

WAGNER, LOS TOROS Y LA IDENTIDAD CATALANA.

Joaquim Rabaseda y Matas*



proximadamente a partir de los últimos años de la década de 1830, y de una manera generalizada en Cataluña, el número de óperas y de corridas de toros aumentó sorprendentemente. Más allá de los elementos en común, estas dos formas de entretenimiento público colaboraron en la construcción y simbolización social de las actitudes de una nueva generación de jóvenes, ya plenamente romántica. Si por un lado Barcelona disfrutaba del nuevo teatro del Liceo desde 1847, desde 1834 también disponía de una nueva plaza de toros, el Torín, situada en el barrio marítimo de la Barceloneta. Y durante el siglo XIX, tanto la ópera como la tauromaquia consolidaron su trayectoria de espectáculos de masas.

A principios del siglo XX, el teatro lírico catalán pretendía ser una alternativa limpia y regeneradora a la zarzuela y el “género chico”. Decían que una y otro eran castellanos, vulgares y económicamente interesados. Está claro que esta preocupación por los modelos de diversión musical también ocultaba otra, que era la creación de un nuevo mercado comercial, pero, no obstante, hubo una voluntad firme de transformar los hábitos de entretenimiento de la sociedad con un género catalán, culto y altruista.

* Profesor de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

En cierta manera, las discusiones y las críticas operísticas de aquellos años tenían un trasfondo similar. Si, por un lado, Wagner era la alternativa válida y avanzada para la ópera, por otro las obras catalanas lo eran para el teatro lírico. Es del todo comprensible que el teatro lírico catalán se impregnase de Wagner.

Pero, ¿y los toros?

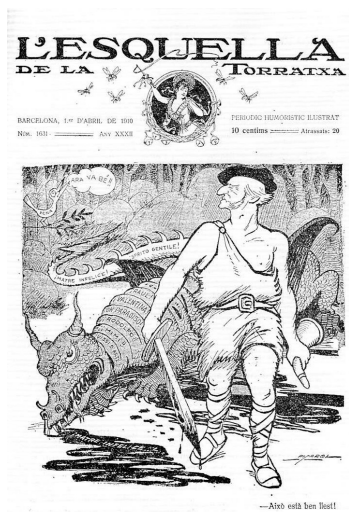


Fig. n.º 14.- Caricatura sobre Sigfrido aparecida en *L'Esquella de la Torratxa* el 1 de abril de 1910, en la que Wagner vence al dragón de la ópera italiana.

UNA CONDENA NOUCENTISTA

En mayo de 1913, después de los conciertos de celebración del centenario del nacimiento de Richard Wagner en el Palau de la Música, Joaquim Pena y otros miembros destacados de la Asociación Wagneriana de Barcelona acompañaron a Franz Beidier, director de Bayreuth y yerno del propio

Wagner, y también a la cantante principal de aquel concierto, la soprano Lina Pasini-Vitale, a una corrida del torero Rafael Gómez Ortega, *El Gallo*.

Resulta que uno de los principales ideólogos del modernismo musical y uno de los fundadores de la revista *Juventut*, alguien que entendía el arte como un medio de regeneración social y como un principio sagrado que había que proteger, no sólo no condenaba los espectáculos taurinos, sino que hacía gala de ello delante de los wagnerianos europeos que tanto admiraba.

Fig. n.º 15.- *Caricatura de Joaquim Pena, del dibujante Apa, en la que una ondina, ninfa de las aguas del Rin, sale de una lata de conservas con la cabeza del crítico en las manos.*



Y es que la generación modernista de Santiago Rusiñol y Ramón Casas era tan aficionada a los toros como lo había sido la de Víctor Balaguer, que durante un tiempo ejerció de crítico taurino en el *Diario de Barcelona*.¹

¹ A. González (1996): *Bous, toros y braus: una tauromaquia catalana*, Tarragona, Edicions El Mèdol, pág. 151.

Wagner había escrito que había que utilizar el drama musical para transformar la sociedad, que ésta era su principal finalidad, aunque esto supusiese una exigua aceptación del espectáculo y un fracaso económico. Si bien Joaquim Pena había traducido a Wagner y había defendido sus convicciones estéticas a diestro y siniestro, los *noucentistas* creían que no había realizado la obra social y redentora del músico alemán. Así lo demostraba su afición a los toros, que perpetuaba una de las costumbres malsanas de la sociedad. La obsesión por la pureza de las representaciones del Liceo y los insultos constantes a los cantantes y a los empresarios que no compartían su criterio musical no eran suficientes para hacer de Joaquim Pena un buen propugnador de las directrices wagnerianas. Porque en el programa ideológico *noucentista* la abolición de la tauromaquia era un punto importante: decían que la defensa de un referente culto como Wagner no podía coexistir con esta clase de entretenimientos aflamencados, bárbaros y antihigiénicos. Por ello, desde la redacción de *El Teatre Catalá* se lamentaron de la afición taurina de Pena con estas palabras: «Y así vemos cómo los señores cultísimos, refinadísimos, de gusto depurado y exigentes en todo, de la Wagneriana, encienden una vela a Wagner y otra al Gallo, ambas de igual altura, haciendo asistir a extranjeros a una corrida, realizando serviles gestiones para obtener un brindis, para que después aquellos extranjeros se burlen de nosotros, y en este caso concreto puedan decirnos que nuestra devoción por el genio musical de Bayreuth son ganas de hacerse el europeo, ya que por mucho que nos escondamos enseñamos la coleta. Y esto es muy triste que se pueda decir de nosotros los catalanes»²

² *El Teatre Catala*, n.º 70 (28 de junio de 1913), pág. 417.

WAGNER, UN AUTOR MEDITERRÁNEO

En la primavera de 1912, Joan B. Espadaler, autor del libro *La música del meu poble*, denunciaba que todavía no había una música propiamente catalana, y aseguraba que había que fundamentarla en el canto popular. Los modelos de los músicos eran principalmente extranjeros y por eso, cuando trataban las melodías catalanas, aplicaban, pensaba que erróneamente, los



Fig. n.º 16.- *Cartel del estreno de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo, 1913.*

mismos modelos. Se mostraba contrario a los músicos que intentaban hacer una música universal y rechazaba tanto el orientalismo españolizante como la frialdad germánica en la música. Ante estas opciones, y siguiendo una consigna de Nietzsche, proponía mediterraneizar la música.³

³ J. B. Espadaler: “Les corrents artístiques musicals a Catalunya”, *El Teatre Catala*, n. 9 (27 de abril de 1912), págs. 11 y 12.

Un año más tarde, y otra vez con ocasión de los actos de celebración del centenario de Wagner, Francesc Curet, autor del estudio de referencia sobre el teatro en Cataluña, escribió que, si bien Wagner era un autor claramente germánico, los meridionales podían tomarlo como modelo en sus creaciones.⁴ Lo justificaba porque sus composiciones no estaban asociadas a un país, porque rebasaban las fronteras y se convertían en universales. Pero ésta no era la única explicación.

En la Cataluña *noucentista*, el teatro de Wagner fue entendido a partir de sus referentes griegos y romanos, los mismos referentes que refleja la decoración sobria y clasicista del teatro de Bayreuth. Y este clasicismo paganizante convivía con la función de templo del arte, de espacio sagrado que acoge el “festival sagrado” de *Parsifal*. Tras el aspecto antiguo, pagano y clásico de Wagner, la interpretación catalana también vio una continuación del misticismo medieval y romántico. Y según las intenciones de los comentaristas, su música y su pensamiento eran interpretados de una manera u otra.

Ya en 1899, el año que siguió al *desastre*, Joan Maragall escribía que el wagnerismo era la compenetración del arte y la vida de cada pueblo, y que si alguna forma de arte había de ser nacional y popular ésta era el teatro, porque era el arte de las multitudes. Proclamaba que para encontrar la propia manera de ser nacional había que adaptar a Wagner⁵. Los músicos *noucentistas* podían seguir a Wagner sin dejar de ser del Mediterráneo y sin dejar de ser catalanes. Quizás era la manera de empezar a serlo.

⁴ F. Curet: “Richard Wagner y el drama musical”, *El Teatre Catala*, n. 65 (24 de mayo de 1913), págs. 339-341.

⁵ J. Maragall (1899): “Wagner fuera de Alemania”, en *Obres completes de Joan Maragall. El derecho de hablar: articles*, vol X, Barcelona, Sala Parés Llibreria, 1931, pág. 73.

Así pues, la valoración de Wagner y la del Mediterráneo eran coincidentes y no planteaban ninguna clase de problema, porque Wagner había hecho renacer la tragedia antigua a partir de las leyendas propias de su país. Los músicos y dramaturgos catalanes podían ser clásicos sin dejar de partir de los argumentos medievales, pero eso mismo era lo que había hecho el compositor alemán. Y así lo hizo el teatro *noucentista*, disgustando a Eugeni d'Ors, al menos durante los primeros años, antes de la Gran Guerra de 1914.

LA ADAPTACIÓN ESCÉNICA DE *CANIGÓ*

A finales de 1909, un grupo de figuerenses relacionados con la Lliga Regionalista promovió un nuevo espectáculo para celebrar las fiestas de la ciudad. Y encargaron una adaptación escénica del *Canigó* de Verdaguer a Adrià Gual, que a su vez encomendó el libreto a Josep Carner y la composición de la música a Jaume Pahissa. A pesar de que las inclemencias del tiempo impidieron el estreno previsto para el mes de mayo, finalmente pudo representarse en junio, primero en la plaza de toros de Figueras y después en Las Arenas de Barcelona.

Esta adaptación escénica fue una alternativa a la ópera y a las corridas de toros, que en diversas localidades catalanas solían ser los dos platos fuertes de las fiestas mayores durante los primeros años del siglo XX. La elección del espacio de la plaza de toros para las representaciones tiene diversas lecturas, como, por ejemplo, que era un espacio más preparado que el recinto cerrado de un teatro para acoger a un número considerable de espectadores. Pero también colocaba al *Canigó* como una alternativa que, además de airear y renovar el teatro catalán, cambiaba la «gente de coleta» por «trovadores, músicos y narradores» y, por eso mismo, limpiaba los ruidos de las melodías aflamencadas y del tufo de sangre que normalmente cargaba el ambiente de los

recintos taurinos⁶. Lisa y llanamente, el *Canigó* purificaba los medos de estos modernos circos romanos:

«Allá donde existen ruinas de teatros antiguos, se aprovechan; allá donde no existen, se combina el cercado entre los árboles de un parque o al abrigo de una muralla. E incluso se convierte en teatro a estilo de la antigüedad clásica el circo moderno donde los hombres se ponen al nivel de los toros en lucha salvaje. Y los ruidos regados a menudo por la sangre de personas y bestias se ennoblecen por unas horas con las creaciones artísticas, que purifican el ambiente del tufo de la carnicería.

Hace unos años unos figuerenses se enorgullecían de poseer un circo para la lucha taurina. Salvo Barcelona, *ninguna* otra provincia de la Cataluña Vieja podía ostentar semejante *gloria*. Pero, ¿queréis decir, hermanos figuerenses, que no será mayor la que tendréis ahora, por haber sido los primeros de *toda* Cataluña –la Vieja y la Nueva– en aprovechar el lugar de brega salvaje para recrear los espíritus con un espectáculo culto y elevado?»⁷.

El *Canigó* se valoró como un contrapunto de aquellos espectáculos «perniciosos» que acompañaban a los nuevos barrios de las ciudades, los barrios que albergaban a la inmigración y a los obreros, que eran los principales votantes del primer enemigo político de la gente de la Lliga regionalista, el cual en aquellos momentos gobernaba el Ayuntamiento de Barcelona: los republicanos de Lerroux. Y esto menos de un año después de la Semana Trágica, en la que los dramáticos sucesos no habían impedido que el *Torín* y Las Arenas continuasen llenándose de

⁶ M.: “El Canigó a Figueres”, *L’Esquella de la Torratxa*, n. 1642 (17 de junio de 1910), págs. 371-372.

⁷ J. Morató: “En Gual, Mestre d’escena”, *Canigó*, págs. 11-12. Esta publicación es un número monográfico editado precisamente para la representación de mayo de 1910, a medio camino entre un programa de mano y una revista.

bote en bote, aunque esta vez los conflictos no hubiesen empezado por una mala corrida, como había ocurrido en la quema de conventos de 1835⁸.

Por tanto, la adaptación escénica al aire libre del poema épico fue un ejemplo de wagnerismo, un ejemplo de la voluntad



Fig. n.º 17.- Diversas imágenes de las representaciones de *Canigó* en junio de 1910 en la plaza de Las Arenas.

de transformación de la sociedad procesada por el teatro moderno, del arte escénico que convertía a la *chusma* en *pueblo*, la *plebs romana* en un *populum*, en un *Poble cívich superior*, para utilizar las expresiones y los términos de los que se serviría

⁸ A. González: *Bous...*, págs. 119 y 123.

Pompeu Gener unas semanas después⁹. En este sentido, desde las páginas catalanistas, sensatas y educadoras de *La Veu de Catalunya* se celebró la profunda transformación del público: «claramente se notaba la diferencia que hay entre un público afanoso por seguir los incidentes malsanos del espectáculo taurino y una reunión de ciudadanos embrujados ante la grandeza triunfal de una obra que encarna la vida de nuestro pueblo»¹⁰.

CONCLUSIÓN

La ideología *noucentista* quería inventar una nueva identidad catalana, claramente nacional y europea, y para hacerlo quiso desvincularse de los referentes románticos y españoles con un canto al Mediterráneo. Hemos visto que las contradicciones del culto a Wagner se superaron, aunque sólo inicialmente, con una relectura clasicista de sus obras y de su pensamiento. Entonces, la crítica a los espectáculos taurinos permitía afirmar la identidad nacional de los *noucentistas* con otro sentido del que seguramente pensamos primero: por su wagnerismo. Y, al mismo tiempo, nos permite puntualizar este wagnerismo *noucentista*, que pensábamos era más profundo y serio que el de los modernistas. Porque abolir las corridas era afirmar la identidad catalana y era seguir las directrices de Wagner.

La diferencia en la valoración de los espectáculos taurinos entre los modernistas y los *noucentistas* nos ayuda a aclarar los complicados matices que necesita la afiliación wagneriana en Cataluña a partir de 1906, y también a entender por qué medite-

⁹ P. Gener: *Pensant, sentint y rient: aplec d'escrits selectes. Primera part: del cap y del cor*, Barcelona, 1910, pág. 18.

¹⁰ *La Veu de Catalunya*, n. 4001 (25 de junio de 1910, edición de la mañana), pág. 1.

rraneizar la música no suponía oponerse a Wagner y sí, por ejemplo, abolir la tauromaquia. La identidad catalana podía afirmarse tanto con la condena de las corridas, porque eran salvajes y españolas, como valorando la música y el pensamiento de Wagner, porque en el fondo una y otro podían ser bien catalanes.

Si el teatro lírico catalán seguía las pautas wagnerianas, la anécdota y el azar de representarlo en el espacio abierto de una plaza de toros desplegó ciertas connotaciones, dos de ellas claramente sobresalientes: la latinización de Wagner y la regeneración de los espectáculos populares. Así lo afirmaba, indirectamente y con ironía, uno de los cronistas de ¡*Cu-cut!*!. Aseguraba a una «Comissió abolicionista de les curses de braus», que ya operaba en Barcelona en 1910, «que el mejor sistema para conseguir el fin que se ha propuesto, es seguir el ejemplo de los buenos figuerenses que han realizado la empresa»¹¹. Es decir, promover espectáculos de teatro lírico catalán.

¹¹ Virolet: “A Ca la Talia”, ¡*Cu-cut!*!, n. 422 (23 de junio de 1910), pág. .