana", vol. 12 (2006) 89-108

Puede resultar útil, entre otras muchas, la lectura de Fred Rush (ed.), "The Cambridge Companion to Critical Theory", Cambridge: Cambridge University Press, 2004

Al igual que el influyente intelectual Charles Maurras, líder de Action Française, d'Indy hizo de Wagner la bandera de su antisemitismo enfermizo,

e inculcó su estudio a las varias generaciones de músicos formados en su institución, muchos de los cuales, lejos de seguir su desvarío anti-judío, emplearon el lenguaje wagneriano como vehículo de los cantos de sus regiones, como puede ser el caso de Joseph Canteloube o de Déodat de Séverac. Andrea Musk, "Aspects of Regionalism in French Music during the Third Republic: The Schola, d'Indy, Severac and Canteloube", Ph. D. diss.: University of Oxford, 1999

Jane Fulcher, "French Cultural Politics and Music, From the Dreyfus Affair to the First World War" Oxford: Oxford University Press, 1999;
Gerald D. Turbow, 'Art and Politics: Wagnerism in France', in David C. Large and William Weber, "Wagnerism in European Culture and Politics", Ithaca and London: Cornell University Press, 1984, 139; Manuela Schwartz, Annegret Fauser (eds.), "Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik", Leipzig: Leipzig Universitätsverlag, 1999

Martha Hanna, "The Mobilization of Intellect: French Scholars and Writers during the Great War", Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996

Ver, por ejemplo, Enrique Moradiellos: "1936. Los mitos de la Guerra Civil", Madrid : Península, 2004. También: Paul Preston, "Las tres Españas del 36", Barcelona: Plaza and Janés, 1998

Y, en este sentido, el libro de Jesús de la Hera Martínez, "La política cultural de Alemania en España en el período de entreguerras", Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, se ofrece como una herramienta indispensable que también brilla por su ausencia. Pese a que el mencionado libro se refiere al periodo de entreguerras, su introducción ofrece un valioso estudio sobre la propaganda alemana antes de la guerra

© 2007 Samuel Llano / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados