

## **La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España**

**Paloma ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO  
Universidad de Alcalá**

### **Como citar este artículo:**

ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma (2005) «La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 1188-1206. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_POUS\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_POUS_Traduccion.pdf)>.



# LA TRADUCCIÓN MUSICAL DENTRO DEL PROCESO RECEPTOR: RICHARD WAGNER EN ESPAÑA

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino

Universidad de Alcalá

Resumen del taller (45 min.):

Los estudios de traducción musical forman parte de un campo investigación casi inexplorado en nuestro país. Los problemas traductológicos resultantes de la fusión música-literatura no se limitan a dificultades formales y estructurales, sino que se derivan de las posibilidades significativas de la música y requieren ayuda no sólo semiótica sino también hermenéutica. El análisis de las traducciones de la obra del compositor Richard Wagner (1813-1883) constituye un claro ejemplo en este sentido. Wagner dota al drama operístico de una nueva dimensión *totalizadora*, definiéndola como *Gesamtkunstwerk*, en la que música y palabra aparecen, dentro de la nueva estética romántica, como una unidad indisoluble. Wagner aplica esta nueva amalgama palabra-música a su concepción dramática hasta el punto de sentir la necesidad de escribir él mismo sus propios libretos de ópera. Así, la comprensión del libreto y el subsiguiente conocimiento de la simbología literaria en la obra wagneriana se presenta como un aspecto primordial en el proceso de recepción de su obra operística. Es preciso comprender el *texto* para comprender el conjunto de la obra musical. Tanto sus *libretos* como su voluminoso corpus de *escritos* teóricos, suscitaron un profundo interés en el mundo intelectual europeo desde finales del siglo XIX, hecho que se demuestra a través de las numerosísimas traducciones del alemán al francés, al inglés o al italiano. Tras una extensa búsqueda realizada en bibliotecas nacionales y, sobre todo, en bibliotecas particulares, he podido constatar que las traducciones al castellano de la obra wagneriana han sido más nutridas de lo que se venía suponiendo hasta ahora, pues la bibliografía al uso y los escasos estudios realizados sobre recepción wagneriana en España, hacían pensar que el proceso traductor había sido realizado casi exclusivamente en el área catalana. Dentro del período comprendido entre 1875 y 1914 se documentan 39 traducciones castellanas de los libretos de Wagner, que comprenden la práctica totalidad de su repertorio operístico (desde *Rienzi* hasta *Parsifal*), además de varios volúmenes que contienen un total de 58 traducciones de escritos del compositor.

## 1. Importancia de la traducción en el proceso receptor

La traducción constituye un factor clave en el proceso de *recepción*. En el caso de la recepción de Richard Wagner en España, este aspecto adquiere especial relevancia fundamentada por diversos factores.

En primer lugar, Wagner dota al drama operístico de una nueva dimensión *totalizadora*, definiéndola como *Gesamtkunstwerk*, en la que *música* y *palabra* aparecen, dentro de la *nueva* estética romántica, como una unidad indisoluble. Esta *estética romántica* alemana, que invadirá gran parte de Europa a lo largo de todo el siglo XIX, arranca realmente en Alemania ya a finales del siglo XVIII, a través de los poetas y dramaturgos pertenecientes al movimiento denominado *Sturm und Drang*<sup>1</sup> quienes, en contraposición a los ideales de la Ilustración propugnarán (a través de una nueva concepción de aspectos como el mito y la leyenda, el sentimiento individual, la naturaleza, la noche, la negación de la vida y la subsiguiente redención a través de la muerte), la búsqueda de lo *infinito, eterno* o *total*, representado por la *fusión de las artes*. La fuerza de este primer romanticismo literario alemán (reforzado por el pensamiento filosófico de Schopenhauer y su concepto *metafísico* de la música) derivará, en el terreno musical, en un acercamiento de éste a la literatura y en un intento de incorporarla a la creación musical.

Wagner aplicará esta nueva amalgama palabra-música a su concepción dramática (ampliándola con la fusión adicional de imagen y gesto) hasta el punto de sentir la necesidad de escribir él mismo sus propios libretos de ópera. Así, la comprensión del libreto y el subsiguiente conocimiento de la simbología literaria en la obra wagneriana se presenta como un aspecto primordial en el proceso de recepción de su obra operística. Es preciso *comprender el texto* para comprender el conjunto de la obra musical. Por otra parte, la peculiar personalidad del compositor, auténtico ejemplo romántico del artista total, en el que coexistían el músico, el poeta, el dramaturgo y el intelectual, sus avances compositivos en el mundo de la ópera y su voluminoso corpus de escritos teóricos relacionados con la nueva estética musical, suscitaron un profundo interés en el mundo intelectual europeo. Así, encontramos en toda Europa, ya a finales del siglo XIX, esmeradas traducciones no sólo de sus libretos, sino también de sus *escritos*. El que fuera fundador, en 1888 de la revista wagneriana británica *The Meister*, William Ashton Ellis publicará, desde 1893 hasta 1899, todos los escritos wagnerianos, reunidos en diez volúmenes, bajo el título de *Richard*

---

<sup>1</sup> El comienzo de la *Edad de Oro* de la literatura alemana, que abarca aproximadamente el período 1770-1790 ha sido objeto de polémicas discusiones alrededor de su denominación, coexistiendo en la historia de la literatura alemana apelativos diversos, desde *Sturm und Drang* (“Tormenta y Empuje”), hasta *Geniezeit* (Etapa de la primacía del Genio) o *Kunstperiode* (Época Artística).

*Wagner's Prose Writings*<sup>2</sup>. J. G. Prod' homme los publicará en francés en 1910, junto con F. Holl: *Oeuvres en prose*<sup>3</sup>, reunidos en trece volúmenes.

Por otra parte, los traductores eran conscientes de la característica intrínseca de la traducción como forma de recepción espontánea, pues fuera de la posible influencia o mediatización que puede ejercerse a través de las opiniones sobre Wagner vertidas en la prensa, las traducciones se presentan, al igual que su música, como producto puro, adulterado solamente por las posibles modificaciones derivadas del trasvase lingüístico, en el caso de la traducción, o la posible interpretación personal de la partitura, en el caso de su música.

Finalmente, el proceso traductor de la obra de Richard Wagner en Madrid se presenta como una maniobra necesaria para hacer efectiva la deseada popularización de su obra entre un mayor número de personas, ya que la lengua alemana es una lengua desconocida o, al menos, particularmente extraña, para la inmensa mayoría de los madrileños en el momento histórico que nos ocupa. A través de la prensa de la época, podemos observar cómo el creciente interés por la cultura germana a comienzos de siglo XX, se traduce también por un deseo cada vez mayor de conocer la lengua alemana.

## **2. Primeras dificultades: ¿Versión para ser leída o versión para ser cantada?**

Una de las primeras dificultades que surgen a la hora de traducir los libretos de ópera wagnerianos, es la de determinar si la versión de llegada ha de reproducir, no sólo el fondo sino también la forma y el fin utilitario de la versión de origen. El texto del libreto wagneriano está realizado en verso y concebido para ser cantado. Atendiendo a este hecho, el traductor opta por realizar una versión *literal* (usando la terminología de la época), que normalmente se plasmaba en *prosa*, o realizar una versión *rítmica*, en verso, adaptada al canto.

En el primero de los casos, el de la versión en prosa, el objetivo primero del traductor es el de producir un texto de llegada que facilite la *comprensión* del texto de partida, no sólo desde el punto de vista puramente lingüístico, sino también en lo que respecta a la *esencia* literaria.

---

<sup>2</sup> citado de: *Wagneriana* nº46; pp. 43-46

<sup>3</sup> Wagner, Richard. 1910: *Oeuvres en prose*. Traducción al francés por J. G. Prod' homme y F. Holl. S.l.: Editions Delagrave.

En el caso de la versión rítmica, realizada para su posterior ejecución vocal, la traducción persigue un fin práctico o utilitario: la traducción ha de *servir* para ser cantada. Al realizar este tipo de trasvase lingüístico, se pierde en gran parte el sentido literario original wagneriano, pero pueden lograrse otros objetivos que contribuyen a la difusión, familiarización y popularización de la obra wagneriana. El lector-espectador memoriza con mayor facilidad el texto y *lo canta* en su lengua materna. Las traducciones rítmicas catalanas vertidas frecuentemente en prácticas reducciones para canto y piano, realizadas a finales del siglo XIX y comienzos del XX por Joaquim Pena, Antoni Ribera, Geroni Zanné, Xavier Viura, Salvador Vilaregut, Joan Maragall, Joseph Leonart o Anna d' Ax, contribuyeron, sin duda, a la difusión popular de la obra de Wagner en Cataluña. A este respecto, el catalán Geroni Zanné hace unos interesantes comentarios, publicados en febrero de 1914 en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*<sup>4</sup>, encontrada en los fondos de la Biblioteca de la AWM, que reflejan los problemas a los que se enfrentaban los traductores de la obra de Wagner al castellano, partidarios de las traducciones rítmicas. Zanné, defensor implacable de las traducciones adaptadas a la música, refiere en su artículo su opinión respecto a cómo debe ser una correcta traducción de un libreto wagneriano. Según él, para traducir a Wagner, hay primero que estudiar su obra en conjunto, para fijarse después en la exacta correspondencia entre el verso y la frase musical, adaptando rigurosamente la prosodia del verso traducido a la misma, no modificando ésta sino ante el fracaso de todos los ensayos ya hechos. Además, según él, «hay que respetar al mismo tiempo al poeta, y con toda la consideración debida al genio del idioma receptor, conservar algo de la expresión germánica, tan pura en Wagner como en Goethe».

Sin embargo, Zanné considera que el traductor ha de renunciar a la *aliteración*. Esta rima de consonantes que, al aplicarse a la música, debe coincidir con los tiempos fuertes de la misma, la considera Zanné refractaria a su equivalencia en los idiomas latinos. Este punto fue duramente criticado por los defensores castellanos de las traducciones en prosa (que si bien no reproducían el verso, sí que reflejaban las aliteraciones), por ser la aliteración precisamente una de las formas poéticas más originales del lenguaje wagneriano y que más influencia ha ejercido, desde Baudelaire, en el simbolismo literario europeo e hispanoamericano.

---

<sup>4</sup> *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*; nº1, febrero de 1914; pp.3-4

A pesar de este hecho, Zanné insiste en la necesidad de respetar la relación directa entre la palabra y la música, para lo que el traductor debe procurar que cada verso traducido contenga los mismos conceptos que el original y cada vocablo ocupe el mismo lugar que ocupan en el texto del autor.

Es importante también respetar las pausas, de vital importancia en el pentagrama wagneriano, que separan frases completas en los períodos literarios, así como evitar que los nombres propios recaigan sobre notas largas y acentuadas, dejando para las notas de escasa brevedad adverbios, artículos y pronombres.

Otra cuestión controvertida que enfrentaba a Zanné con los defensores de las traducciones en prosa era la opinión del primero de que el traductor de Wagner debía procurar algo que los segundos consideraban imposible: «conceder al verso traducido el mismo valor literario que tendría si existiese independientemente de la música».

Zanné se muestra sin embargo siempre implacable en su defensa de las traducciones rítmicas y termina su artículo afirmando que «traducir a Wagner, en otras condiciones, es falsificar su obra o demostrar la absoluta incomprensión de la misma».

A diferencia del área catalana, la mayoría de las traducciones castellanas son realizadas en prosa. Hasta 1914 contamos con siete traducciones rítmicas castellanas frente a las treinta y una traducciones en prosa aparecidas entre 1875 y 1914. La primera de ellas, *La Walkyria*, data de 1898 y es fruto de la colaboración entre LUIS PARÍS y JOSÉ JUAN CADENAS. De las seis restantes, tres se deben a ANTONIO GIL Y GORDALIZA: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, aparecidas ambas en 1910 y *Parsifal*, publicada en 1913. Las otras tres son obra de ROGER JUNOI (seudónimo de Andrés Vidal y Llimona) y se publican en 1909 (*Lohengrin*) y en 1910 (*Rienzi* y *Tannhäuser*), un año antes de la *apoteosis wagneriana* madrileña.

### **3. Versiones multilingües en Madrid**

En el proceso de recepción musical, la costumbre auditiva condiciona el gusto del oyente: la *asimilación* viene dada por la *repetición*. Así, la tradicional costumbre española de escuchar ópera en lengua italiana, había formado el oído y el gusto de los madrileños, identificándola éstos inconscientemente como la lengua *musicalmente adecuada*. Por otra parte, los madrileños acostumbraban así a reproducirla. Es decir, si el madrileño medio tenía la costumbre, entonces tan corriente, de *cantar* o *canturrear* en su casa las zarzuelas en español,

hacía lo mismo con la ópera, utilizando para ello el italiano. Por esta razón, resultaba entonces extraña la inclusión en una audición de ópera de otros idiomas, especialmente en el caso del alemán. Lo que sorprende hoy en día es que se deben representación versiones multilingües, que variaban dependiendo de la nacionalidad de los cantantes. *La Walkyria* fue estrenada en 1899 en una versión adaptada al canto íntegramente castellana, en versión de Luis París y José Juan Cadenas, pero el resultado no debió producir el efecto deseado pues no se volvió a repetir. Al comenzar el nuevo siglo, Wagner se volvió a representar en italiano y, en bastantes casos, los cantantes extranjeros utilizaban su lengua materna para interpretar sus papeles. El 22 de febrero de 1908 se repone *Die Walküre* y los madrileños asisten a una audición bilingüe, pues Wotan (Buers) y Brünnhilde (Sengern) cantan sus respectivos papeles en alemán, mientras el resto lo hace en italiano. La prensa refleja el rechazo del público madrileño a la *aspereza* del idioma alemán, al que aún no están habituados. Igualmente, en enero de 1911, la norteamericana Saltzman-Stevens canta su papel de *Brünnhilde* en alemán, con acento «norteamericano», como describe el *Heraldo de Madrid*<sup>5</sup>.

En la inauguración de la temporada 1911-12 con *Götterdämmerung*, la alemana Kristien Rabl, que había cantado siempre sus papeles wagnerianos en alemán, interpreta este mismo papel y decide, por deferencia al público madrileño, hacerlo por vez primera en italiano. Tampoco parece funcionar, en un principio, la inclusión del francés en la escena wagneriana. El francés Rousselière, que acostumbra a cantar en francés, se ve también obligado, en esta misma ocasión, a cantar, junto a la Rabl, en italiano ya que, la anterior actuación del francés Challis, en el papel de *Telramund*, en su lengua materna, hacía nueve meses (el 3 de enero de 1911, el mismo día en el que debuta Francisco Viñas con *Lohengrin* en el Teatro Real madrileño), no había sido bien aceptada por el público.

Sin embargo, según avanza el siglo, los madrileños parecen poco a poco acostumbrar el oído a otras lenguas cantadas diferentes al italiano, aceptando que la ópera wagneriana no sea sólo cantada en este idioma. Así, el tan esperado estreno de *Parsifal* el primero de enero de 1914, que presenta una interpretación *políglota*, cantando en francés el tenor Rousselière, en alemán la soprano Guszalewicz y en italiano los demás, se revela como un auténtico éxito.

---

<sup>5</sup> *Heraldo de Madrid*, 16 de enero de 1911

#### 4. Traducciones de la obra wagneriana al castellano. Catalogación (1875-1914)

Tras una extensa búsqueda realizada en bibliotecas nacionales y, sobre todo, en bibliotecas particulares, he podido constatar que las traducciones al castellano de la obra wagneriana han sido (y son aún hoy) más numerosas de lo que se venía suponiendo hasta ahora, pues la bibliografía al uso y los escasos estudios realizados sobre recepción wagneriana en España, hacían pensar que el proceso traductor había sido realizado casi exclusivamente en Cataluña.

Dentro del período comprendido entre 1875 y 1914, se documentan *treinta y nueve* traducciones castellanas (muchas de ellas reeditadas durante dicho período) de los *libretos* de Wagner, que comprenden la práctica totalidad de su repertorio operístico (desde *Rienzi* hasta *Parsifal*), además de varios volúmenes que contienen un total de *cincuenta y ocho* traducciones de *escritos* del compositor. Es decir, contamos con un total de *noventa y seis traducciones* de la obra wagneriana al castellano, debidas a veintidós traductores documentados, pues en muchas de ellas no figura el nombre del traductor. Dentro de los traductores de óperas, según el número de libretos publicados, encontramos a los siguientes autores con más de un libreto documentado: LUIS PARÍS (6 libretos), ERNESTO DANN BELTRÁN (4 libretos), ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de ANTONIO PALAU Y DULCET; 4 libretos), ANTONIO GIL Y GORDALIZA (3 libretos), ROGER JUNOI (seudónimo de ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA; 3 libretos) y ANTONIO PEÑA Y GOÑI (2 libretos) Dentro del grupo de traductores con al menos un libreto documentado se encuentran: JOSÉ BALARY Y JOVANY, J. BASAIL, CELESTINO BARALLAT, JOSÉ JUAN CADENAS, MANUEL DE CENDRA, JOAQUÍN FESSER, E. FUMEL, TOMÁS GORCHS, LÓPEZ MARÍN, E. DE MIER, MARTÍN DE LOS RÍOS, ARCADIO SANDOVAL y ALFREDO WIEDERKEHR. En el apartado de escritos wagnerianos, encontramos a tres traductores documentados: VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (con el volumen «Novelas y pensamientos»), JOSÉ LASSALLE (con la publicación de «Historia de un músico en París») y, de nuevo, ANTONIO DE VILASALBA (con su traducción de la «Carta a Federico Villot»).



**TABLA CONJUNTA DE LIBRETOS Y ESCRITOS  
TRADUCIDOS AL CASTELLANO (1875-1914),**

<b>Año de publicación de la trad.</b>	<b>Título de la obra traducida</b>	<b>Autor de la traducción</b>
<b>1869</b>	<i>El judaísmo en la música</i>	Doy, J.M
<b>1875</b>	<i>Rienzi</i>	Peña y Goñi, Antonio
<b>1885</b>	<i>Dramas musicales (Rienzi, El buque-fantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores, Tannhauser, El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Crepúsculo de los Dioses, Parsifal; Carta a F. Villot)</i>	Wiederkehr, Alfredo / Dann Beltrán, Ernesto / Balary y Jovani, José / Fumei, E. et al. (Col. Arte y Letras)
<b>1881</b>	<i>Lohengrin</i>	Gorchs, Tomás
<b>1882</b>	<i>Lohengrin</i>	Barallat, Celestino
<b>1882</b>	<i>Tristán e Isolde</i>	De Mier, E.
<b>1889</b>	<i>Historia de un músico en París</i> (escritos)	Lassalle, José
<b>1891</b>	<i>Tannhäuser</i>	Sandoval, Arcadio
<b>1893</b>	<i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i>	Peña y Goñi, Antonio
<b>1898</b>	<i>La Walkyria</i>	París, Luis y Cadenas, J.J.
<b>1901</b>	<i>La Walkyria</i>	Martín de los Ríos
<b>1901?</b>	<i>Novelas y pensamientos</i> (escritos varios)	Blasco Ibáñez, Vicente
<b>1902?</b>	Escritos varios	s.n.
<b>1907</b>	Tetralogía ( <i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Siegfried, El ocaso de los dioses</i> )	Vilasalba, Antonio de
<b>1908</b>	Dramas musicales (2ª edición)	ídem. 1885 (Casa Maucci)
<b>1909</b>	<i>Lohengrin</i>	Junoï, Roger
<b>1909</b>	Tetralogía completa ( <i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Ocaso de los Dioses</i> )	París, Luis
<b>1909</b>	<i>El Ocaso de los dioses</i>	López Marín

<b>1910</b>	<i>Rienzi</i>	Junoi, Roger
<b>1910</b>	<i>Tannhäuser</i>	Junoi, Roger
<b>1910</b>	<i>Lohengrin</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
<b>1910</b>	<i>Tannhäuser</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
<b>1911</b>	<i>Tristán e Iseo</i>	París, Luis
<b>1911</b>	<i>Tristán e Iseo</i>	Cendra, M. y Basail, J.
<b>1912</b>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	París, Luis
<b>1913</b>	<i>Lohengrin</i>	s.n.
<b>1913</b>	<i>Parsifal</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
<b>1914</b>	<i>Parsifal</i>	Fesser, Joaquín

Si observamos la fecha de publicación de las traducciones y la de los estrenos de las respectivas óperas, podemos ver cómo, en primer lugar, *todas* las óperas estrenadas en Madrid desde 1876 (año de estreno de *Rienzi*) hasta 1914 (estreno de *Parsifal*), contaban ya, en el momento de su estreno, con una o varias traducciones al castellano. Salvo *Lohengrin*, cuyo año de estreno en la capital coincide con el año de publicación de su primera traducción encontrada al castellano, esto es, 1881, el resto de las óperas wagnerianas contaban ya *antes* de su estreno, con al menos una versión española. Este hecho pone de manifiesto el interés suscitado por el compositor alemán en el ámbito castellanoparlante (concretamente, en el área madrileña, a juzgar por la circulación de las traducciones en la capital) desde 1875.

Al igual que la prensa, cuya función educativa o instructiva en torno a la cultura germana y a la obra de Wagner se evidencia a lo largo de los 14 primeros años del siglo XX, la realización de traducciones de la obra wagneriana se enmarca también dentro de la *labor formativa* perseguida por los wagnerianos españoles con el fin de más de dar a conocer y popularizar las obras del compositor en el mundo hispanohablante.

Si observamos las fechas de publicación de las traducciones de los libretos wagnerianos, comprobamos un interés creciente por las mismas a partir de 1907 y, particularmente evidente, a partir de 1908, momento que coincide con el creciente interés general por la obra de Wagner observado en la prensa, con los resultados de la política cultural alemana en Madrid, con el éxito de la gestión de Boceta y Calleja al frente del Teatro Real y con la vuelta del escenógrafo Amalio Fernández a la capital. Desde la primera

traducción de Peña y Goñi, en 1875, de una ópera wagneriana, *Rienzi*, contamos en el siglo XIX con dos traducciones diferentes de *Lohengrin*, publicadas en 1881 y 1882 y con la publicación de la práctica totalidad del repertorio wagneriano, que la Biblioteca «Arte y Letras» edita en 1885. Durante los primeros años del siglo XX, y a pesar de que ya se encuentra vertido al castellano al menos una versión de cada ópera wagneriana, el interés por la obra del compositor se manifiesta a través de reediciones y de la edición de nuevas traducciones. En 1907 se traduce *Siegfried*; en 1908 se reedita la *obra completa* de Wagner y se publica además, en Madrid, toda la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*; en 1910 encontramos tres versiones rítmicas de *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*; en 1911 aparecen dos versiones más del *Tristán*; en 1912, otra versión de *Los Maestros Cantores*; en 1913, la versión rítmica del *Parsifal* y, finalmente, en 1914, la versión en prosa de esta misma obra.

## **5. Los traductores**

### **5.1. Principales traductores españoles**

#### **5.1.1. Traductores de escritos**

Junto al traductor de libretos wagnerianos ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de ANTONIO PALAU Y DULCET) y dentro de la nómina de traductores de escritos, destaca la presencia del director de orquesta JOSÉ LASSALLE y del escritor VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.

JOSÉ LASSALLE (Madrid 1874-1932)

Lassalle se presenta como figura clave en la evolución del wagnerismo madrileño desde su visita a la capital, el 4 de marzo de 1910 al frente de la *Münchener Tonkünstler Orchester* hasta el estreno de *Parsifal*, el 1 de enero de 1914, bajo su dirección, en el Teatro Real madrileño. Sus traducciones de los escritos de Wagner constituyen una importante aportación a la comprensión del pensamiento y de la estética del compositor. La célebre *Historia de un músico en París* cuenta con numerosas ediciones (1889, 1905, 1920) que demuestran la popularidad de la obra en territorio castellanoparlante.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (1867-1928)

Blasco Ibáñez constituye también, a través de la huella wagneriana en sus novelas, a través de sus escritos y conferencias, una figura decisiva en el proceso de recepción wagneriana. Su pasión por la obra de Wagner y su popularidad en España contribuirán al asentamiento de la obra del compositor en Madrid. Además de las actividades citadas, Blasco publica así la traducción de numerosos escritos wagnerianos, contenidos en un volumen bajo el título *Novelas y pensamientos*<sup>6</sup>. Esta obra contiene las dos breves novelas escritas por Wagner en 1840 —*Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*— y una serie de 31 escritos, agrupados bajo el título de «Pensamientos» y subdivididos en cinco epígrafes: «La música», «Los músicos» (que incluye escritos de Wagner sobre Palestrina, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y Berlioz), «Los filósofos» (que reflejan la opinión de Wagner sobre Platón, Kant y Schopenhauer), «Los poetas» (que tratan sobre Homero, Esquilo, Dante, Calderón, Shakespeare, Goethe y Schiller) y «Wagner comentado por sí mismo» (que resume la concepción de Wagner sobre su propia obra operística, a través de ocho escritos: «Rienzi», «El Holandés errante», «Tannhäuser», «Lohengrin», «El anillo del Nibelungo», «Tristán e Iseo», «Los maestros cantores de Nuremberg» y «Parsifal»). La fuente de estos escritos se debe al parecer a una fuente francesa cuyo autor no hemos podido localizar.

### 5.1.2. Traductores de libretos

ANTONIO PEÑA Y GOÑI (1846-1896)

La primera traducción al castellano encontrada de una ópera wagneriana data de 1875 y se debe al *apóstol* y principal impulsor del wagnerismo en Madrid, ANTONIO PEÑA Y GOÑI quien, en su labor en pro de la difusión de la obra de Wagner en Madrid, vertirá al castellano, un año antes de su estreno, *Rienzi, der letzte der Tribunen*. Publicada en Madrid en 1875, se imprime en el establecimiento tipográfico de *El Globo* y es editada por Andrés Vidal (hijo) en el número 39 de la Carrera de San Jerónimo, a una manzana del edificio en el que se situará después la Sociedad Wagneriana madrileña. Definida por Wagner como *grosse tragische Oper in fünf Akten*, Peña y Goñi encabeza su versión castellana de la siguiente manera:

---

<sup>6</sup> Wagner, Richard. S.f. (1901?). *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*. Traducción y prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia: Sempere.

«RIENZI. Grande ópera trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner. Versión castellana, precedida de la biografía del célebre maestro, por Antonio Peña y Goñi»<sup>7</sup>. De esta manera, desde la primera traducción castellana, se constata la preocupación o interés por la fusión *romántica* entre música y literatura («poesía») entre los wagnerianos madrileños y su interés por popularizar la obra del compositor, añadiendo una breve biografía del «maestro» aún poco conocido entre el público operístico madrileño. Su traducción se basa en la versión del italiano de Arrigo Boito, hecho que el mismo Peña y Goñi explicita en la introducción: «(...) hemos tenido a la vista la traducción directa del texto alemán que hizo el poeta y compositor wagnerista italiano Arrigo Boito, cuando el *Rienzi* se ejecutó en Venecia. Esta traducción es la que rige en Italia y la que servirá para las representaciones de la obra en el Teatro Real» Peña y Goñi no se refiere aquí al servicio que esta traducción podría prestar al cantante (pues se trata de una traducción en prosa), sino sobre todo el beneficio que ésta procura al espectador, ayudando a *comprender* mejor la obra wagneriana. Tras justificar la inclusión de la biografía de Wagner, «con el objeto de contribuir, (...), en la escasa medida de nuestras fuerzas, a la mayor comodidad e ilustración de los aficionados», Peña y Goñi deja claro en su introducción la *necesidad* de la traducción, acompañada del resumen biográfico, para *preparar* al público madrileño y dar a conocer su obra, evitando en lo posible la mediatización:

Nunca como ahora es tan necesaria la abundancia de datos, ya que se trata de juzgar, por vez primera en Madrid y en España, a un compositor dramático de ruidosa fama, y cuyos proyectos artísticos, en los actuales momentos, absorben casi por completo la atención del mundo musical. Dar a los aficionados cuenta de los hechos artísticos y personales de Wagner; hacer conocer las vicisitudes numerosas y de diversos géneros, los triunfos y las derrotas del gran maestro, descartando cuidadosamente toda consideración que pudiera influir en pro o en contra de su primera tragedia lírica: tal ha sido nuestro objeto. El público madrileño dispensará al *Rienzi*, por lo demás, la acogida que estime más conveniente.

Además de la traducción del *Rienzi*, hemos podido encontrar otra traducción debida a la pluma de Peña y Goñi. Se trata de la primera versión en castellano de *Die Meistersinger von Nürnberg* publicada en Madrid en 1893, el mismo año del estreno de la obra en la capital<sup>8</sup>. Un día después del estreno, el traductor publicará en *La Época* una de las críticas

---

<sup>7</sup> Wagner, Richard. 1975. *Rienzi. Grande ópera trágica en cinco actos*. Traducción de Antonio Peña y Goñi. Madrid: Editor Andrés Vidal (hijo).

<sup>8</sup> Wagner, Richard. 1893. *Los Maestros Cantores*. Madrid: Ducazcal.

más apasionadas de Wagner en Madrid, según la cual, la obra de Wagner, constituye «(...) la revelación de un novísimo arte, arte que rompe con todos los moldes establecidos, que se presenta con un carácter absolutamente reñido con las tradiciones de la ópera, ostenta naturaleza especial, y contiene fórmulas debidas única y exclusivamente al genio del autor».

Así pues, Peña y Goñi no sólo se establece como adalid del wagnerismo madrileño a través de sus escritos y críticas en la prensa, sino que incluso contribuye al asentamiento de la obra wagneriana a través de la traducción de sus obras.

#### LUIS PARÍS (1865-1936)

LUIS PARÍS se consolida como el traductor wagneriano madrileño más destacado de comienzos del siglo XX, siendo el más prolijo en versiones castellanas de la obra wagneriana: *Los Maestros Cantores* (1912), *Tristán e Isolda* (1911) y la Tetralogía completa de *El Anillo del Nibelungo: El Oro del Rin, La Walkyria, Siegfried, El Ocaso de los Dioses* (1909). Las traducciones de París, de indudable calidad y valor filológico, se convierten en las más populares, haciéndose eco la prensa de este hecho y felicitando a París frecuentemente a través de este medio escrito.

En 1898 traduce, en versión rítmica, junto a José Juan Cadenas, *Die Walküre*, hecho que queda reflejado en el libro de Rodrigo Soriano, anteriormente citado. Dado el fracaso inicial y los problemas de interpretación musical resultantes de esta versión castellana *rítmica*, adaptada a la música y utilizada para el estreno en Madrid el 19 de enero de 1899, Luis París no repetirá la experiencia y realizará, a partir de entonces, sólo versiones en prosa.

En 1909 publica su versión castellana «literal y en prosa» de la tetralogía completa, *Der Ring des Nibelungen*, es decir: *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried y Götterdämmerung*, traducidos por él como *La Tetralogía: El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo y El Ocaso de los Dioses*<sup>9</sup>. Se trata de una traducción comentada que contiene abundantes notas aclaratorias, desde la mención y explicación musical de numerosos *leitmotive*, hasta las explicaciones de términos mitológicos, pasando por numerosos comentarios lingüísticos sobre el peculiar lenguaje del compositor o las características de la lengua alemana. Todos estos aspectos ponen de manifiesto el profundo conocimiento que Luis París poseía de la obra de Wagner, tanto desde el punto de vista musical como literario.

---

<sup>9</sup> Wagner, Richard. 1909. *La Tetralogía de El Anillo del Nibelungo: El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo y El Ocaso de los Dioses*. Traducción de Luis París. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Sus comentarios lingüísticos denotan también sus conocimientos sobre la lengua y cultura germanas, pudiéndose además deducir que su versión se basa en la versión original alemana.

Hemos podido encontrar otra edición madrileña de la traducción del *Anillo* de Luis París, publicada en ese mismo año (1909), que indica su popularidad en Madrid, impresa en la Imprenta Ducazcal, bajo el título *El Anillo del Nibelungo. Festival escénico en un prólogo y tres jornadas*<sup>10</sup>.

Tras el éxito de su Tetralogía, París publica un año después, en 1910, la traducción del drama musical de Richard Strauss, basado en la obra homónima de Oscar Wilde, *Salomé*, que se estrena en Madrid el dieciséis de febrero de ese mismo año.

Al año siguiente, en 1911, encontramos en Madrid la publicación de la traducción de *Tristan und Isolde*, titulada *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*<sup>11</sup>. Esta versión del *Tristán* contiene menos notas explicativas del traductor que las restantes versiones wagnerianas, pero añade un apéndice con numerosos comentarios de Víctor Said Armesto, célebre folclorista, etnógrafo, escritor y estudioso de la literatura popular gallega, cuyos textos fueron en ocasiones musicados por compositores de la época, como Conrado del Campo<sup>12</sup>.

Tras el estreno de *Tristán e Iseo* en el Teatro Real madrileño, el 5 de enero de 1911, la revista *Nuevo Mundo* hace referencia a la traducción de Luis París, destacando su valor de «obra literaria» y definiéndola como «indispensable» para todo aficionado a la obra de Wagner:

Tristán e Iseo: Respondiendo a la expectación que en Madrid ha despertado el estreno de esta admirable ópera de Wagner y con una oportunidad digna del mayor elogio, ha publicado Luis París la traducción del drama lírico que compuso el músico poeta alemán, inspirándose en las leyendas que decantaban los amores de Tristán e Iseo. Como guía para mejor saborear las grandiosas páginas del poema musical, la traducción de Luis París es indispensable a todo buen *diletanti* [sic], pero independientemente del auxilio que presta para la comprensión de los temas que el músico desarrolla, como obra literaria encierra también grandes bellezas. El lenguaje, las ideas, los sentimientos, las pasiones de los personajes tienen fuerza e intensidad bastantes para despertar un vivo interés en el lector(...)<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Wagner, Richard. 1909. *El Anillo del Nibelungo. Festival escénico en un prólogo y tres jornadas*. Traducción de Luis París. Madrid: Imprenta Ducazcal.

<sup>11</sup> Wagner, Richard. 1911. *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*. Traducción de Luis París. Madrid: Imprenta de Domingo Blanco.

<sup>12</sup> cfr. Conrado del Campo: *Trova del juglar* (1914), canción para voz y piano sobre el texto de Víctor Said Armesto *Mañanitas de San Juan* y *La flor del agua* (1914), drama musical sobre texto de este mismo autor.

<sup>13</sup> *Nuevo Mundo*. N.º 891, febrero de 1911.

En 1912, París realiza una traducción en prosa de *Die Meistersinger von Nürnberg*, que él titula *Los maestros cantores de Nuremberg. Comedia musical en tres actos*<sup>14</sup>, dedicada a sus «queridos amigos Don Luis Calleja y Don Antonio Boceta», empresarios del Teatro Real, y en la que Luis París deja ya constancia de la recién creada *Asociación Wagneriana* y su pertenencia a la misma al encabezar su versión como «traducción castellana, literal y en prosa por Luis París, de la Asociación Wagneriana de Madrid». De nuevo nos encontramos con una edición comentada por el traductor, que incluye una «guía temática» de los *Leitmotive*, como consta ya en la portada, además de numerosos comentarios relativos a la particular simbología wagneriana, así como a la lengua y cultura alemanas, que revelan los conocimientos musicales, culturales y lingüísticos relativos a la obra del compositor.

En la contraportada de su traducción al *Anillo del Nibelungo* de 1909 (edición de Victoriano Suárez), se hace mención a la versión «en prensa» de *Los Maestros Cantores*, que como hemos visto, vio efectivamente la luz en 1912 y a las versiones «en preparación» de *Tristán e Iseo* y *Parsifal*. La primera fue publicada en 1911 pero la segunda, *Parsifal*, no debió finalmente realizarla pues ni hemos podido encontrarla en ninguna biblioteca o colección particular ni hemos encontrado ninguna mención al respecto en la prensa de la época.

#### ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA (1844-1912)

Andrés Vidal y Llimona, compositor y editor propietario de *La España Musical*, hijo del editor-fundador de dicha revista, Andrés Vidal y Roger, publica tres traducciones rítmicas (*Lohengrin*, 1909; *Rienzi*, 1910 y *Tannhäuser*, 1910) bajo el seudónimo de ROGER JUNOI. Considerado como uno de los primeros wagnerianos españoles barceloneses, es incluido por F. Pedrell en el grupo de Barcelona (formado por el mismo Pedrell, Andrés Vidal y Antonio Opisso) responsable del primer wagnerismo:

## 5. 2. Principales traductores hispanoamericanos

En lo referente a la obra de Richard Wagner en castellano es esencial la aportación de Argentina en pro de la difusión de la obra wagneriana en España, y muy especialmente en

---

<sup>14</sup> Wagner, Richard. 1912. *Los maestros cantores de Nuremberg*. Traducción de Luis París. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco.



Madrid. Gracias al hallazgo de documentos pertenecientes a la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, sabemos que ésta mantenía contacto con la homónima bonarense. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires, que fue fundada el 12 de octubre de 1912 y continúa existiendo actualmente (aunque sus objetivos se centren menos en la difusión de Wagner como en la difusión de la ópera en general), desempeñó un papel relevante a este respecto. La Wagneriana madrileña mantenía un estrecho contacto con dicha asociación, que a su vez lo mantenía con la Wagneriana catalana. En los fondos de la Sala Barbieri de la BN encontramos tres números de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, con sello de la Biblioteca de la AWM.

Además de las traducciones realizadas por traductores argentinos —ERNESTO DANN BERTRÁN (Tetralogía completa), ANTONIO GIL Y GORDALIZA (*Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Parsifal*), FUMEI (*Parsifal*), WIEDERKEHR (*Los Maestros Cantores*)— es importante mencionar la aportación musicológica del especialista wagneriano ERNESTO DE LA GUARDIA en pro de la difusión de Wagner en el área hispana. Si bien de la Guardia no realizará sus traducciones wagnerianas hasta 1949, sus extensos artículos aparecidos en la prensa madrileña<sup>15</sup> desde 1909 y su relación con la Asociación Wagneriana de Madrid contribuyeron en importante medida a la popularización del compositor alemán en la capital.

Dentro del grupo de traductores argentinos, destacan las publicaciones de Gil y Gordaliza, afincado en España, alternando su residencia entre Madrid y Barcelona.

#### ANTONIO GIL Y GORDALIZA

Al igual que Luis París, Antonio Gil y Gordaliza fue miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid a partir de 1911 y realizó tres importantes traducciones, publicadas en Barcelona: *Lohengrin* (1910), *Tannhäuser* (1910) y *Parsifal* (1913). Se trata, en los tres casos, de traducciones adaptadas al canto y son, junto a la traducción de *Rienzi* (1910) de Roger Junoi, las únicas versiones rítmicas existentes en lengua castellana.

Su «versión española adaptada a la música» de *Lohengrin*, es publicada en 1910<sup>16</sup>, un año antes de la creación de la Wagneriana madrileña. Ese mismo año sale también a la luz su versión rítmica de *Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg* que él traduce como

---

<sup>15</sup> cfr. cap. 2; *El País*, marzo 1909

<sup>16</sup> Wagner, Richard. 1910. *Lohengrin. Ópera romántica en tres actos*. Barcelona: Imprenta Torns Hnos. y Vila.

*Tannhäuser. La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo*<sup>17</sup>. Al igual que la versión española de *Los Maestros Cantores* de Luis París, Gil y Gordaliza dedica su traducción a los empresarios del Teatro Real, Luis Calleja y Antonio Boceta, gracias a cuya labor en pro de la obra de Wagner (tras la indiferencia del anterior empresario Arana), los madrileños pudieron disfrutar, a partir de 1908, de interesantes y numerosas y representaciones de las óperas wagnerianas. Su versión del *Tannhäuser* va precedida de una «Nota aclaratoria» que hace referencia a la «versión adaptada a la música de *Tannhäuser* y escrita en lengua regional, que se publicó en Barcelona el año 1907», es decir, la realizada por Joaquim Pena y Geroni Zanné<sup>18</sup>. Gordaliza deja entrever su rechazo ante el *rigorismo* característico de los traductores de la *Associació* catalana, al referirse a la obsesión por reproducir las modificaciones realizadas por Wagner en la partitura para su estreno en París y que afectaban principalmente a la primera (*Baccanal*) y segunda (*Venus* y *Tannhäuser*) escena del primer acto y a la escena de *Los Bardos* del segundo acto. Gordaliza explica cómo las modificaciones efectuadas por Wagner se debieron fundamentalmente a la forzada inclusión del famoso bailable en el primer acto y ridiculiza la pretensión de fidelidad de Zanné y Pena, cuando refiere:

Las modificaciones apuntadas no tienen importancia para el libretista adaptador, pues aumentan o disminuyen su trabajo en unos cuantos versos, ya que en la *Baccanal* no hay letra que adaptar. Sin permiso de aquellos wagneristas, muy pocos por fortuna, que se ponen rojos de indignación apenas se modifica una palabra del texto o se cambia una corchea de la música del gloriosísimo maestro, es lícito suponer que todos los que rinden a Wagner sincera admiración, no hallarán base en aquellas adiciones y supresiones para repudiar de soslayo, con un adverbio, las muchas y excelentes representaciones de *Tannhäuser* que se han dado y continuarán dándose (...).

Los comentarios de Gordaliza son significativos porque ponen ya de manifiesto preocupaciones y actitudes propias del wagnerismo europeo (sobre todo francés y anglosajón), como las disquisiciones entre los diferentes traductores de la obra wagneriana y la inquietud general por la fidelidad al *texto* en sus óperas.

En 1913, Gordaliza publica su «versión española del texto original alemán, adaptada a la música» de la última ópera de Wagner: *Parsifal*. Su traducción va dedicada a José Méndez Andrés, «por la implantación de la Ópera Nacional en Buenos Aires».

---

<sup>17</sup> Wagner, Richard. 1910. *Tannhäuser. La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo. Ópera romántica en tres actos*. Barcelona: Imprenta Torns Hnos. y Vila.

<sup>18</sup> Wagner, Richard. 1907. *Tannhäuser y la tençó de la Wartburg*. Traducción al catalán de Joaquim Pena y Geroni Zanné. Barcelona: Associació Wagneriana.

Todas sus traducciones se basan en el texto original alemán de Wagner y denotan un conocimiento profundo de la lengua y cultura alemanas.

## 6. Apuntes para un análisis traductológico

La traducción musical, hasta ahora prácticamente inexplorada en nuestro país, comienza a ser foco de atención de numerosos especialistas europeos.

Uno de los mejores trabajos, recientemente publicados, relativos a la *traducción operística*, se debe a Klaus Kaindl, que con su estudio *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzung*<sup>19</sup> abre una nueva brecha investigadora al tratar el análisis de la traducción de libretos operísticos desde un enfoque *interdisciplinar*. El libreto deja de analizarse como ente aislado, según puntos de vista exclusivamente literarios o estéticos, pues forma parte *funcional* de una obra escénica. Kaindl parte de la tesis, generalmente aceptada, de que son los *textos* (y no las palabras o las oraciones) los que forman la base primaria de todo transvase lingüístico y define la traducción operística como «Gestaltung theatralisch-realisierbarer Textzusammenhänge»<sup>20</sup> (organización de conexiones textuales teatralmente realizables). Así, el texto como concepto *clave*, es determinado en la traducción operística por el factor de la «Multimedialität» (dimensión *multimedia* o *interdisciplinar*), aspecto que hasta ahora había sido relegado a segundo término en toda investigación relativa al texto operístico. Kaindl hace uso de una teoría no basada en la lingüística, la teoría de la *Gestalt*, que permite analizar el conjunto de signos verbales y no verbales en su interdependencia funcional, permitiendo un análisis del *texto* en su acoplamiento situacional dentro del sistema *musical* y *escénico*. El autor recalca la función específica de la música y observa cómo los problemas traductológicos resultantes de la fusión música-literatura no se limitan a dificultades formales y estructurales, sino que se derivan de las posibilidades significativas de la música y requieren ayuda no sólo semiótica sino también hermenéutica. La semiótica sola ofrece una herramienta metódica para el análisis traductológico, pero no permite una comprensión global del texto *musical*. Éste debe incluir

---

<sup>19</sup> Kaindl, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg Verlag,

<sup>20</sup> Kaindl, Klaus: op.cit.; p. 256.

también factores situacionales, como el alcance y la repercusión del texto o la historia de la *recepción*.

En el caso de los libretos de Wagner, creo que el análisis que propone Klaus Kaindl, que sugiere precisamente la colaboración entre traductólogos y musicólogos, podría dar buenos resultados, pues su enfoque *global* coincide además con la concepción *total* e interdisciplinar de la estética wagneriana.