

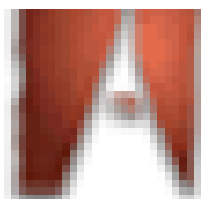
**Universitat Autònoma de Barcelona**  
**FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES**

**TESIS DOCTORAL**

**LAS MÚSICAS DEL 98:  
(RE)CONSTRUYENDO LA  
IDENTIDAD NACIONAL**

**Enrique Encabo Fernández**

**2006**



**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**  
**FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES**  
**Departament de Filologia Espanyola**

**TESIS DOCTORAL**

**LAS MÚSICAS DEL 98:  
(RE)CONSTRUYENDO LA  
IDENTIDAD NACIONAL**

**ENRIQUE ENCABO FERNÁNDEZ**

**Dirigida por:**      **Dr. Francesc Cortés i Mir**  
Departament d'Art  
Universitat Autònoma de Barcelona  
**Dra. Meri Torras Francés**  
Departament de Filologia Espanyola  
Universitat Autònoma de Barcelona

## AGRADECIMIENTOS

*Las gracias no le envió, pues parece un sarcasmo, que al padre de la gracia, se las dé un desgraciado... De este modo se expresaba Don Ricardo Gil hará más o menos un siglo al recibir el tomo de poesías de Don Carlos Cano en su casa. En un brete parecido me encuentro yo ahora al no poder expresar en palabras los muchos sentimientos que en mi cabeza habitan desde que este proyecto comenzó a gestarse. En cualquier caso, es inexcusable tratar de, al menos, nombrar a aquellas personas que han dejado su huella en esta labor. Por supuesto el primer lugar en la lista es el de mi madre quien, desde muy pequeño, me enseñó a amar nuestro gran género chico; ella es la primera, pues ella creó el ambiente musical que hizo nacer en mí el veneno de la música.*

*Agradecimiento sincero es el que dedico a mis directores de tesis. A Meri, sobre todo por su amistad, y en lo referente a este trabajo, por su entusiasmo y confianza. A Francesc, por su sinceridad y apoyo constante. Igualmente a todos aquellos profesores que han compartido conmigo su saber, fuera éste musical, artístico, literario o filosófico. Durante la redacción de este trabajo los tuve presentes, en una hermosa sensación de nostalgia y agradecimiento. Es mucho lo que de ellos he aprendido, pero mucho más lo que deseo seguir aprendiendo.*

*Igualmente agradecido estoy a mi padre y a mi hermano, cuya vinculación con el ámbito universitario ha hecho que este trabajo (por suerte o por desgracia) haya visto la luz; ellos insistieron una y otra vez en que debía realizarlo y ellos limitaron (por suerte, eso sí) las muchas licencias que un artista se permite sin llegar a comprender jamás la rigidez de las normas. A ellos dedico, al igual que a los demás, el resultado final que ahora os ofrezco.*

*No puedo dejar de agradecer a todos los que han “sufrido” mi monotemática conversación durante los últimos tiempos: a Julia, por haber huido conmigo de la “cansera” y haberme ayudado a crear una postbohemia maravillosa en la que aún nos está permitido soñar; a Rosa, por saber que acabaría este trabajo y ayudarme a seguir adelante en Murcia, Roma o Londres; a David, por creer en mi trabajo y aguantar mis momentos de desesperación; a Sole, por saber siempre que puedo contar con ella; a Berta, por su ilusión constante; a Isabel, por creer que hay lugar en este mundo para los artistas; a Ales, por proponerme alternativas a la existencia ensimismada del doctorando; a Elena y a Oles, por “obligarme” a acabar para que nos podamos ver algún día; a Joy, por ser siempre compañera en la travesía del desierto así como en las sombras de la noche; a Roser, por su interés sincero en todo lo que hago; y... en fin, a todos los que me olvido comenzando así las muchas erratas que a lo largo de las siguientes páginas harán acto de presencia.*

*Por último, quiero agradecer a todos aquellos autores que me han dejado acariciar su lira aunque fuera sólo unos instantes; igualmente, a todos aquellos, que hoy como ayer, luchan con pasión y vehemencia por lo que creen. Dicen que quien no escribe tiene una ventaja: no se compromete. Gracias por tanto, a todos aquellos que nos hacen partícipes, de un modo u otro, de algún momento de sus vidas. Gracias, en fin, a ti, que, por alguna razón, tienes este escrito en tus manos.*

Vale ver en cada arte y cada filosofía un remedio y un alivio de la vida en auge o en declive: *artes y filosofías suponen siempre un dolor y un doliente*. Pero hay dos clases de dolientes: unos padecen de “exceso” de vida, y quieren una cultura dionisiaca, así como una visión trágica que penetre la vida y la abarque a un tiempo; los otros padecen de miseria vital y exigen del arte y la filosofía paz, silencio y mar en calma, o bien embriaguez, espasmo y aturdimiento.

Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie*



## **LAS MÚSICAS DEL 98: (RE)CONSTRUYENDO LA NACIÓN**

### **INTRODUCCIÓN**

<b>1.1. PRESENTACIÓN DEL TEMA.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO.....</b>	<b>27</b>
<b>1.3. METODOLOGÍA.....</b>	<b>41</b>

### **PRIMERA PARTE: FILOSOFÍA ARTE Y PENSAMIENTO; LA NACIONALIZACIÓN DE LA CULTURA**

<b>1. ARTE E IDEOLOGÍA.....</b>	<b>57</b>
<b>1.1. LA NACIONALIZACIÓN DE LA CULTURA.....</b>	<b>57</b>
<b>1.2. EL ARTE POR EL ARTE Y EL ARTE UTILITARIO.....</b>	<b>83</b>
<b>1.2.1. PAU PIFERRER Y EL ESPÍRITU DE LA RENAIXENÇA.....</b>	<b>110</b>
<b>1.2.2. MANUEL DE LA REVILLA, LA LUZ POSITIVISTA.....</b>	<b>129</b>
<b>1.2.3. EL CASO ZULOAGA.....</b>	<b>143</b>
<b>2. PANORAMA DE LA ESCENA EN EL 98.....</b>	<b>155</b>
<b>2.1. EL TEATRO DEL 98; A LA BÚSQUEDA DE UN REPERTORIO.....</b>	<b>155</b>
<b>2.2. EL GÉNERO CHICO Y LOS DIFÍCILES TIEMPOS DE LA RESTAURACIÓN....</b>	<b>170</b>
<b>2.3. EL GÉNERO CHICO EN EL AÑO 98.....</b>	<b>197</b>

## SEGUNDA PARTE: *GIGANTES Y CABEZUDOS*, UNA OBRA DEL 98

1. EL PROBLEMA DEL GÉNERO.....	208
2. <i>GIGANTES Y CABEZUDOS</i> EN LA OBRA DE ECHEGARAY Y FERNÁNDEZ CABALLERO.....	232
3. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	261
3.1. ESCENA Y PRESENTACIÓN.....	261
3.2. ¡ÉSTA ES SU CARTA!.....	271
3.3. SI LAS MUJERES MANDASEN.....	284
3.4. LOS REPATRIADOS A ESCENA.....	292
3.5. LA “GRAN JOTA”: EL PUEBLO CANTA.....	307
3.6. ESPAÑA, CATÓLICA Y MARIANA.....	346
3.7. UNA CURIOSA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	358
3.8. GIGANTES Y CABEZUDOS A LA LUZ DE LA CRÍTICA.....	378

## TERCERA PARTE: ESCOLTA ESPANYA!... LA MÚSICA EN CATALUÑA

1. DESCENTRANDO EL CENTRO: LA NACIÓN CATALANA.....	403
2. WAGNER, SÍNTESIS DE LOS TIEMPOS MODERNOS.....	446
3. MODERNISMO CATALÁN: IMÁGENES Y MITOS.....	468
3.1. LA FIEBRE WAGNERIANA EN BARCELONA.....	468
3.2. LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO Y LA VERDADERA BURGUESÍA.....	478
3.3. MIREU CAP AL NORD: LA NACIÓN CATALANA.....	485

<b>3.4. EL SIMBOLISMO Y EL ESPÍRITU DEL SIGLO.....</b>	<b>489</b>
<b>3.5. RELIGIÓN Y LEYENDA.....</b>	<b>498</b>

<b>EPÍLOGO: EL ARTE EN LA ERA DE LA IDEOLOGÍA.....</b>	<b>504</b>
--	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>535</b>
--------------------------	------------

<b>ÁNEXO GRÁFICO.....</b>	<b>555</b>
---------------------------	------------

**ABSTRACT**

# INTRODUCCIÓN

*El punto de partida de cualquier elaboración crítica es la toma de conciencia de lo que uno realmente es; es decir, la premisa “conócete a ti mismo” en tanto que producto de un proceso histórico concreto que ha dejado en ti infinidad de huellas sin, a la vez, dejar un inventario de ellas.*

*Gramsci, Quaderni dal carcere*



## **1. PRESENTACIÓN DEL TEMA**

*Navidad de 1898. Una figura recorta la madrileña calle de Alcalá. No es la primera vez que aquel hombre vestido siempre de oscuro y con sombrero un tanto demodé recorre la acera con paso desgarbado dirección a la puerta del Sol; su descuidada barba blanca y sus redondos anteojos terminan de caracterizarlo como uno de esos que llaman modernistas, un hombre de café, un producto de la urbe nacido a la par que los grandes boulevards y la modernización del alumbrado público. Observa todo lo que le rodea con minuciosidad, como quien trata de retener en la retina la aceleración de la vida moderna. Desde las tipografías colindantes se le observa con la convicción de que debe ser artista, escritor para más señas, pues, de todos es sabido, que estos modernistas viven sólo para la religión del Arte, siempre indiferentes a la política y a la cuestión social. En sus pensamientos se confunden en esencia onírica las tristes noticias que de París llegan, no muy diferentes a las que meses antes provenían de Ultramar. Recordando aún las palabras del telegrama del Almirante Cervera se detiene ante el cartel del Teatro Apolo, luz y vida de aquel Madrid nocturno y jaranero. El cartel delata que la noche será un sonado éxito, al ser la costumbre de aquel día, 28 de diciembre, la tradicional inocentada, consistente en el cambio de sexo en la incorporación de las obras que venían figurando como pleno triunfo. El Pepe Gallardo (¡cuántos astracanes había posibilitado esta obra!) así representado por Emilio Carreras, la Perales, los Mesejo (padre e hijo), o la Brú resultaría irresistiblemente cómico, casi tanto como la repentina baja por enfermedad de la primera tiple de Apolo, Joaquina Pino, enfermedad que se decía se llamaba La Revoltosa... y que en la catedral del género chico seguía protagonizando con el favor del público Isabel Brú.*

*Una ligera sonrisa se dibuja en su cara mientras se sorprende al comprobar cómo también él es capaz de saltar rápidamente de lo serio a lo cómico, de lo grande a lo chico; continua su camino y al llegar a la plaza del Sol toma la calle del Arenal mientras imagina a los viajeros del tranvía número ocho en el largo recorrido de la Bombilla al Hipódromo reproduciendo los sonoros chistes de Ontiveros y San Juan y del inefable Carreras en El santo de la Isidra. La sociedad toma a risa todo lo que al alma llega, piensa, justo antes de detenerse ante la puerta del Nuevo Café de Levante. De aquel establecimiento, mezcla de taberna y café de postín, salen vehementes voces que sin rubor exclaman «¡matémosle todos!», aludiendo al estado del país, víctima igual que en tantas otras circunstancias de modorra incomprensible. Escuchando la acalorada conversación comprende que aquel café puede ejercer más influencia en la literatura y en el arte que dos o tres universidades y academias.*

*Mientras el frío aprieta, desde el exterior comprueba que falta desde hace tiempo la figura patriarcal, adusta, de mirada penetrante que anteriormente dominaba las tertulias con la superioridad de su palabra. Quizá avergonzado de la vida misma, o simplemente por mera coherencia, Don Miguel haya decidido no volver a abandonar aquella ciudad de provincias donde nada perturba la rumia espiritual, y aún se oye a uno pensar. Duerme el recuerdo, la esperanza duerme, y es el tranquilo curso de tu vida como el crecer de las encinas lento, lento y seguro... Mira inquieto las nubes que pueblan el invierno de Madrid quizá como presagios de males aún peores. «Don Ramón María, ¿no entra usted? No se quede ahí que hace tiempo le esperamos» Un escritor, tan simpáticamente avanzado de ideas, le contempla ahora con amable expresión en sus ojos claros al comprobar cómo está sumido en sus pensamientos. «¿Mira usted las nubes, Don Ramón? Sentimos mirando a las nubes cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas – tan fugitivas – permanecen eternas. La existencia, ¿qué es sino un juego de nubes? Vivir es ver volver. Es ver volver todo en un*

*retorno perdurable, eterno; ver volver todo». Bellas palabras las del alicantino al que observa ahora con la complicidad del que ansía cómo él la nostalgia del absoluto. «Ahora entro, Don José». La apertura de la puerta del café promete efluvios de calor y buena conversación que la soledad de la calle no otorga. Don Ramón María piensa ahora en las palabras de su amigo, y comprueba que quedan tres días para despedir el año. Y, a pesar de todo, Madrid, siempre bullanguero, despedirá aquel año con toda la alegría y el jolgorio que la ocasión merece. 1898: el año de la derrota.*

Muchos son los estudios aparecidos en torno al año 98, especialmente desde el ámbito de la historia y de la literatura. En los últimos años, la orientación de estos estudios ha pasado de un carácter descriptivo que ponía el acento en la historiografía a una cierta aproximación multidisciplinar al fenómeno del 98 en España. Siguiendo esta nueva línea de investigación se ha prestado mayor atención a los testimonios contemporáneos para tratar de dar o quitar importancia a aquellos acontecimientos que en otros tiempos primaron y, sobre todo, se ha potenciado el enfoque hermenéutico tratando de comprender *el año del desastre* a la luz de la crisis finisecular europea que afectaba por igual a todas las potencias históricas y que desembocará en el conflicto bélico que conocemos como la Gran Guerra, el brusco despertar de un sueño romántico en el que Europa se encontraba sumida hasta entonces.

A pesar de que estas nuevas líneas de investigación han aportado una nueva visión en el ámbito de la historia, el pensamiento, el arte o la literatura, en el campo de la música del 98 aún podemos encontrar entremezclados diversos acontecimientos que no aportan demasiada claridad a la hora de comprender cuál era el verdadero ambiente musical en la Península en torno al fin de siglo. No es difícil encontrar en las obras generalistas en torno al 98, al hablar de la música, alusiones a Albéniz o a Falla, y para el musicólogo no deja de ser sorprendente comprobar la contradicción existente entre

estas afirmaciones y el panorama musical en la España del desastre<sup>1</sup>: una obra genial como *Iberia* de Albéniz no causó apenas impacto en la crítica del momento y, al recordar este hecho, resuenan en la mente del estudioso las amargas palabras de Manuel de Falla al hablar de la indiferencia hacia la obra del maestro Pedrell en la capital madrileña, poniendo como ejemplo la nula atención del Teatro Real hacia las obras del compositor (Falla;2003:95-96); por otra parte, no está de más recordar la marcha de Falla a París en 1907 y su tardío éxito en la capital madrileña, en 1914 con *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela. Y es que, la España musical finisecular, antes que la de los “grandes nombres” de la música hispana, era la España de la *italianitis*, de Sarasate y, sobre todo, de la zarzuela o, hablando con mayor propiedad, del género chico<sup>2</sup>.

El género chico, producto nacido de la España de la Restauración, en principio responde a una cuestión económica, una solución a los altos precios de los teatros de Madrid; una fórmula sencilla consistente en el cambio que supone el en vez de ofrecer una zarzuela de cuatro horas, ofrecer cuatro zarzuelas de una hora de duración, cuatro zarzuelas *chicas*<sup>3</sup>. Sin embargo, el género chico pronto se convirtió en un fenómeno social sin parangón en la época, representado especialmente, por “la cuarta de Apolo”, la última función del coliseo del teatro de la calle de Alcalá donde se daba cita lo más selecto del Madrid nocturno y jaranero:

*¡Apolo! ¡La “catedral del género chico! Apolo era... el “Folies Bergères” o el “Gran Casino” de España [...] Nunca lo conoció nadie cerrado... estar cerrado Apolo, no*

---

<sup>1</sup> Valga como ejemplo el artículo de Reiner Kleinertz titulado “La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad”, donde no encontramos ni una sola alusión a los maestros zarzueleros, deteniéndose, sin embargo en los cuatro nombres capitales de la época: Albéniz, Granados, Falla y Turina.

<sup>2</sup> El propio Manuel de Falla a su llegada a Madrid se inclinó por la composición de zarzuelas; entre 1899 y 1902 escribió cinco, de las cuales sólo llegó a ser puesta en escena *Los amores de Inés* representada en el Teatro Cómico de Madrid el 12 de abril de 1902.

<sup>3</sup> Así Francisco Soler escribía en 1902: *La manera de ser de nuestra sociedad, frívola, superficial, deseosa de nuevas emociones a cada momento, inquieta y neurastésica, hace muy difícil conseguir que se entusiasme con obras de mucha extensión. Así vemos que si bien hoy se lee más que hace medio siglo, se leen, en cambio, menos novelas. El poema corto, el cuento, las notas, han sustituido a la novela en literatura casi en absoluto y hoy encontraríamos pocos que se atrevan a leer una obra de 200 páginas (...) Soportar cuatro o cinco horas de teatro representa un sacrificio para muchos, y si bien se va hoy más que antes al teatro, será una hora, dos lo más, pero no todas las noches. De cuando en cuando un drama de Ibsen o de Suderman, puede soportarse, pero sólo de cuando en cuando* (Sobrino;1996:216-217).



*poder ir a “la cuarta de Apolo”, hubiera sido como si los madrileños, inopinadamente, se encontrasen sin poder transitar por la Puerta del Sol, o que Madrid estuviera sin Plaza de Toros, o que se quitase de los periódicos el relato de las Sesiones de Cortes y el reportaje del crimen pasional... (Chispero;1944:196).*

De las numerosas obras presentadas en el teatro Apolo y otros que se dedicaban al género chico o similares (teatro Eslava, teatro Cómico, teatro Romea,...) muchas han quedado como verdaderas joyas artísticas, aunque la mayoría de ellas cayeron en el olvido a las pocas semanas de ser estrenadas. Y es que, una de las características de este fenómeno teatral es la clara funcionalidad de gran parte de las obras compuestas para este fin: el carácter del gran público español, alegre y jovial, le alejaba de las serias óperas italianas del Teatro Real, siempre con trágico final; por el contrario, el público asistía al Teatro Apolo a verse a sí mismo en la escena: los chulos, chulapas, aguadores,... que estaban encima de las tablas estaban también en la calle, cantando las mismas melodías y hablando las mismas palabras. Sin duda que el auténtico genio a este respecto se llama Federico Chueca, rey indiscutible de las temporadas madrileñas mientras vivió y posteriormente; de Chueca escribió Mariano de Cavia en 1888, en un artículo que luego recogería en su libro *Azotes y galeras*, de 1891, que era al Madrid de la Restauración lo que Offenbach al París del Segundo Imperio y observó que los personajes de sus obras – “ratas”, chulos, toreros, cesantes, cocheros de punto, serenos, fregonas, mendigos – tenían un carácter eminentemente popular (Fusi;2000:195).

Precisamente, fue este carácter popular del género chico el que llevó a los intelectuales finiseculares a achacarle la culpa de gran parte de “los males de la patria”; se vio en la comicidad del género chico una de las causas de la parálisis del país y se le convirtió en estandarte de lo que el insigne Galdós había llamado *tiempos bobos*<sup>4</sup>. Nadie como Unamuno (en carta a Eugenio Noel de diciembre de 1911) para ilustrar la crítica más despiadada contra el género en boga en aquellos años: *Sí, el flamenquismo, la torería, la pornografía, el generochiquismo, todo es igual; es una*

---

<sup>4</sup> Galdós atacaba al público de Madrid por su afición a las impresiones de trazado grueso y no a la música que hablaba a la imaginación: *Esta repugnancia a todo aquello que no comprende a primera vista – dice don Benito – es causa de que obras como Freischütz, Don Giovanni e Il Profeta sean poco conocidas en España (Ruiz Tarazona;1996:151).*

*plaga y una plaga de dementalidad. No le dan que pensar al pueblo, no saben hacer caliente y pasional el pensamiento, y se ocupan en majaderías y barbaridades* (Fusi;2000:195-196). El mismo Unamuno, en una carta a Ganivet (recogida en “El porvenir de España”) recordaba la necesidad de defender el “prestigio de la verdad”, esencial y última, frente a las verdades efímeras y banales, los otros “prestigios” que el «das Man» del fin de siglo generaba ya de manera alarmante para Unamuno, alarma que se reproducirá después en Heidegger, Ortega y Sartre en modulaciones distintas de un mismo temor a la disolución del sujeto en un todo amorfo (Navajas;2004:108). No sólo Unamuno criticará estos espectáculos populares; sin ir más lejos, en *El teatro y la novela* partía Clarín de su convencimiento de que la novela era el vehículo más apropiado que las letras habían escogido para expresar artísticamente la complejidad de la vida contemporánea, mientras el teatro, por el contrario, era visto por él menos capaz para lograrlo por estar supeditado excesivamente a la espectacularidad. Y es que no podemos olvidar que la llamada “generación del 98” se identifica todavía claramente con la alta cultura de la tradición occidental fundamentada en torno a un grupo de figuras icónicas incontestables: Cervantes, Calderón, Gracián rigen señeros e indiscutidos. Es cierto que la cultura popular emerge tanto en los temas como en el lenguaje, pero ése no es un hallazgo del discurso del 98 sino del precedente, el asociado con la estética del realismo y el naturalismo (de Galdós a Blasco Ibáñez), que hallan en la presentación cotidiana de los estamentos populares un modo de ampliar muy significativamente el espacio novelístico y de solidificar el atributo fundamental de esa estética: la credibilidad narrativa que, desde la picaresca y la novela inglesa del siglo XVIII había quedado relegada a segundo término (Navajas;2004:107).

Sin duda hubo otras voces diferentes; el mismo Galdós que clamaba por un arte elevado tuvo numerosos elogios hacia el género chico, y el aprecio que Pío Baroja tenía por la música “chica” (mucho más si provenía de Chueca) se vería finalmente constatado en la composición del libreto de *Adiós a la bohemia* de Pablo Sorozabal<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Como queda de manifiesto en el artículo de Matías Martínez Abeijón, que recoge la opinión de Pío Baroja: “Pienso, sí, que lo mejor de la producción española está en la zarzuela [...] Para mí, los compositores españoles más importantes fueron Barbieri, Gaztambide, Caballero y Chueca”. MARTÍNEZ ABEIJÓN, Matías 2002: “Baroja: introducción al estudio musicológico de la Generación

Igualmente Rubén Darío, el padre de la poesía moderna, no dudaba en preguntarse: *¿No es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedo y Góngora, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico?* (Salaün;1996:252) y, del mismo modo, el mismo Unamuno capaz de criticar con dureza el género chico era capaz de reconocer que, *con sus defectos y todo, el género chico es lo que queda de más vivo y real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso* (Salaün;1996:252). Aún con estos testimonios, son más notables los casos en que la intelectualidad, ayer como hoy, no ha dejado de escarnecer sus esfuerzos y de considerar la popularidad del género chico como una especie de vergüenza nacional. Se le ha acusado de trivialidad, de frivolidad, de no reflejar la realidad de la sociedad española. Los “agentes del orden” (en afortunada expresión de Zola<sup>6</sup>) claman ante la falta de pudor y la degeneración del “arte” que se produce sobre las tablas, con el consecuente perjuicio para el público; señalar la presencia de “obscenidades” en el género chico es una constante en la crítica del momento, y permite comprobar que era una situación percibida tanto por los críticos conservadores como por los progresistas. “Bailar un tango, darse cuatro patadas y enseñar las piernas, poniendo cátedra de desvergüenza” eran las características más comunes de la definición del género chico, considerado como *el retrato exacto del estado de nuestra cultura social y artística*. Así, el crítico Zeda señala en 1905:

*Apolo, por las muestras, será este año lo que siempre ha sido desde que allí impera el género chico: chulapería andante, melodramas comprimidos, tangos complicados con matonerías, sensiblerías del arroyo mezcladas con desplantes tabernarios. De tanta antiartística dirección no tienen la culpa ni las empresas, ni los cómicos, ni casi los autores. La tiene el público que tales cosas aplaude. Y no se crea que los espectadores de Apolo son la morralla social: allí, a juzgar por lo exterior, va gente en gran parte escogida que se relame de gusto cuando una tiple medio afónica se retuerce bailando como rabo de lagartija, o cuando un actor se revuelca por los suelos o dice algún chiste capaz de sonrojar a un guardia cantón (...)* (Sobrino;1996:217-219).

---

del 98” en Vega Rodríguez, Margarita; Villar-Taboada, Carlos (eds.): *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*. Valladolid: SITEM-Glares p. 51

<sup>6</sup> *Los críticos del arte – perdón, los agentes del orden – no cumplen bien su cometido; aumentan el tumulto en vez de calmarlo* (Bourdieu;1995:200).

No sólo para Zeda la cuestión era evidente; Barriober, por ejemplo, en 1908 señalará cómo el público, *asqueado de oír a los actores las acusaciones que por falta de corazón no se oyen en el Parlamento o en la calle, pide Arte, pide Arte grande, majestuoso, confortador de los espíritus, tranquilizador de las conciencias, ahuyentador de todos los egoísmos y de todas las ambiciones que abrieron a los mercaderes las puertas del templo* (Sobrino;1996:224)<sup>7</sup>, y dos años antes, Sá del Rey planteará la diferencia entre libertad en el arte y “libertinaje”: *¿qué los primeros no tienen sentimiento artístico y sólo poseen un gusto chabacano? Bueno. La santa libertad requiere que haya de todo. Al cronista le parece de perlas que sin salir de Madrid pueda asistirse al teatro un día para oír a la Barrientos cantar La sonámbula y otro para ver las cadencias de unas mujeres guapas al bailar la grand croquet* (Sobrino;1996:220). La cuestión responde sin duda a la necesidad por parte de las élites intelectuales de un arte “educador”, cuestión que plantea una dialéctica con las formas espectaculares de la que surge la noción del género chico como representativo del mal del siglo, del ensimismamiento de las masas y de la parálisis general de la España finisecular. En realidad, podemos observar que el ataque directo al género chico se produce en tanto se mira bajo el prisma de una estética racionalista (neokantiana) donde la implicación emocional y la exaltación de las pulsiones carnales queda negada en tanto el gusto puro debe derivarse de la “distanciación” y el “desinterés”<sup>8</sup>. Se niega la vorágine de la pasión calificándola de indecente y

---

<sup>7</sup> También Romero López es contundente en 1905: *La implantación del género chico es una de las principalísimas causas que influyen en la decadencia del actual teatro. Él ha echado por tierra toda la labor que en siglos anteriores se hiciera para que el teatro adquiriese sólida y firme base; él, con sus soeces gustos, ha embrutecido a los públicos; él, con sus exhibiciones, ha logrado matar el verdadero arte, pues el espectador, por regla general, no gusta de obras donde no se luzcan formas más o menos esculturales; él ha convertido la escena en foco de infección; él ha traído una pléyade de cómicos que no sirven para nada; él en una palabra, ha contribuido grandemente a la visible decadencia por que pasa el teatro en los actuales momentos. Es verdadera ignominia del proscenio, que desdora y embrutece [...]. Sus coristas son unas desgraciadas, sus típles unas coquetas, sus actores unos payasos (...)* (Sobrino;1996:222).

<sup>8</sup> Como lo dicen las palabras empleadas para denunciarlo, “fácil” o “ligero”, por supuesto, pero también “frívolo”, “fútil”, “llamativo”, “superficial”, “con gancho” (que traduce el meretricious, más distinguido, del inglés) o, en el registro de las satisfacciones orales, “empalagoso”, “dulzón”, “al agua de rosas”, “nauseabundo”, las obras “vulgares” no constituyen solamente una especie de insulto al refinamiento de los refinados, una manera de ofender al público “difícil” que no quiere que se le ofrezcan unas cosas “fáciles” (gusta decir de los artistas, y en particular de los directores de orquesta, que se respetan y respetan a su público); suscitan el malestar y el asco por los métodos de seducción – ordinariamente denunciados como “bajos”, “degradantes”, “envilecedores” – que emplean, dando al espectador la sensación de ser tratados como un cualquiera, al que puede seducirse con unos encantos de pacotilla, invitándole a regresar hacia las formas más primitivas y más elementales del placer, ya se

exhibicionista, de seductora y engañosa, y se proclama la necesidad de un código ético (aunque en realidad se habla de un código moral) donde lo primario del ser humano quede ocultado o, en la mayoría de los casos, negado, en nombre del sacrosanto buen gusto, que se trata de imponer enarbolando la bandera de la decencia. Se reivindica lo “difícil” y se exige la intervención del Estado para suministrar productos “ética y culturalmente solventes” moviéndonos una y otra vez en un terreno ambiguo en el que no se sabe muy bien cual es el “mal” que se debe erradicar. Por otra parte, si hoy desde algunos estudios se pretende obviar la presencia de este género chico, en su época parece que muchos historiadores y críticos identificaban la zarzuela no ya con *toda* la música española (lo cual, verdaderamente, era una grave limitación de los críticos, que muchas veces parecían ignorar a Albéniz, a Pedrell y a los muchos compositores que escribían música de buen nivel por aquellos años), sino con el “espíritu nacional” (y esto resultaba desmesurado). Se acusaba a la zarzuela de *impedir* con su mera existencia otras manifestaciones de la creación musical, especialmente la ópera. Pero sí que se escribían óperas, y algunas de gran interés (no sólo las de Bretón y Chapí); y, en todo caso, la zarzuela constituía un género bien definido e independiente al que, en buena lógica, no podía culparse de cualquier falta de actividad (real o imaginaria) en otro sector de la música (Barce;1993:7).

En cualquier caso, las numerosas críticas realizadas al género chico se deben en gran medida al hecho de obviar deliberadamente la importancia testimonial de este tipo de teatro; lejos de dar cuenta de su capacidad para absorber y devolver tanto la música como las ideas, el lenguaje, los chistes y retruécanos,... del público, se le acusa en todo momento de ser de “escaso valor artístico” (sin llegar a definir con concreción cuales son los valores estéticos empleados para determinar el valor artístico y, en su lugar, clamando por Arte, arte verdadero con mayúsculas)<sup>9</sup>. Como

---

*trate de las satisfacciones pasivas del gusto infantil por los líquidos dulces y azucarados (que evoca lo “empalagoso”) o de las gratificaciones casi animales del deseo sexual* (Bourdieu;1995:496).

<sup>9</sup> Quizá habría que emplear para reconocer el verdadero valor del teatro musical popular en España otros criterios tales como su correcto resultado musical (no en todos los casos, pero sí en muchos en los que la partitura, como se señala a menudo en la crítica de la época, es muy superior al libreto), su funcionalidad clara alejada de cualquier otro tipo de pretensión, su idoneidad y oportunidad sociopolítica, su clara implantación dando como resultado un circuito teatral de características propias, su relación directa con el público al que va dirigido (identificación, *re-conocimiento*, asunción por parte del público del lenguaje retórico propio de la comunicación dramática,...)...

Ruiz Tarazona señala, antes que el género chico, el género bufo<sup>10</sup> significó una bocanada de aire fresco, como lo había sido la devolución de la soberanía al pueblo, la libertad religiosa y la de enseñanza, la de imprenta o la de reunión y asociación (Ruiz Tarazona;1996:155); quizá no haya que centrarse tanto en el manido argumento del “escaso valor artístico” (que aún hoy en determinados discursos sigue presente, con toda la carga ideológica heredada del XIX), sino reconocer la grandeza de aquellos autores que, con una aparente facilidad, lograron crear una obra teatral extraordinaria compuesta de tópicos, de formulismos, de frases hechas, de personajes preexistentes, de situaciones heredadas,... pero de relevancia social. Bien es verdad que el género chico persigue fundamentalmente la hilaridad, la burla del referente elegido, la puesta en solfa de acontecimientos, personajes, situaciones... de muy distinto carácter, pero el resultado no es, en muchas ocasiones, inocente; muy al contrario, junto a la sonrisa, la risa o la carcajada, también hay en muchas obras y de muy diversos géneros un testimonio de crítica, de censura, de protesta y siempre de desmitificación. Como Matilde Muñoz señala a propósito de la aparición de los bufos:

*Graves acontecimientos políticos, revoluciones, sediciones, motines, asolaban y arruinaban la Península. Isabel II ha sido derribada de su trono... Y con todo esto, por inexplicable reacción que se da fatalmente en todas las épocas calamitosas, una oleada de sensualidad alocada, de risueño descuido, de indiferencia suicida, hacía resonar sus cascabeles sobre las soleadas calles de la capital, que era entonces la más alegre, simpática y acogedora ciudad de Europa, aunque no pudiera contar ni mucho menos entre las más bellas ni mejor urbanizadas. Muchas cosas le faltaban a Madrid, pero le desbordaba la jarana y el buen humor (Casares;1996:76).*

En efecto, la importancia del género chico es fundamental si tenemos en cuenta la relevante fuente de información que nos suministra. El género chico no eclipsa, como algunos autores han indicado, al teatro serio, antes bien, constituye una corriente paralela a las obras convencionales; y, sin embargo, no es extraño encontrar cómo la censura, en general, se ha mostrado mucho más contundente con los géneros burlescos pues, no es ardua cuestión adivinar que tras muchas de estas obras

---

<sup>10</sup> Arderius, el artífice del género bufo en España, proclama en sus memorias o *Confidencias*, la finalidad del género: *En esta bendita tierra somos muy aficionados a reírnos. Ni los males de la madre patria, ni los años de mezquinas cosechas, son causas suficientes para quitarnos el buen humor; por consiguiente tenemos algo de bufos en nuestro ser. ¡Pues habrá bufos en España!* (Casares;1996:76).

encontramos importantes implicaciones socio-políticas<sup>11</sup>. Y aún más; al ser obras musicadas su valor crítico se puede aumentar: la música lejos de constituir un mero solaz, puede ser un instrumento de denuncia muy eficaz, al poder ser camuflados bajo las alegres melodías los mensajes que al auditorio se quieren transmitir; baste como ejemplo la censura ejercida en la *Revista de un muerto*, en la que uno de sus cantables aparece con la rotulación siguiente: “coro de la jota prohibido por la censura” (Huertas Vázquez;1993:179). Por tanto, podemos considerar el género chico como un “espejo” de la sociedad a la que pertenece; la idea del espejo nos permite claramente pensar cómo las tablas reflejan lo que sucede en la España del momento sin necesidad de que la imagen reflejada deba ser fiel a la realidad: refleja pero no es. Y dependiendo de los autores el espejo en el que se refleje la España del momento se situará de forma paralela, oblicua o, incluso, se empleará un espejo absolutamente deformante al más puro estilo esperpéntico.

Podríamos aducir numerosas causas para demostrar esta importancia del género chico, comenzando por la repercusión que el género tiene para sus contemporáneos: lejos de ser un género destinado a un reducido número de espectadores, el teatro musical de la época tiene una amplia aceptación no sólo en España sino en Hispanoamérica y Europa: son repetidas las veces en que se ha señalado el agrado que Nietzsche sentía hacia la música de Chueca, e igualmente Felipe Pérez González nos informa del éxito de *La gran vía* el 25 de marzo de 1886 en el Teatro Olimpia de París, ciudad en la que triunfa también traducido el dúo de los paraguas de *El año pasado por agua*; el localismo en manos de la creatividad logra universalizarse. Por otra parte, para nosotros su importancia radica, como decimos, en su importancia testimonial, en la abundancia de temas y personajes, en los distintos espacios escénicos en que sitúa su acción (campo, ciudad, Madrid,...), en la diversidad de géneros y subgéneros teatrales que propicia, en el empleo de un lenguaje realista y coloquial... es, en efecto, la muestra de la sociedad de su tiempo de un modo que, sin

---

<sup>11</sup> *En otras ocasiones ya nos hemos referido a Galdós y, efectivamente, las parodias hechas sobre algunas de sus obras – Electra, en particular – muestran que este tipo de manifestaciones, en cualquier época y con muy diferente calidad, persiguen algo más que divertir a la concurrencia. Ahí está toda la riqueza de esas decenas de años a que nos estamos refiriendo y que esperan la atención de los estudiosos hacia las parodias de novelas, obras dramáticas, óperas, personajes, géneros, etc [...] toda esta riqueza señalada en el campo de la parodia llega a Valle Inclán y en él tiene a uno de los prácticamente más inteligentes y de mayor trascendencia (García Lorenzo;1998:122).*

llegar a la descalificación ni a la censura de formas de pensar y de obrar, sí refleja lo anecdótico y lo accesorio dentro de los límites de la ironía. Hay una serie de normas pilares de la sociedad de su tiempo de las que el género chico parte como premisas fundamentales para la construcción de sus escenas: santidad del matrimonio, respeto y amor a la patria, al bien ajeno, sentido de la tradición, virtud de la mujer,... y, sin embargo, sí asistimos a una cierta dislocación de estos valores a través de su tratamiento, en ocasiones, distanciado e, incluso, escéptico. Al fin y al cabo, nos encontramos ante un arte donde el público acude, fundamentalmente a *re-conocerse* a través de la amenidad y el juego lúdico: *en el género chico todos disfrutaban del espectáculo, unos, porque se veían representados y participaban realmente de un arte que consideraban propio; otros, quizá porque gozaban del pintado ambiente popular, queriendo creer en la alegría del pueblo, que aunque tenía su corazoncito solucionaba sus asuntos felizmente, y apagando así, en parte, su remordimiento social o, como ahora se dice, su mala conciencia* (Gómez Amat;1993:95). Si este aspecto del género chico le separó de la élite intelectual, el éxito popular y las extraordinarias manifestaciones de afecto que recibía provocaron que la crítica centrara su atención en él, viendo la posibilidad de regeneración precisamente a través del arte que el público exigía, así, no es extraño encontrar a Soler declarando en 1902:

*El género chico debe tener una misión educadora, y para conseguir esto es preciso que a él se dediquen los verdaderos artistas. Tenemos músicos eminentes, de indiscutible talento, que pueden hacer mucho si se les dan libros buenos. Chapí, Vives, Morera y algún otro que buena prueba son de lo que decimos. De libretistas andamos peor, pues quizás no encontraríamos, buscando mucho, dos medianos. Pero esto no importa. Si los maestros no nos resultan, guerra a los maestros* (Sobrino;1996:215).

La cuestión de la “misión educadora” nos recuerda inevitablemente que el momento del final de siglo y principios del XX es el de la polémica entre el arte por el arte y el arte utilitario, inclinándose la balanza en la mayoría de las ocasiones hacia la segunda opción. Esto es así en gran parte porque el fenómeno musical y teatral alcanza una enorme complejidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX



traspasando con mucho los límites de lo meramente artístico<sup>12</sup>; por otra parte, y en directa relación con este fenómeno, asistimos a la complejidad de los hechos históricos que envuelven el último tercio del siglo XX: desde la emblemática parálisis mental de Nietzsche a la ceguera militarista y nacionalista de Bismarck y la Tercera República francesa y el colapso final de la estructura imperial española, asistimos en esta época al auge del poderoso concepto de la nación. Este hecho no es sorprendente ya que el momento político europeo, después del fracaso de las esperanzas internacionalistas de 1848 y tras el acceso a la nacionalidad unitaria de Alemania e Italia en 1871, está progresivamente dominado por un proceso de grandes enfrentamientos nacionales y por diversas iniciativas (sobre todo de Francia, Alemania y diversas potencias de Austro-Hungría) motivadas por principios de reivindicación histórica y militar. La militarización de la sociedad, que tan buenos resultados estratégicos tiene para Bismarck, provoca ineludiblemente movimientos similares en otras partes de Europa. Hacer nación se percibe en las últimas décadas del siglo XIX como una expansión de las fronteras nacionales y una reconstitución del *WeltRaum* que la nación ocupa en ese momento<sup>13</sup>. Es necesario, por tanto, que la idea de nación llegue a todos los individuos para que la sientan como un componente propio de su identidad individual, por encima incluso de la conciencia de clase o de la vinculación a una u otra religión; por la nación clamarán los integrantes del 98, de un modo intenso aunque más discutido, y, en una generación anterior, con un tono más

---

<sup>12</sup> El tema es amplio y complejo y no es el lugar ni el objetivo tratarlo aquí; baste como ejemplo la carta enviada por Verdi a Filippi a propósito del estreno de *Aida* en la que el compositor se lamenta de la poderosa maquinaria que acompaña a la ópera en su representación: [...] ¿Usted en El Cairo? ¡Ésta es la más poderosa publicidad para “Aída” que uno pueda imaginar! ¡Me parece a mí que de esta manera el arte ya no es arte sino un negocio, un juego de placer, una cacería, algo que se debe atrapar, algo que nos debe dar, si no éxito, al menos notoriedad a toda costa! ¡Ante todo esto, mi reacción es de disgusto y humillación! Siempre recuerdo con alegría mis primeros tiempos, cuando casi sin amigos, sin nadie con quien hablar, sin preparación, sin influencia de ninguna clase, me presenté ante el público con mis óperas, dispuesto a ser fulminado, y contento con sólo suscitar alguna impresión favorable. En cambio ahora, ¡¡¡qué pomposidad para una ópera!!! Periodistas, artistas, coristas, directores, instrumentistas, etcétera etcétera Todos ellos aportan su ladrillo al edificio de la “publicidad” y así contribuyen a un modelo hecho de menudencias que nada añade al valor de una ópera; de hecho oscurecen su auténtico valor (si tiene alguno). ¡¡¡Esto es deplorable, profundamente deplorable!!! (Said;2001:202-203).

<sup>13</sup> En los dos casos paradigmáticos, Alemania tiende a la expansión en Europa y África y Francia persigue la reivindicación con la recuperación de los territorios perdidos en Alsacia y Lorena. España, como ha sido propio de la historia moderna, sigue la orientación general pero de manera idiosincrásica y en tono menor. O'Donnell emprende una reservada reactivación de la política exterior en los años sesenta con una considerable intervención en África que concluirá en el futuro con los desastres en el norte de África y el acelerado medro profesional del joven militar Francisco Franco (Navajas;2004:104).

exaltado y retórico, Menéndez Pelayo. Precisamente la crítica y gran parte de los compositores del género chico vieron en éste la posibilidad de contribuir a esta forma de nacionalismo, previsible y patrioterero ciertamente, pero no por ello menos intenso. El género chico recoge en este sentido la tradición zarzuelera, género claramente nacionalista en oposición a la fuerte influencia italiana en un primer momento y, más tarde, con el creciente desprestigio de la ópera italiana tradicional, frente a la germanofilia representada por la música de Wagner o la opereta de corte sentimental. El fenómeno nacionalista de zarzuela y género chico es, de este modo, un proceso de recepción y, a la vez, de generosa devolución: los compositores reciben la contribución del canto y la danza del pueblo y hacen retornar hacia ese pueblo su tesoro de melodías y ritmos (Gómez Amat;1993:95). Y todo esto, llegados a las postrimerías del siglo XIX con el consecuente fin del largo sueño imperial español, tiene una clara vinculación con el “problema de España” de que tanto gustaron hablar los intelectuales, primero regeneracionistas, más tarde noventayochistas.

La cuestión del “problema de España” es un hecho constatado no sólo en el 98 sino a lo largo de todas las épocas; sin embargo, son los intelectuales de esta generación los que ponen el acento en este “problema” dotándolo de una dimensión metafísica y otorgándole un lugar central en las discusiones y preocupaciones de la intelectualidad. El “problema de España” venía de lejos y se perpetuará a través de Ortega y Gasset y los pensadores del exilio, pero no llegará a alcanzar la complejidad que el fin de siglo se plantea en torno a él. De todos modos, no es difícil advertir cómo, lejos de la retórica tardoromántica de Unamuno o Maeztu, la cuestión que se plantea no está tan vinculada a los múltiples “males de la patria” como a un problema identitario. Desde un punto de vista gnoseológico, referido al ser, a la esencia, el discurso en torno al “problema de España” se mueve en un terreno ambiguo entre el sentido del “progressus” y el del “regressus” con respecto al momento finisecular: partiendo de la unidad de España como un hecho dado (como “quaestio facti”) los noventayochistas (desde Ganivet, Picavea, Mallada o Isern, que recogen el modelo costista) plantean en sus escritos diferentes sendas cuyo objetivo es modernizar España (repetimos, como entidad invariable) y aproximarla a Europa: de aquí surge el Unamuno de *En torno al casticismo* y la famosa sentencia de Costa proponiendo la

necesidad de *cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid*, para huir así de los problemas del pasado con el fin de progresar como un conjunto. Por el contrario, también en el 98 el discurso del “regressus” se plantea a la hora de entender España como “quaestio iuris”, esto es, al abordar asuntos relativos al propio marco de la unidad y totalidad presupuestas. La cuestión referida a la naturaleza y estructura de la unidad total de España vendrá planteada desde la periferia, a través de un nacionalismo liberal y progresista o, en el polo opuesto, reaccionario y clerical, hijo de la apologética francesa antirrevolucionaria: ambos los encontraremos en el discurso esbozado por los principales representantes del nacionalismo culturalista de Cataluña.

En uno u otro caso, en torno al “problema de España”, tal y como indica Tuñón de Lara, *el intelectual español de entre los dos siglos tuvo la sensibilidad de captar el fenómeno, de intentar su comprensión, su definición y, desde luego, de situarse frente a él y de proponer acciones, más o menos eficaces, contra semejante mal* (Rubio;1998:11). Las respuestas que articulan aunque individualistas, indefinidas y diversas, coinciden en percibir España como problema. Y la respuesta ante este problema asume diversas posturas según sea el caso; la multitud de direcciones que adopta el pensamiento finisecular en la Península coincide plenamente con lo que, al mismo tiempo, sucede en el resto del continente: buena muestra, por ejemplo, es la crónica-anecdótico de Ricardo Baroja *Gente del 98*, donde se nos presenta con nitidez la dicotomía existente entre modernistas e intelectuales, asociados al compromiso sociopolítico, y se distingue entre los bohemios, que son fundamentalmente artistas – los modernistas –, indiferentes a la política y la cuestión social, y los intelectuales, que serían por contraposición relativamente burgueses. En uno u otro caso, hablemos de un Unamuno o de un Valle-Inclán (extremos de un mismo momento sociocultural), observamos un sentimiento de rebelión y protesta ante lo existente, de negación de los tópicos patrioterros, de la ineficacia política y de los procedimientos corruptos del caciquismo en sus diferentes formas. En definitiva, se intenta repensar España buscando sus tradiciones profundas e incorporando un sentimiento europeísta. En este sentido, coinciden *modernistas* y *noventayochistas* pues ambos movimientos recogen en su seno a jóvenes inmersos en plena crisis de la cultura finisecular, determinante de ciertas actitudes comunes: *desde este punto de*

*vista, el modernista sería al bohemio lo que el intelectual al compromiso directo con la tarea de regeneración o construcción nacional. Así pues, la clásica dicotomía – establecida desde el punto de vista de la historia literaria – entre movimiento del 98 y modernismo puede superarse hablando de “los escritores jóvenes del novecientos” que luchan y se implican en el frente político-social a la par que combaten contra el arte rutinario (Sánchez Illán;2002:36).*

En historia literaria, hasta el momento, éste ha sido el aspecto más estudiado y detallado en torno a la cultura finisecular en España. Desde un punto de vista formal, se ha puesto el acento en la distinción entre las corrientes de modernismo y 98 y, finalmente, siguiendo las últimas tendencias, se ha admitido una distinción fundamentada en el 98 ligado al regeneracionismo y, por tanto, relacionado con el trabajo intelectual, la difusión de ideología y el compromiso sociopolítico, y, por contraposición, el modernismo ligado al movimiento del *art pour l'art*, esto es, fundamentalmente literatura, creación artística y bohemia. Y, sin embargo, se ha venido obviando la respuesta que desde los géneros populares se dio a esta “crisis fin de siglo”, respuesta que igualmente responde a este momento de conciencia nacionalista común a toda Europa. Como Juan Pablo Fusi señala, *al menos toros y zarzuela – en especial, el llamado género chico – y, en menor medida, el flamenco, fueron instrumento principal en el proceso de nacionalización de la cultura que había arrancado en la primera mitad del siglo XIX, e incluso antes; ahí estaban la popularidad de los toros y de la tonadilla en el XVIII, popularidad que terminó por cristalizar definitivamente en los años de la Restauración (Fusi;2000:192).* Uno de los objetivos de este estudio es, precisamente, el de determinar hasta qué punto el teatro musical de la época se hizo eco de las preocupaciones en torno al concepto de nación que rodearon igualmente a la “alta cultura” de la época. Numerosas son las implicaciones que podemos advertir en estas obritas en un acto a las que muchas veces consideramos fotografías vivas de la época, y en las que, como en todas las fotografías, queda captado el momento, con todos aquellos detalles insignificantes que, casualmente, pueden ser los más significativos. El teatro lírico contribuyó enormemente a la homogeneización cultural de España, aquella nacionalización de la cultura que los intelectuales del 98 perseguían. Desde sus inicios fue éste uno de sus

principales fines, y permaneció vivo en los tiempos del 98 a través del género chico y, más tarde, con la aparición de la cultura de masas, por medio de la canción española, los popularísimos cuplés o la revista musical. Serge Salaün reconoce a la zarzuela la capacidad de fomentar un concepto de cultura indígena, apuntalada por valores y jerarquías igualmente estereotipados (el andaluz gracioso, el maño terco, el sereno beodo,... la patria, el trabajo, la honradez, la resignación social), y erigir el color local, el pintoresquismo nacional, el exotismo del terruño en valores históricos e ideológicos:

*[...] casticismo y costumbrismo son las claves de la empresa política llevada a cabo por la burguesía dinástica y moderada de la Restauración para fomentar, consolidar y luego mantener contra viento y marea un consenso social, y asentar así su hegemonía y su dominación sobre las masas. La zarzuela es una muy eficaz e inteligente empresa de captación ideológica cuando “representa” (en los escenarios), con tonalidades festivas y músicas alegres, un mundo al que otorga inmediatamente un estatuto de fiel espejo de la realidad, aunque no sea más que falsificación, omisión, disfraz o idealización inverosímil de los hechos, sin la menor preocupación social (Salaün;1996:247).*

Nuestra ocupación a través de las siguientes páginas va a ser la de tratar de aproximarnos a este fenómeno en un momento concreto como es el del año del *desastre*. No se trata en absoluto de sobreestimar la producción del género chico en esta época: como teatro comercial con una función clara vinculada al complejo circuito teatral del momento es evidente que gran parte de las obras estrenadas no mantienen ningún compromiso con la realidad de su época ni tienen ninguna intención para con el público al que van dirigidas. Pero igual error que la sobreestimación es la subestimación de aquellas otras en las que los autores sangran por el dolor de la patria, siquiera desde el escepticismo social y político o la caricatura y la presentación grotesca de la realidad. La cuestión es, en definitiva, mostrar cómo, en la época tratada, hasta las manifestaciones más sencillas están dotadas de una relevancia y una significación que sólo podemos comprender mediante un movimiento dialógico necesario para la interpretación de los hechos: sin duda, aproximarnos al momento del 98 nos obliga a comprender determinados modos de obrar y pensar que han quedado paralizados por el tiempo, ideologías relacionadas con el patrioterismo, la nación y, en expresión harto común en la época, la raza; por otra parte, el retroceder al “problema

de España” en el 98 nos acerca mucho más a nuestro presente, heredero directo de los grandes paradigmas contruidos en torno a España y Cataluña en la época de los grandes relatos nacionalistas. Y todo ello no a través de las “grandes” obras del 98 sino, por medio, precisamente, de aquello que al público se le ofrece, que el público finisecular hace suyo. Un ejemplo evidente de hasta qué punto la insignificancia otorgada al acervo popular no responde en absoluto a la realidad y oculta gran parte de la información necesaria para la comprensión de la época sería sin duda la frasecilla *Más se perdió en Cuba*, en la que lejos de contemplarse únicamente una forma de encogerse de hombros ante los diminutos azares del vivir, queda de manifiesto la poca conciencia política del español finisecular ante las corruptelas, el caciquismo, el deficitario sistema de enseñanza y la pérdida de la tierra en manos aún de las manos muertas. Guiados aún por un cierto sentido positivista y racionalista despojamos de valor lo cómico sólo por serlo, sin detenernos a advertir que la comicidad no es sino una de las caras de Jano, el dios bifronte, el que mira al mismo tiempo hacia el pasado y el futuro. Y en esto aún tenemos mucho que aprender de aquellos que en su día no permanecieron indiferentes a las manifestaciones populares de la cultura. Sin ir más lejos, Emilia Pardo Bazán, en un artículo titulado “Resurrección”, se extrañaba significativamente, en marzo de 1897, de la animación de un nuevo Carnaval madrileño, celebrado bajo signos tan agoreros:

*¿De qué está formada la alegría bulliciosa cuyo espectáculo presenciarnos? ¿Se condensaba en ella la espuma de la tristeza, el espectáculo de tantas amarguras no pasadas sino por desgracia, presentes y muy presentes, actualísimas? ¿Es que nuestra débil alma no puede soportar mucho tiempo seguido el dolor y pide desahogo, solaz, entretenimientos pueriles, ocupaciones gratas; es que somos niños, nunca personas de edad madura? (Mainer;2004:100).*

## 2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

*Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional.* El título de este texto viene determinado por una fecha característica, una fecha en que ocurre un acontecimiento histórico que sirve de referente para la articulación de un discurso diferente. Obviamente, la concreción en la fecha no es determinante en cuanto a la producción cultural se refiere. Por supuesto, los discursos culturales vinculados al 98 tienen su gestación mucho antes y se prolongan en el tiempo, modificándose y estableciendo una interrelación continua; quizá hubiera sido más adecuado hablar de música *alrededor del 98*, pero, para tratar de establecer un discurso determinado, hemos tratado de escoger una obra estrenada en el año 98 y directamente relacionada con los acontecimientos de esta fecha señalada; obviamente, al hablar del wagnerismo no podremos ser tan precisos en la datación, al tratarse de un proceso en el que se pueden marcar distintas fases y que se prolonga a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Por lo tanto, *el 98* aparecido en el título está vinculado a un hecho que identifica, pero no define o clasifica. No damos al año 98 una importancia radical, simplemente una capacidad de contextualización (por otra parte, con la aparición en el título del año 98 tratamos de contrarrestar la opinión que algunos teóricos de la cultura tienen según la cual el 98 en música no significó nada, a diferencia de lo sucedido en literatura o filosofía, opinión errónea, como veremos a lo largo de estas páginas). Igualmente, hablamos de músicas en plural: tratar de abarcar la totalidad de la práctica musical en nuestro país en un año no es el objetivo de este trabajo; el objetivo viene marcado por el subtítulo, esto es, la ideología añadida a la práctica en la representación de la música escénica. Es por ello que *músicas* y no *música*; sólo dos ejemplos incluimos, quizá los dos más característicos para la argumentación de nuestra hipótesis. Aquellos dos que tratan de establecer, en una línea ciertamente heredada del romanticismo, la relación directa entre la música y el alma (empleando el vocabulario de la época) de la nación.

Como anteriormente destacamos, son muchos los estudios aparecidos en torno al 98 (tanto desde el campo de la literatura como de la historiografía) así como abundantes son (y de gran calidad) los estudios y monografías dedicados al género chico; escribir una nueva lectura en este campo pretende dar un paso más allá y

contribuir a una comprensión general del género chico como producto claramente imbricado con las preocupaciones y acontecimientos de su época. No se trata, en este sentido, de un estudio en el sentido en el que lo entienden autores como, por ejemplo María del Pilar Espín Templado<sup>14</sup>: no perseguimos atrapar el dato positivo o realizar una catalogación o enumeración de fechas, personas y estadísticas; el objetivo no es más que apuntar la íntima conexión entre el teatro musical y su sociedad, su público y el resto de las producciones artísticas de su época. Realizar un nuevo estudio centrado únicamente en el género chico como producto autónomo contribuiría a enriquecer la bibliografía (ya suficientemente rica al respecto) sobre este tipo de composiciones, pero poco o nada facilitaría la labor de averiguar la ideología latente en gran parte de estas creaciones artísticas. Como Serge Salaün afirma, una de las principales virtudes del género es precisamente la necesidad que tiene, por parte del público de una disponibilidad, una “competencia” activa, una tensión de la recepción que pocas formas del teatro lírico pueden aportar: *está bien claro que, en las miles de zarzuelas existentes, no faltan las obras que caen en lo chabacano o lo facilón, pero la densidad del chiste, la agilidad del retruécano, la dimensión lúdica del lenguaje que se espera del libreto, hacen de muchas zarzuelas una fiesta verbal, un festín del lenguaje* (Salaün;1996:251). Precisamente esta riqueza ha constituido la principal virtud y, a la vez, la mayor crítica a la zarzuela (y especialmente al género chico): se encasilla este tipo de espectáculos en su época, encerrándolos en unas coordenadas espacio-temporales en las que queda atrapado y, por tanto, alejado de los grandes estudios musicales o literarios acerca del 98. Se desprecia el valor de este teatro por ser un teatro “del momento”, coyuntural y, sin embargo, se alaban las creaciones, por ejemplo, de Bertolt Brecht y Kurt Weil siendo igualmente óperas “circunstanciales”.

Como ya hemos señalado, no se trata de sobrevalorar el género ni otorgarle un lugar que no tiene. El género chico es un género teatral con características

---

<sup>14</sup> *El estudio de los distintos tipos de zarzuela o, en su caso, distintos subgéneros dramáticos dentro de la Zarzuela Grande del siglo XIX, está por hacer desde un punto de vista literario riguroso. Me refiero no sólo a las clasificaciones temáticas que se suelen hacer, sino a un análisis de su estructura dramática atendiendo a las unidades acción, espacio y tiempo, el estudio del lenguaje (hablas, jergas, prosa, verso), de los personajes, de la escenografía, mayor o menos presencia y tipos de música, función dramática de los coros, o ausencia de los mismos... en fin, de todos aquellos elementos literarios y teatrales que se pueden considerar constitutivos esenciales de un prototipo específico de un subgénero dramático* (Espín Templado;1996:66).



específicas, pero también un proceso de creación de un nuevo folklore urbano (tanto en las producciones intencionadamente autoriales como en la reelaboración de la cultura popular). Por otra parte, el género chico presupone un público heterogéneo que nos permite estudiar igualmente las relaciones que se establecen en el ámbito de la sociabilidad. Por ejemplo, en el ámbito de la problemática obrera, José Carlos Mainer ha señalado cómo a través de un guiño escénico o material (por ejemplo, la primera escena del “Juan José”) era posible que una obra entrara de pleno derecho en el Parnaso proletario: y es que, sin lugar a dudas, un escritor podía ocupar un rango excepcional en la consideración proletaria, por encima incluso de sus propios líderes, si en algún momento había puesto su pluma al servicio de la clase oprimida, así fuera a través de la conmiseración o del simple ideal democrático (Mainer;2004:25). En este sentido es fácil contemplar en el universo creativo del género chico algunas obras dirigidas directamente a un público obrero, caracterizada por su cierto anacronismo estético y su casi exclusiva clave sentimental, obras que pueden presentar una fuerte carga ideológica y social o, sencillamente, constituir un mero solaz destinado al esparcimiento de su público; obras destinadas a ser flor de una velada, pero, en cualquier caso, representativas de un determinado público y de un particular momento. Y aún así, a pesar de su inmediatez, podemos encontrar en este género la configuración de un nuevo público que cabalga entre el teatro naturalista (siguiendo la tradición del costumbrismo) y algunos tímidos destellos del simbolismo. Al fin y al cabo, no está tan alejado este género chico de muchas de las obras de Arniches o de la renovación teatral propuesta por autores tan distintos como Gual, Martínez Sierra, Rivas Cherif, Valle-Inclán o Lorca, siquiera sea esta propuesta por oposición al teatro comercial, zarzuelero y sainetero: *no es poco mérito el de la zarzuela el constituir un patrimonio de referencia, abierto y vivo, con inevitables y abundantes obras flojas o de circunstancias, pero con obras maestras que, a su vez, se vuelven modélicas, un patrimonio capaz de trasmutar en producto nacional todas las interferencias exteriores* (Salaün;1996:250).

Y es que, no hay que olvidar que el género chico pertenece a una época en que existe una dimensión ética y objetiva en la que no existe la duda acerca de la esencia de un mismo sedimento fundacional, a partir de la nación, que unifica la divergencia.

A pesar de los múltiples caminos adoptados por las corrientes artísticas (decadencia, disgregación, regeneración) existe una ética representacional basada en la idealización exaltada de la tradición; el intelectual tiene una función clara y evidente: los exabruptos de Nietzsche en *Der Antichrist* o de Baroja en *Juventud, egolatría o Aurora roja* todavía están motivados por la conciencia de que la palabra escrita tiene efectos y contribuye a modificar un entorno (Navajas;2004:96). Esta conciencia atraviesa todas las manifestaciones culturales de la época, ya sea el conflicto “sangriento” de Nietzsche, las preocupaciones estéticas de Burckhardt y Overbeck, o la nostalgia del pasado de los noventayochistas; en ellos, el sujeto autorial se identifica con el proceso de construcción nacional hasta llegar a diluir su personalidad en él, de igual modo en la novela que en el teatro. Este es el contexto ineludible en el que el género chico aparece y tiene éxito. El contexto del 98 español.

La aproximación al 98 español es extremadamente compleja desde el momento en que se acuña la etiqueta de “generación del 98”; como Jesús Rubio señala, la etiqueta “generación del 98” más que ser una etiqueta integradora es, antes bien, una forma de excluir otros nombres igualmente importantes en el pensamiento español finisecular: médicos (Jaime Vera, Verdes Montenegro, Ramón y Cajal,...), científicos (I. Bolívar, Blas Cabrera, E. De Hinojosa, Cortázar, Rey Pastor,...), historiadores (Menéndez Pidal, Julián Ribera, Miguel Asín, Altamira, Posada, Adolfo Álvarez Buylla), pintores (Beruete, Rusiñol, Zuloaga, Regoyos, casas, Novell e incluso el primer Picasso) y otros coetáneos de importancia singular (Américo Castro, Navarro Tomás, Rueda, Villaespesa,...). Incluso en el ámbito de la literatura el grupo generacional excluye nombres fundamentales a la hora de comprender el panorama artístico e ideológico de la España del momento: *en este sentido, la severa abstracción que se ha hecho con el grupo 98 no ha producido más que olvidos y ausencias muy notables en el estudio de la vida española. ¿Qué hacemos con los novelistas más jóvenes, Pérez de Ayala, Miró, y con los aún más jóvenes Bacarisse, Gómez de la Serna, Carranque de Ríos, Arconada,...?* (Zamora;1998:38)<sup>15</sup>. En efecto, la etiqueta

---

<sup>15</sup> Y a pesar del reconocimiento hacia todos estos profesionales que tuvieron importancia a la hora de configurar el panorama del 98, al reconocer la labor musical Jesús Rubio cae en la convención de citar sólo a aquellos autores “legitimados” por la tradición posterior, incluyendo en una misma lista autores con un ideario estético diferente, pertenecientes a distintos momentos históricos y con un éxito desigual: *en el campo musical, tanto Barbieri como Pedrell juegan un papel similar al de Costa en*

“generación del 98” ha servido para dar voz únicamente a los consagrados, los que ocuparon un lugar capital a través de su cultura política en la circunstancia del 98, unos pocos nombres erigidos en representantes de una época que difícilmente pueden dar cuenta por sí solos de la compleja situación que en el país se vive en las postrimerías del siglo XIX. Por ejemplo, atendiendo únicamente al ámbito de los escritores preocupados por cuestiones sociales, políticas, económicas, encontraremos un gran número de intelectuales (no incluidos en la nómina del 98) que llaman la atención sobre la progresiva anemia de la administración estatal, sobre el caciquismo, sobre las elecciones falseadas, sobre la Hacienda pública siempre cojeando, la vida lánguida y falaz de las Universidades: autores y libros como *El problema nacional*, de Macías Picavea (1899); *Hacia otra España* de Ramiro de Maeztu; *Nos regeneramos...?*, del marqués de Torrehermosa; *La moral de la derrota*, de Luis Morote (1900); *Del desastre nacional y sus causas*, de Damián Isern. Lugar primordial en esta enumeración ocupa *Oligarquía y caciquismo*, de Joaquín Costa (1902), libro de copiosos seguidores por ser conferencias pronunciadas en el Ateneo, enorme caja de resonancia de las preocupaciones sociales. Debemos aumentar el repertorio con *Quién debe gobernar después de la catástrofe*. Aún se aumenta la lista con *Los males de la patria*, de Lucas Mallada (1890); *Reconstitución de España*, de Joaquín Sánchez de Toca (1911); *La afirmación española*, de José María Salaverría (1917); o *Problema del día*, de Cesar Silió (1899) (Zamora;1998:18-19).

Por tanto, es objetivo de este estudio tratar de estudiar los nombres que acompañaron en el campo del teatro comercial a los “grandes nombres” de la literatura del 98, autores que, del mismo modo que los autores legitimados por el canon, buscaron su propia alternativa a la particular “crisis fin de siglo” que la Península vivía, similar a la que en toda Europa se producía, pero con un cariz particular agravado por los sucesos acontecidos a raíz de la pérdida de las últimas colonias. Es necesario, en consecuencia, el abandono de la idea limitadora de “generación del 98” y partir del concepto más amplio de *grupo generacional del 98* que propone Tuñón de Lara en su *Medio siglo de cultura española 1868-1936*, y, de

---

*cuanto al ideario. Las aportaciones de Albéniz, Granados, Conrado del Campo, Falla, Julio Gómez, Morera, Bretón, Chapí, Guridi y otros, inciden en la renovación estética y en el regeneracionismo* (Rubio;1998:13).

este modo, contemplar de qué modo todos los que ocuparon un lugar relevante en la vida pública española se situaron ante el problema de España. El 98 español, lejos de ser una manera de vivir o de hacer literatura, es, en resumidas cuentas, la constatación última de un fracaso de las maneras político-sociales, y, en consecuencia, el lento cambio de la mentalidad de un pueblo sumido en un régimen político agotado por la fuerza de las circunstancias, circunstancias no tan alejadas de las que se producen en otros puntos de la geografía europea: *el lenguaje del declive, consustancia con el 98, ocupa con intensidad y dramatismo el discurso español anticipadamente a lo que dos décadas después será el malestar general de la civilización y de la decadencia del modo canónico y selectivo que invade el Geist intelectual europeo, desde Berlín a Londres y desde Spengler y Freud a Virginia Wolf y Ortega y Gasset* (Navajas;2004:86). En este sentido, es también necesario desmitificar la fuerza del grupo del 98 por su originalidad y particularidad; el propio Baroja, sin llegar a reconocerse en el grupo generacional del 98, reconocerá su pertenencia a un contexto histórico en el que “las influencias predominantes eran extranjeras, sobre todo, Nietzsche”<sup>16</sup>. En este sentido, a estas influencias extranjeras se unirán el romanticismo y un cierto nacionalismo cultural, ambas categorías compartidas con el universo de los autores del género chico. Aún podemos dar un paso más, siguiendo con el pensamiento de Baroja, para el que la Generación del 98 sería, en suma, “un reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914” (Sánchez Illán;2002:69)<sup>17</sup>, y, sin embargo,... ¡qué difícil es encontrar testimonios de la pérdida de las colonias en los escritores de la generación del 98! En efecto, la mayoría de ellos cantó las fatalidades de un país paralizado (*Paralísia* lo llamaría metafóricamente años más tarde Luis de Araquistain) pero, a la hora de contemplar la situación del país en relación a la guerra, la mayoría de ellos decidió mirar hacia otro lado: *su batalla*

---

<sup>16</sup> En efecto, *el 98 es más nietzscheano que comtiano o marxista. Como para Nietzsche, en el discurso intelectual generado por el 98, las ideas no son una actividad abstracta o pasatiempo inconsecuente sino la realización intensa de los atributos más definidores de la experiencia. La consideración del Cristo sangrante de Unamuno, la agonía espiritualizante de Fernando Ossorio en Baroja y la efusión estetizante de Machado ante la naturaleza desnuda de Soria pueden provocar por asociación, la reactivación de la opción ética como una investigación legítima frente al minimalismo moral con que Lipovetski caracteriza la episteme finisecular* (Navajas;2004:88).

<sup>17</sup> Nos costó tiempo, asombro y sonrisas disculpadoras, descubrir, por nuestra cuenta, cuánta cercanía existía entre *Oligarquía y caciquismo* y *Vieja y nueva política*, de Ortega, aparecido en 1914, libro sepultado bajo innumerables elogios (Zamora;1998:20).

era la de asentar la influencia intelectual en un país de escasos lectores y la de incorporar a las letras españolas el latido más vivaz del espíritu internacional del fin de siglo: el simbolismo, el nuevo naturalismo “espiritualista”, la dimensión sociológica de los hechos, los brotes irracionistas del pensamiento, la modernidad a fin de cuentas (Mainer;2004:105-106). Pero de aquel desastre poco rastro quedó en su producción: en algunos la causa fue cronológica (Antonio Machado tenía poco más de veinte años cuando acaecía aquel “desastre” que recordó en su poema “una España joven”, escrito en 1914); otros decididamente no se interesaron por las cuestiones mundanas: *el estro de los poetas que en 1898 habían sobrepasado la cuarentena de su edad no dejó gran cosa. El recuerdo más perdurable quedó en la espléndida trilogía de poemas “Els tres cants de la guerra”, de Joan Maragall, que, sin lugar a dudas y como bien sabía Unamuno, era el mayor poeta hispánico de 1900* (Mainer;2004:102). Entonces, ¿dónde encontrar la verdadera dimensión de estos fenómenos que hoy consideramos trascendentales para la circunstancia española? Sin duda, en el teatro comercial, en los géneros populares (como veremos en nuestro estudio) se encuentran gran parte de las preocupaciones del hombre de a pie en relación a la guerra de Cuba y sus consecuencias económicas, sociales e ideológicas.

En relación con lo dicho hasta ahora es inevitable pensar que un estudio de estas características es necesario en tanto las circunstancias epistemológicas de las ciencias humanas han cambiado de un modo fundamental en los últimos años. La epistemología, concebida en términos kantianos como el estudio de lo que puede ser conocido con certeza, empieza a parecer un imposible: parece amenazarnos, en cambio, el espectro del relativismo epistemológico, relativismo que en realidad responde a la petición urgente que los textos nos demandan de un enfoque hermenéutico, enfoque que haga justicia a la pretensión de que la explicación de los actos humanos siempre ha de incluir – y quizá incluso tomar la forma de – un intento de recuperación e interpretación de los significados de los actos sociales desde el punto de vista de los agentes que los realizan (Skinner;1988:17). En efecto, podemos afirmar sin ningún lugar a duda que en el panorama de las ciencias humanas los tiempos han cambiado: en los años ochenta y noventa se han reivindicado consecutivamente las filosofías sociales utópicas, dando lugar a un renacimiento de las

teorías marxistas releídas y reestructuradas de diversos modos, al igual que las psicoanalíticas, que han logrado una nueva orientación teórica gracias a la obra de Lacan y sus seguidores. Desde el punto de vista de las ciencias de la cultura, Habermas y otros miembros de la escuela de Frankfurt han seguido reflexionando acerca de los paralelos entre las teorías de Marx y Freud, y el movimiento Feminista ha incorporado toda una serie de percepciones y argumentos que anteriormente habían permanecido relegados. Ante este aluvión de nuevas visiones, las ciudadelas empiricista y positivista de la filosofía social angloparlante se han visto amenazadas y minadas por sucesivas oleadas de hermenéuticos, estructuralistas, postempíricos, deconstruccionistas y demás hordas invasoras (Skinner;1988:16). Cuesta trabajo bajo este nuevo prisma evitar el enfoque comparatista a la hora de abordar una época compleja como el fin de siglo, no sólo español, sino europeo; una nueva mirada permite observar cómo, por ejemplo, el Unamuno posterior a la crisis espiritual y el Nietzsche de *Der Antichrist* no están tan alejados como pudiera parecer a primera vista, sino que ambos reclaman la atención a las fuerzas no definibles de la historia, la preeminencia de lo irracional y lo oculto. La tradición, la metáfora, lo inaprensible que aparece en los misterios del Cristo sangrante o de un Quijote atemporal; un acento puesto en la tradición y lo irracional que coincide cronológicamente con la era del posthegelianismo, la que algunos han denominado la era de Kierkegaard, Bergson y Freud. Un momento en el que se impone la trascendencia, el deseo del conocimiento de un yo que comienza a bifurcarse en múltiples direcciones: yo autorial, palabra e historia coinciden y se confunden en una simbiosis que, juzgados desde la actualidad, impresionan tanto por su firmeza como por su prepotencia e impenetrabilidad (Navajas;2004:111).

Nuestra actualidad constituye un momento distinto. Nos encontramos en el momento en que ya se han producido los hechos que profetizaron temerosamente los representantes de la estética del modernismo europeo de los años veinte (desde el *Bloomsbury group* a Ortega y Gasset) en torno a la irrupción de las mayorías de opinión masiva en el campo restringido de la cultura. Y tras este primer momento, la irrupción de la escuela de Frankfurt, y a continuación, los grandes nombres del debate intelectual de los años cincuenta: C.P. Snow, quien introdujo de manera tajante el

concepto seminal de las dos culturas, esto es, la separación creciente entre el desarrollo de las humanidades y la ciencia que corría el riesgo de desembocar en un divorcio contraproducente para ambas; R.M.Hare y T.D.Weldon, quienes plantearon la necesidad de una redefinición y replanteamiento en torno a la cuestión del estudio de las ciencias humanas, descentrando el eje de la moral o la política a un nuevo tipo de estudio, esto es, el estudio del lenguaje y el vocabulario de ambos discursos; igualmente importante, Wright Mills, quien ante las posturas hermenéuticas atacó las pretensiones de la Gran Teoría en el nombre de la imaginación en lugar de en el de la ciencia.

Un lugar preeminente en todo este recorrido por el cambio de discurso en torno a las ciencias humanas en el siglo XX lo ocupan, sin duda, Gadamer y su principal tratado, *Wahrheit und Methode*. Gadamer es el pensador que más evidentemente plantea que el modelo adecuado para tratar de entender una acción social es el mismo que se utiliza para la interpretación de textos, un modelo en que no se trate para nada ni de buscar causas ni de construir leyes, sino de establecer un proceso circular, de intentar comprender un conjunto por medio de la comprensión de sus partes, y sus partes por la contribución que aportan al significado del todo; esto es, Gadamer plantea la imposibilidad de llegar a comprender “objetivamente” un acto, una proposición o un texto ajenos en sus propios términos. En su lugar, todo lo más a que podemos aspirar es a lograr una “fusión de horizontes”, un acercamiento parcial de nuestro mundo actual, del que no podemos jamás esperar separarnos, y ese otro mundo diferente que tratamos de aprehender (Gadamer 1975:267-274). A la importante aportación de Gadamer en torno al método adecuado a las ciencias humanas seguirá el pensamiento postestructuralista, desde Paul de Man a Lyotard, pensadores que definitivamente explicitarán la pérdida de la certeza referencial y la seguridad representacional que el positivismo nos había legado en herencia. En este grupo destaca, especialmente, la propuesta iconoclasta de Jacques Derrida, quien da un paso más al negar, incluso en el caso de la interpretación literaria, la recuperación de un significado propuesto.

Si la propuesta de Gadamer es fundamental para nuestro ámbito de estudio, no lo es menos la de Habermas, quien en *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus* (problemas de legitimación en el capitalismo tardío), advertía de la importancia de las ideologías frente a la política contemporánea, política que basaba la legitimidad del Estado en su capacidad para mantener un alto nivel de éxito tecnológico (sobre todo gracias a un índice de crecimiento económico estable) con el consiguiente peligro de, en un momento de recesión económica, no poder recurrir a los ciudadanos, que harán caso omiso de otras lealtades más tradicionales o más amplias, con lo que las dificultades económicas se convertirán rápida y peligrosamente en crisis de legitimidad<sup>18</sup>. De este modo, Habermas daba una nueva vuelta de tuerca al sentido de las ideologías en la época del escepticismo relativista en torno a los grandes relatos, escepticismo que se materializará, por ejemplo, en el título de un famoso libro de Daniel Bell, “El final de la ideología”. El “final de la ideología” (predicho igualmente por Lyotard) marcaba la fisura fundamental entre la postmodernidad y la modernidad, pues una característica fundamental de ésta última era la preponderancia de la voz del autor; desde las grandes voces de la *Aufklärung* (Goethe, Diderot, Voltaire) y su fe en la razón, en el poder de la facultad humana para descifrar el mundo que le rodea, hasta las voces románticas de Victor Hugo (erigido en “símbolo de una época”) o el tardío Émile Zola, heredero de esta larga tradición en el pensamiento: *el J'accuse de Émile Zola, proferido en 1898, es una prolongación de esta voz magnífica que invade el discurso de una sociedad y una época y lo domina por completo. Zola se dirige directamente a toda Francia, incluyendo al presidente y poderes máximos de la República: «c'est à toi que je m'adresse, France, à la nation, à la patrie!»* (Navajas;2004:110)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Habermas pone como ejemplo el giro de la nueva Derecha, que defiende una forma de conservadurismo basada no en el libre mercado y el Estado minimalista, sino en un sentido casi hegeliano de que los valores de comunidad, lealtad y deferencia han de apreciarse y cultivarse por encima de cualquier otra cosa (Skinner;1988:19).

<sup>19</sup> *El 98 genera también esas voces dominadoras. Ninguna tanto como la de Unamuno que habla con seguridad incontrovertible, ex cathedra, y se dirige a Dios y los hombres sabiendo que ha de ser escuchado sin necesidad de esperar respuesta de ellos. No hay en Unamuno, a pesar de sus innumerables invitaciones a la colaboración del lector, una facilitación verdadera del diálogo. Él habla y los demás han de escuchar esa vox tronans hecha para el tono altisonante y sorprendente que alarma, escandaliza y produce el “miedo y temblor” kierkegaardianos* (Navajas;2004:111).



Conscientes de estar situados en un momento diferente, la voz autorial da paso a – siguiendo los pasos de Foucault – la confrontación constante entre nuestro sentido de cómo es necesario ver el mundo con los documentos que muestran cómo se ha visto en realidad en diferentes épocas. Sin duda el cambio que Foucault propone en torno a la concepción general de la naturaleza del conocimiento, las aportaciones de Feyerabend y Popper en torno al método o las investigaciones en torno a la veracidad del lenguaje de Wittgenstein nos obligan a plantearnos la necesaria reconstrucción de los hechos, interpretaciones que no aspiran a “la verdad” sino a la interpretación probable a partir de los textos legados. El mundo de los sucesos históricos es estrecho, superficial, efímero, provisional y caprichoso. Por encima de todo es el mundo de la ilusión. La “realidad” histórica no es aprehensible para nosotros, situados en el presente, en su totalidad; ni siquiera lo es para sus contemporáneos, pues los testimonios que nos dejan responden a la realidad según se les aparece, no la realidad como “es”. Es el mundo de la conciencia individual, pero los hombres y mujeres que la habitan son víctimas de una falsa conciencia. Las perspectivas con que ven sus vidas son demasiado cortas y limitadas como para que les sea posible distinguir con exactitud lo importante de lo trivial. Su manera de captar el paso del tiempo es sólo “narrativamente”, a partir de la ardua actividad diaria y, por tanto, la mayor parte de lo que conocemos como “historia” o “realidad” no es más que un relato ficcional más entre otros modos de narración igualmente ficticios o ficcionales.

A tenor de lo dicho, nuestra intención es construir un relato (acompañado de un aparato crítico que nos permita tanto su elaboración como su posterior validación) más en torno a la “circunstancia” española en torno al 98, un relato que incluya también aquellas voces que por lo general quedan silenciadas y cuyo objetivo, por tanto, es arrojar un poco más de luz para la comprensión o interpretación de la situación de España en la época. Lógicamente, si lo que pretendemos es una interpretación o construcción de lo sucedido en torno al 98 nuestro enfoque debe pretender en todo lo posible relacionar íntimamente lo sucedido entre el teatro, la música, la literatura, el periodismo y la política. Aún más lejos; debido a las especialísimas características del teatro musical debemos prestar atención a la música, la literatura y las artes visuales, especialmente la pintura (entendida como

escenografía, sin dejar pasar por alto las artes del cartelismo, las ediciones de partituras para consumo doméstico, los grabados aparecidos en revistas y todo aquello que pueda aportar información pertinente al respecto<sup>20</sup>). No es fácil discernir claramente lo que la música añade al texto en escena o lo que la escena potencia del texto y la música. Más aún si tenemos en cuenta las características de la representación teatral en la España finisecular; deteniéndonos por un momento en este aspecto, podemos tomar como referencia algunas de las afirmaciones que al respecto se hacen. Por ejemplo, Jacinto Torres Mulas afirma en un artículo sobre “la zarzuela moderna” que en torno a la zarzuela, *se teoriza mucho y se profundiza poco, y a menudo se echa en falta la referencia real, directa y comprometida con los materiales de base de nuestro teatro lírico, con sus fuentes directas y originales. Y no será inoportuno recordar que tal actitud nos exige ineludiblemente una triple atención, como triple es en su naturaleza el fenómeno que tratamos: musical, literario y escénico. Sobra, pues, opinión y falta análisis* (Torres Mulas;1993:136). El texto de Torres Mulas tiene interés pues ante él podemos plantearnos cuál es la naturaleza de estas “fuentes directas y originales”: recordemos, por ejemplo, que las decoraciones presentadas en Madrid en el estreno de las obras en la mayor parte de ocasiones cambiaban radicalmente al realizarse la gira por otras ciudades, o añadamos la tradición del *morcilleo*, tradición no sólo empleada por los actores, sino, a menudo, exigida por el público para contribuir a la comicidad de las obras. Igualmente difícil es precisar la interpretación de la música, ya que tenemos testimonios periodísticos de la habitual práctica de intercalar números musicales de éxito en medio de la representación de otras zarzuelas que no gozaban de tal favor por parte del público. O la costumbre en Apolo de representar sólo los actos más exitosos de las zarzuelas en más de un acto; o la actitud caprichosa de algunos empresarios de cambiar súbitamente la cartelera teatral atendiendo únicamente a intereses comerciales, cuestiones políticas o a la mayor gloria de la tiple del momento. Si en el terreno de la

---

<sup>20</sup> En una línea muy similar a la ya llevada a cabo por investigadores como Carme Riera, que no duda en prestar atención a aspectos “que sobrepasan lo meramente literario” para atestiguar la importancia de la recepción del Quijote en Cataluña en torno al tercer centenario: *[las caricaturas de Don Quijote y Sancho Panza] servían para aludir a personajes de la vida política, sus efigies se mostraban en colecciones de cromos, de barajas de postales, de vitolas de puros, de librillos de papel de fumar; se reproducían en monedas, platos, envoltorios de caramelos, telas de abanicos, etc. muchos de ellos fabricados en Cataluña. Don Quijote y Sancho habían salido de las páginas cervantinas y campaban a sus anchas* (Riera;2005:59).

“historia” no podemos movernos mediante “verdades” inmutables, este fenómeno se acrecienta cuando hablamos de un fenómeno teatral como el género chico, en el que la actividad es frenética, no sólo en Madrid, sino igualmente en el resto de ciudades españolas.

En definitiva, no es el objetivo de este trabajo aportar una mera opinión, como tampoco lo es realizar un análisis formal de ésta o aquella obra; nos interesa tanto – o más – el contexto que el texto en sí mismo, más cuando estamos hablando de obras claramente circunstanciales. Por otra parte, nuestro enfoque hermenéutico es inviable sin tomar prestadas de otras ciencias humanas diversas categorías: por ejemplo, nuestra reconstrucción en torno a la ideología nacionalista latente en las obras de la época tendrá que ser por fuerza filosófica, porque filosóficas son las Ideas de Nación, Imperio, así como también las de Unidad, Identidad, Todo y Parte. Intencionadamente o no, al movernos en este campo semántico estamos filosofando aún cuando nuestra mirada sea estética pues la materia en sí desborda los límites de una u otra disciplina. Igualmente, es inevitable acudir a la ciencia sociológica al tratar del teatro en el siglo XIX, una época en que las prácticas de sociabilidad profana, para las élites sociales, giran esencialmente alrededor de los salones o de los teatros (Salaün;1996:237). Del mismo modo, a la hora de abordar las repercusiones que en la escena tienen las diferentes corrientes filosóficas o los acontecimientos históricos (como la pérdida de las colonias) no podremos emplear en sentido estricto las categorías de la Historia positiva; el estudio de la historia del arte, de la filosofía moral o de la cultura excede los límites de una u otra y precisa de una concatenación constante para alcanzar algún tipo de interpretación de los fenómenos socioculturales de la época. Baste como ejemplo el análisis que Emilio Casares realiza de la “crisis” de la zarzuela grande en 1868; atendiendo únicamente al análisis formal de la obra podríamos concluir que en este año se produce la crisis de la zarzuela romántica, pero este dato no arroja suficiente luz a un hecho que no sucede de modo aleatorio: *quizás metodológicamente se pueda decir que entra en crisis la zarzuela romántica y que a partir de allí debemos usar otro concepto. Pero hay más razones. En España como es sabido en este año sucede la conmoción política del 68, marcada por la revolución y la llegada de la primera República. Es el año en que idea Riquelme, con la colaboración de*

*Luján y de Valles “el joven Romea”, la creación del género chico* (Casares;1993:14). Siguiendo este camino interpretativo, sería erróneo y sólo nos ofrecería una visión sesgada de la realidad el acudir únicamente a la “literatura de la decadencia”; desde luego la alegría y la actividad teatral de la época contrastan radicalmente con el pesimismo de los integrantes de la “generación del 98”, pero la cuestión cambia si atendemos a otros fenómenos que ocurrían en el país precisamente en el año del Desastre: *la crónica del año 1898 registra el inicio de la pavimentación y ordenación de la madrileña plaza de la Cibeles, la salida de los primeros tranvías eléctricos en el mes de octubre, el triunfal estreno de La bohème de Puccini y la admiración pública por la marcialidad de la policía municipal montada (los “romanones” del nombre del entonces alcalde)* (Mainer;2004:123).

Nos proponemos aproximarnos e intentar recuperar parte del ambiente artístico del 98 en la Península y tratar de interpretar los significados de los textos y de los actos sociales desde el punto de vista de los agentes que los realizan. Si continuamente hacemos referencia a la realidad cotidiana del 98 frente a la “alta cultura” u otro tipo de discursos paralelos es precisamente porque es la vida cotidiana una continua fuente de significados. El propio Baroja lo pudo ver, a propósito de la “generación del 98”, años después: *la verdadera gente del 98 fueron los políticos Sagasta, Montero Ríos, Moret, Maura, Romanones, García Prieto, y los escritores y artistas Galdós, Castelar, Echegaray, Valera, Núñez de Arce, Letamendi, el doctor Simarro, el pintor Pradilla, los dramaturgos Sellés y Cano, los actores Calvo y Vico, y hasta los toreros Lagartijo y Frascuelo. Nosotros, no* (Zamora;1998:21). Baste señalar, en otro orden de cosas, que la arbitraria influencia de las convenciones en los estilos del vestir y en el mobiliario pueden dar lugar a estilos artísticos completamente novedosos (tales como el *art nouveau*). En este sentido, la *distinción* cultural (estudiada ampliamente por Pierre Bourdieu) o la atención prestada a la construcción de *mitologías* cotidianas (como propone Roland Barthes) marcan una dirección clara al respecto. Para poder ver – nos advertía Hoffmansthal – hay que quitarse de los ojos la arena que el presenta nos está echando sin cesar; al volver nuestra mirada a una época pretérita se rompen las continuidades temporales, la experiencia se hace abrumadoramente vívida y

material: el mundo aparece en toda su esquizofrenia con intensidad realzada, llevando consigo una misteriosa y opresiva carga de afecto, y brilla con energía alucinadora...

### **3. METODOLOGÍA**

Puede resultar difícil adscribir este texto a una disciplina concreta pues la intención del mismo es la de abarcar el fenómeno en su complejidad. No es éste un documento circunscrito al ámbito de la filología o de la musicología; en su lugar, pretendemos marcar una filiación más acusada con lo que podríamos llamar planteamientos metodológicos propios de la estética comparada o, más concretamente, acercarnos a una cierta filosofía de la cultura. El fin de siglo europeo y, por tanto, español, es una época compleja en la cual, para tratar de aprehender una determinada ideología, es necesario estudiar aspectos que sobrepasan lo meramente literario o lo meramente musical<sup>21</sup>. Por otra parte, a tenor de lo expuesto hasta ahora es evidente que el método apropiado para las ciencias humanas es muy distinto del utilizado para el estudio de otras ciencias de corte más empírico. Sin dejar de tener en cuenta la documentación testimonial de la época, no es el objetivo la búsqueda del dato empírico y, en cualquier caso, el estudio formal de las obras siempre tendrá un deseo de trascendencia que dé lugar a la explicación de fenómenos más complejos; éste es uno de los puntos fundamentales de este estudio, el de tratar de averiguar la influencia del nacionalismo (o del regionalismo) y su íntima conexión con los diversos acontecimientos históricos y sociales que en la Península se producen en la época estudiada. Por otra parte, muchos son los problemas que el investigador encuentra al aproximarse a una época tan compleja (y, por otra parte, tan estudiada) como el fin de siglo. Es el fin de siglo español un momento complejo en el ámbito del pensamiento y del arte en el que las controversias acerca de “progreso y decadencia”, “tradición y

---

<sup>21</sup> En este sentido, es interesante recordar las palabras de Ortega y Gasset (recogidas por Carme Riera) en su escrito “Una primera vista sobre Baroja”: *como en nuestro país se publican tan pocos libros al cabo del año, si queremos averiguar el estado del espíritu nacional tenemos que recurrir a la literatura difusa, a la que vive en las conversaciones de los cafés, en las aglomeraciones de las plazas, en los tranvías, en los pasillos del Congreso* (Riera;2005:14).

modernidad”, “individualismo y solidarismo”, están a la orden del día en la mayor parte de los estudios (especialmente literarios) que sobre la cuestión se han realizado. En este sentido, la clásica división existente entre regeneracionistas, la Generación de 1898 y la de 1914 es a todas luces, insuficiente. Se trata de una clasificación exclusivamente española y que ni siquiera en nuestro país funciona con excesiva claridad; como Carlos Mainer señala, a las alturas del 98, la estrecha unión del proyecto regeneracionista educativo, del proyecto estético modernista y del proyecto sociológico (con raíces naturalistas) resulta evidente: *en una revista como “Alma Española” prevalece el primero; en otra como “Helios”, el segundo, en la más veterana “Germinal” y en el diario “El Globo” se combinan ambos* (Mainer;2004:40). Por otra parte, unido a la dificultad del 98 en tanto generación aparece el fenómeno del “modernismo”, momento cultural que llega a España con fuerza y que la sitúa dentro de una cultura internacional más amplia. En este sentido, uno de los principales investigadores del modernismo en las letras hispánicas, Rafael Gutiérrez Girardot, no duda en declarar: *así como los conceptos de Modernismo frente a 98, de Generación o de subgeneraciones o las reducciones formalistas y nacionalistas se han convertido en pilares al parecer inconvertibles del análisis de las letras de lengua española de fin de siglo, así también ha ocurrido lo mismo con el concepto de “influencias”: son como diques que funcionan automáticamente y que han impedido el que se tome en serio el rasgo “cosmopolita” que se asigna al Modernismo, esto es, no sólo en el sentido de material cosmopolita que utilizaron los Modernistas sino en el más cercano al concepto de “literatura universal” o, si se quiere, al de “universalización” de la literatura, que va pareja a la unificación del mundo* (Gutiérrez Girardot;1983:21).

En este sentido, la principal problemática que se nos plantea al abordar la cuestión es tratar de definir o aproximarnos a las categorías estéticas que en la época se manejan; en efecto, la llegada del modernismo parece anunciar la ruptura con la tradición española en todos los ámbitos de la cultura: para Rafael López de Haro el modernismo es “el final de los indiscutibles”: Cánovas y Sagasta, Zorrilla y Campoamor, Echegaray... es la venganza de la sensibilidad pero también la de la libertad de creación: “La nueva tendencia, no escuela, modernista ha hecho algo

redentor: proclamar la república de las letras” (Mainer;2004:217). En efecto, desde Heinse hasta Valle-Inclán (en una nómina en las que algunos autores incluyen a Baudelaire, Wilde, Valery, D’Annunzio,...) encontramos una serie de artistas caracterizados por su actitud rebelde frente a la sociedad. Reaccionan contra ella, contra su moral, contra sus valores, subrayando enérgicamente el valor del artista. Hay quien llega a hablar del modernismo (datando su inicio hacia 1885) en términos de disolución del siglo XIX, disolución que se manifiesta en el arte, la ciencia, la religión, la política y, gradualmente, en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico; y, sin embargo, encontramos en la generación del 98 española una deseo de continuidad (a pesar de los avatares históricos), de tradición, una postura tardoromántica que clama por la vuelta a las antiguas costumbres (deseo éste que explicará en gran parte la postura de los intelectuales ante el advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera). Y esta “originalidad” de la literatura hispana se ve reforzada por la presencia de este grupo que incluso se autodefine como grupo, como generación con unas características muy determinadas, caracterización que se ha mantenido viva y considerada como realidad indiscutible<sup>22</sup> hasta el momento en que una serie de investigadores han comenzado a sospechar de esta homogeneidad cultural en un momento cultural nada unívoco sino, por el contrario, plural, contradictorio y marcado por una constante incoherencia que Ernst Bloch reflejó en la afortunada expresión “simultaneidad de lo no-simultaneo”: *las investigaciones que en los últimos diez años han realizado Carlos Blanco Aguinaga, Rafael Pérez de la Dehesa, Clara Lida y E.Inman Fox, entre otros, clarifican un panorama global de esa promoción de escritores y sitúan la habitual nómina de libros de referencia obligada – La voluntad, Camino de perfección, etc – en su contexto real, entre las colaboraciones de prensa, los proyectos editoriales y revisteros, las tajantes tomas de posición, los escarceos cientificistas, las contribuciones a la prensa obrera...* (Mainer;2004:39). Y si difícil es la cuestión en el

---

<sup>22</sup> A esto contribuyó el trabajo de Hans Jeschke sobre La generación de 1898 en España (1934) que, aunque escrito con intención histórica, se convirtió en manos de Pedro Salinas (en su artículo sobre modernismo y 98, de 1936) en la canonización ontológica y mitológica de lo que en el artículo de Azorín (“La generación de 1898”, de 1913), que la había bautizado, sólo era la caracterización muy ligera de un grupo, en el cual incluía a Rubén Darío. A la zaga de la “teoría de las generaciones” de Ortega y Gasset, la del 98 se convirtió en el punto de partida sacral de una reordenación generacional de la literatura española (Gutiérrez Girardot;1983:12).

terreno literario<sup>23</sup>, aún más inquietante es al hablar de música, o, más aún, de teatro musical, donde ninguna de las categorías artísticas prestadas de la teoría de las artes plásticas, de la historiografía literaria o de la ciencia musicológica parecen poder ser aplicadas sin presentar numerosas problemáticas. Es por tanto, necesario, ampliar la perspectiva, superar la esquemática dicotomía “Modernismo” y “Generación del 98”, y situarnos en un contexto en el cual, aunque el internacionalismo musical (del que Falla será principal representante) no ha llegado a ser fundamental, las formas nacionalistas llevadas a cabo por los compositores pueden ser consideradas dentro de una situación europea global en la que en las distintas naciones se clama por un “arte nacional”<sup>24</sup>. Nuestro propósito para mostrar el modo en que se trata de reconstruir la identidad nacional a través del teatro musical es el de aproximarnos desde un enfoque multidisciplinar a la época. De aquí que la premisa básica sea la de partir de los presupuestos de los que parten los contemporáneos al 98; de este modo es necesario para nosotros plantear, en un primer momento, la magnitud de los procesos de nacionalización de la cultura durante el siglo XIX; a continuación, yendo al terreno del arte, trataremos de diferenciar las dos tendencias claves en la concepción del arte de la época: el arte por el arte y el arte (y sus resultados tales como el simbolismo) para luego argumentar tres ejemplos de aplicación del utilitarismo al arte: la temprana labor crítica de Piferrer, en la cual ya se dejan ver ideas como el color local, la identificación de un pueblo con su teatro o la necesidad imperiosa de éste para la educación del público; la crítica positivista de Manuel de la Revilla, en la cual se insinúa la posibilidad de una cierta “censura” oficial para borrar todo lo “soez” o lo que pervierta el buen gusto, y la idea de un teatro nacional, en cuyas representaciones

---

<sup>23</sup> *An entire book – escriben los compiladores de un volumen que pretende recoger la presencia del simbolismo y del decadentismo en las letras finiseculares hispánicas – could be written solely to gather and sift through the varied, conflicting and overlapping meanings attached to such major labels as “naturalist”, “impressionist”, “pre-Raphaelite”, “Parnassian”, “Symbolist”, “decadent”, “modernista”, “generation of 1898”, and “expressionist”, as well as to many less precise or minors ones: “mystic”, “aesthete” or “aestheticist”, “idealist”, “hermeticist”, “saudosista”, “romaniste”, “instrumentiste”, “byzantine” (Mainer;2004:187).*

<sup>24</sup> No hay que olvidar en este sentido, que en el transcurso del siglo XIX no sólo las grandes potencias tratan de reforzar su sentido nacionalista en íntima conexión con la fuerza imperialista, sino también muchos países, que se hallaban dominados políticamente por alguna potencia extranjera, vuelven a descubrir su patrimonio folklórico como un factor importante dentro del despertar nacionalista contra el dominador. El Kalevala, epopeya popular finlandesa juega un papel destacado en la formación de un sentimiento nacional en Finlandia, anexionada al Imperio ruso poco tiempo antes. En una Alemania desmembrada, el folklore contribuye a que el pueblo tome conciencia de la necesidad de unión política. En el ámbito musical, la escuela denominada “nacionalista” vive su momento álgido en cuatro países: Rusia, Checoslovaquia, Escandinavia y España.



solo tengan cabida los más altos valores de la Patria; por último, con el fin de ampliar la mirada y escapar por un momento al ámbito del teatro, veremos cómo en pintura se aducen los mismos motivos y necesidades (a propósito del caso Zuloaga) para la educación del pueblo necesitado de un arte *verdaderamente* “nacional”. Después de ejemplificar de este modo la ideología utilitaria aplicada al arte pasaremos a reflejar la compleja situación del teatro a finales de siglo (a veces demasiado simplificada por considerarse de más importancia la novela o la poesía) y la significación y el repertorio propio del género chico.

El contexto en el que este estudio se moverá es el de “crisis de fin de siglo” o “cultura fin de siglo” (concepto introducido por Mainer como una traducción del francés “fin de siècle”), concepto que nos permite observar tanto la vuelta a los elementos irracionales (motivada por las incertidumbres de la razón positivista) como la conexión íntima con los sucesos que en el continente (especialmente en la vecina Francia) acontecen. Asimismo, hablar de “crisis fin de siglo” nos permitirá asociar las principales inquietudes de los miembros de la generación del 98 (tratados de modo individual, no en tanto grupo generacional) con algunos de los temas tratados por el teatro musical. A este efecto, se ha incluido una panorámica de la situación del teatro español en torno al 98; los múltiples estudios dedicados a la narrativa y la poesía en esta época han oscurecido, a menudo, la ardua labor teórica que se estaba desarrollando en España a propósito del arte escénico, labor teórica que podríamos resumir en la elección entre una tendencia realista o simbolista por parte de los autores. A pesar de la importante labor teórica al respecto, imposible es no detenerse en el circuito teatral que por entonces copaba los teatros y atraía al público de Madrid, el género chico, género en el que nos detendremos a partir de su íntima conexión con los acontecimientos sociopolíticos de su época.

Quizá el aspecto metodológico más necesario de ser perfilado sea precisamente el de analizar el impacto que los acontecimientos histórico-sociales tienen en el género chico. Es éste un momento de la investigación en que el estudioso se ve obligado a acotar y limitar de un modo más preciso su ámbito de análisis pues tratar de abarcar la totalidad de las obras presentadas en España que tratan de un modo u otro la realidad

social de la época es, además de una tarea prácticamente inabarcable, un vano esfuerzo por generalizar lo que por definición no es agrupable. En efecto, como Emilio Casares señala, dentro de la clasificación general de género chico existen, de acuerdo con el catálogo provisional de que disponemos, más de cuatrocientas calificaciones o subgéneros que suponemos de carácter meramente literario. Por ejemplo, dentro del Apropósito, tenemos: apropiósito cómico, apropiósito lírico, apropiósito cómico lírico, apropiósito cómico lírico fantástico, apropiósito patriótico<sup>25</sup>. Es por tanto necesario detenerse por un momento a tratar de aproximarnos a la categoría de “género chico” a la hora de tratarlo; sólo reflejando la diversidad que dentro de este grupo existe podemos comprender la capacidad de asimilación que dicho género posee. Sin embargo, volviendo a nuestro análisis, hemos optado por analizar una única obra del género chico, *Gigantes y cabezudos*. Son muchas las razones para partir de un método en cierto modo inductivo, aunque nuestro objeto no sea, ni mucho menos, generalizar acerca de toda la producción del teatro lírico del momento. Es evidente que la idea de un comienzo, el acto de comenzar implica necesariamente un acto de delimitación, un acto por el que algo se separa de una gran masa de material y se extrae de ella para que represente y sea un punto de partida, un comienzo. *Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero es una obra cuyas circunstancias la convierten en una atalaya privilegiada de estudio: partiendo de la fecha de su estreno (noviembre de 1898), todo lo que rodea su creación está en absoluta consonancia con la realidad histórica de la España noventayochista. Para comenzar, sus autores gozan del prestigio y el reconocimiento de crítica y público y, como veremos más adelante, este prestigio ha sido ganado a fuerza de *españolismo*. Pero deteniéndonos únicamente en la obra, desde el punto de vista del libreto, *Gigantes y cabezudos* acusa un realismo costumbrista que, sin ejercer una postura crítica ni una exposición clara de la situación del país, sí es capaz de contener en su amable argumento el fraude generalizado en el impuesto de los consumos, la protesta antifiscal violenta, el analfabetismo o la repatriación de las tropas españolas. Todo ello forma parte de la zarzuela de Echegaray y de la España de

---

<sup>25</sup> ¿Hay alguna diferencia entre ellas? ¿Son sólo géneros literarios? ¿Son al menos diferentes musicalmente por géneros? ¿Podemos, por lo menos, establecer las diferencias entre las grandes categorías, sainete, revista, opereta, melodrama? ¿Se debe limitar el uso del término género chico a una calificación general y se han de usar los más concretos y específicos de sainete, revista, opereta, melodrama, etc.? (Casares;1993:17).

entonces y, aunque el panorama que se muestre sobre las tablas no sea el real, esto es, el de una España en que la integración de las capas populares del país en una sociedad civil armoniosa está bien lejos de haber sido realizada, sí encontramos suficientes pistas sobre el mal funcionamiento del país. Todo ello, repetimos, desde la hilaridad y la amabilidad de un argumento, a primera vista, insustancial. Por otra parte, desde el punto de vista de la música, la información suministrada no es menos relevante: como veremos, en contraposición con la tradición del género chico, que prefiere la representación de la cultura urbana moderna (cuando opta por la forma sainetesca) o del cosmopolitismo europeo al estilo operetesco Fernández Caballero vuelve la mirada a Zaragoza y a sus ritmos populares, entre los que destaca la jota. Es interesante destacar que podríamos pensar que este hecho responde únicamente a la preferencia por un tipo de zarzuela que siempre existió, la zarzuela regional, rural casi siempre, que pretende multiplicar los casticismos locales y exprimirles su cuota de éxito (Marco;1996:258); no obstante, ni la producción anterior de Echegaray y Caballero ni el resto de zarzuelas contemporáneas a *Gigantes y cabezudos* dan suficientes pruebas para mantener esta hipótesis. Además, precisamente a partir del libreto podemos observar que la acción se ha trasladado de la tradicional ubicación en Madrid a Zaragoza, aspecto que podemos comprender si tenemos en cuenta la forma de nacionalismo cultural que en torno al 98 se supone: si bien es cierto que para gran parte de los intelectuales de la época el nacionalismo cultural español era eminentemente castellano (ya que sitúa a Castilla como la clave de la conciencia nacional española y sublima el concepto de Castilla hasta el punto de convertirlo en núcleo semántico y explicativo del país) no es de extrañar que otra forma sea el aragonesismo, entendido como vuelta a los mitos patrios originados en 1808: el sitio de Zaragoza, la virgen del Pilar y, en el estricto campo musical, la jota, vuelven a las alturas del 98 con mayor fuerza para llamar a la unidad de los pueblos de España y al verdadero espíritu de los españoles, “gigantes y cabezudos” a pesar de los avatares de la historia. En efecto, como más tarde observaremos, el libreto de Echegaray parece responder únicamente a una finalidad regionalista al servicio de una música que utiliza las jotas y ritmos propios de Zaragoza con un fin meramente estético; sin embargo, una mirada más precisa nos demostrará las conexiones existentes entre el argumento de la zarzuela y muchas de las preocupaciones de autores como Pío Baroja o Miguel

de Unamuno en época coetánea. Advertir en *Gigantes y cabezudos* una finalidad meramente comercial responde, sin duda, a una visión reduccionista: sus autores dieron cuenta sobradamente a lo largo de sus vidas de su voluntad regeneracionista y de su fuerte implicación emocional con *la patria*. Por supuesto que el pintoresquismo, la típica mujer española, la alegría del folklore,... tenía un mercado que lo admitía y lo absorbía provocando un éxito seguro, pero también lo es que en el momento histórico que nos encontramos cualquier acontecimiento de la vida cultural puede tomar una importancia en cierto modo desmesurada. Baste recordar a este efecto la propuesta de Mariano de Cavia en torno al tercer centenario de la publicación de *Don Quijote*, en la que el autor argumentaba que dicho acontecimiento debía tomarse como una cuestión de estado y, en consecuencia, las Cortes debían votar una ley que regulara los actos a celebrar con Hispanoamérica y en fraternidad con otras lenguas románicas; una celebración que “a todos corresponde”, aseguraba, ya que siendo un asunto nacional, debían intervenir tanto la España oficial como el pueblo (Riera;2005:41).

Por supuesto, fundamental en nuestro estudio es la opinión que sobre lo que observemos en la zarzuela tenían sus contemporáneos. La creación de Caballero en este sentido ofrece una serie de ventajas al respecto, como el discurso del autor para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes en el que no duda en hablar de la importancia de los cantos populares en la construcción de un teatro musical “nacional”. Igualmente destacable es la opinión de la crítica al respecto; mucho hay escrito al respecto de la prensa finisecular en torno al género chico (baste como ejemplo el artículo de Ramón Sobrino “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas” en Casares, E. (dir.) 1996: *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp. 213-233): de estos estudios nos serviremos a lo largo de este escrito pues es extremadamente relevante la información que nos aportan. Sin embargo, a la hora de abordar el caso concreto de nuestra zarzuela y la repercusión de su estreno en la prensa, hemos decidido acudir directamente a las fuentes y observar la diferencia de tratamiento que recibe éste a partir de su estreno en cuatro puntos diferentes de la geografía española: por una parte Madrid, hábitat y medio urbano de

la mayor parte de la intelectualidad noventayochista, centro y sede del gran circuito teatral del género chico; Barcelona, ciudad modernista donde el tratamiento de la zarzuela no se produce, desde la prensa, del mismo modo que en la capital del país, debido, especialmente, a cuestiones identitarias; Zaragoza, lugar donde la zarzuela sitúa su acción; y, por último, Murcia, ciudad natal del creador de la partitura de *Gigantes y cabezudos*. Las distintas críticas realizadas al respecto del estreno nos servirán para matizar, por una parte, el impacto de la obra y, por otra, para comprender si realmente fue vista por sus contemporáneos como una obra destinada a la nacionalización de la cultura.

A fin de profundizar en este proceso de nacionalización que podemos encontrar en la obra hemos tratado de aproximarnos igualmente a la adaptación cinematográfica que de *Gigantes y cabezudos* se realizó en los años veinte. Los motivos para ello son varios: en primer lugar, observar cómo en la obra hay suficientes elementos como para que, en un momento donde el proceso de nacionalización de la cultura se radicaliza como es el de la dictadura de Primo de Rivera, se vuelvan los ojos de nuevo hacia la creación de Echegaray y Caballero; por otro lado, la aproximación al cine nos permite comprobar el hecho de que este proceso no es exclusivo del ámbito teatral y que se da con igual o mayor fuerza en el campo de la pintura, el urbanismo o, en este caso, el cine. El cine supone, además, un espacio compartido (en sus inicios) con el género chico: la presencia del cinematógrafo, que ha sido considerada como una de las causas básicas de la decadencia del género chico, sirvió también para que se produjera una simbiosis entre espectáculos bastantes heterogéneos, apareciendo así sesiones en las que se combinaban cortometrajes con espectáculos gimnásticos, bailes o funciones representadas, con o sin participación musical (Sobrino;1996:216). A pesar de las reticencias iniciales ante este espectáculo de masas<sup>26</sup>, fueron igualmente muchas las voces que se declararon partidarios de este nuevo arte que no venía a sustituir la cultura aparecida, sino que podía enriquecerla;

---

<sup>26</sup> Así, Mariano de Cavia declaraba en 1903: *Voilà l'ennemi, como dijo Gambetta, ¡oh empresarios, autores y comediantes del teatro por horas! (...) Por modestísimas cantidades, y en medio de una paz y tranquilidad desconocidas en los ruidosos y costosos estrenos del teatro por secciones, contempla el espectador las más variadas y sorprendentes escenas arrancadas a la realidad (...) Todo ello, sin padecer ripios, ni chistes soeces, ni declamaciones cursis, ni la voz de la señorita Marramiau, ni el gruñido del tenor cómico Cañarrota, ni los gorgorismos del bajo cómico Alcantarilla, ni las fieras acometidas de los alabarderos, ni las luchas de chorizos y polacos* (Sobrino;1996:216).

baste como ejemplo el testimonio del viejo Benito Pérez Galdós: *No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva, hija de la ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar esta idea: así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo* (Rubio;1998:27).

Si nuestro deseo es alcanzar una visión amplia a partir de lo particular, es indudable que será necesario por un momento apartar los ojos de lo que sucede en la capital del país y dirigir la atención hacia una ciudad que por aquel entonces comienza a despuntar no sólo en la península sino en toda Europa: Barcelona. En efecto, atender a los fenómenos paralelos que suceden en Barcelona nos permite observar, por un lado, la necesidad de este nacionalismo cultural para llamar a la unidad de los pueblos de España y, por otra, cómo en Barcelona se está llevando a cabo una labor similar de construcción nacional a través del arte y la cultura. Pensadores como Pompeu Gener<sup>27</sup> o Joan Maragall presentan una visión muy distinta de esa espiritualidad estilizada y casi mística de los noventayochistas en torno a España, revelando los hechos concretos sobre los que se asienta la sublimación castellana. Según los intelectuales catalanes, la España central y castellana debe escuchar y atender a los que no participan de la falsa exaltación de una grandeza fenecida ni pueden identificarse con ella por parecerles ajena. La periferia y la diferencia aparecen como conceptos frente a

---

<sup>27</sup> En nuestro estudio nos detendremos, al abordar el catalanismo, en la figura de Pompeu Gener. Las razones para ello son, en primer lugar, la complejidad del catalanismo estudiado en sus múltiples direcciones, aspecto que no es el objetivo de esta tesis; en segundo lugar, la coincidencia sociopolítica de Gener y el wagnerismo (movimiento conservador, catalanista y burgués); por último, la especial situación del texto de Gener *Cosas de España*: constituido por dos textos diferentes (*Herejías*, publicado en 1887, y *La cuestión catalana*, publicado en 1903), la conjunción de ambos textos permite observar la radicalización de una determinada facción del catalanismo en la época finisecular.

una identidad castellana que se pretende española y que es considerada desde la Ciudad Condal como ofensiva y deformante. El 98 por tanto, alterna entre dos componentes en una polaridad que se da con igual fuerza en Madrid y Barcelona: el movimiento de expansión centrífuga internacional que inspira a la intelectualidad de ambas ciudades acaba muriendo en una implosión nacional hacia sí mismo. En efecto, el reclamar una identidad propia a partir de la diferencia lleva a los intelectuales catalanes a fijar su atención (con criterios aún positivistas) en el progreso, en Europa, y a encontrar un arte que pueda dar respuesta a sus aspiraciones intelectuales; de este modo asistimos a una paradoja evidente: Cataluña encuentra en la obra de Wagner la respuesta a las inquietudes y problemas de Barcelona y, por extensión, Cataluña, un territorio tan tecnológicamente avanzado que la sociedad a quien se dirigía este *arte total* difícilmente podía ya ser *total*. Es, por tanto, una parada inevitable en nuestro recorrido el fenómeno del wagnerismo en Cataluña como un proceso de construcción nacional ligado íntimamente al catalanismo. Obviamente, al detenernos en estos procesos de construcción (tanto en Madrid como en Cataluña) lo hacemos contemplando aquellas músicas en las que realmente existió una intencionalidad ideológica manifiesta. A este respecto, a pesar de las múltiples consignas enviadas por los wagnerianos catalanes referidas a la necesidad de que la “obra de arte total” llegue a todas las capas sociales, es evidente que este fenómeno se circunscribe a una determinada clase social (y para ello baste observar los lugares de representación de las óperas wagnerianas, lugares tales como el Gran Teatre del Liceu, feudo de la burguesía catalanista construido a base de localidades inasequibles para los trabajadores, o uno de los edificios más representativos del modernismo en la Ciudad Condal, el Palau de la Música). Por supuesto la música de Wagner no era ni mucho menos la única que en Barcelona se escuchaba; aún más, el fenómeno creado en torno a esta música puede ser minoritario en comparación con otras músicas. Sin embargo, el hecho de que sus seguidores sean los portavoces en las principales tribunas públicas de la ciudad y la importante carga ideológica que adscriben al arte del genio de Bayreuth, hacen que requieran nuestra atención más que otro tipo de manifestación artística.

Un ejemplo que podemos argumentar a propósito de este procedimiento metodológico que empleamos es, por ejemplo, la presencia de la música flamenca en Barcelona en época contemporánea al surgimiento de la wagneromanía. En las dos últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del XX, Barcelona se convierte en uno de los primeros enclaves flamencos de toda España. Es una de las ciudades con mayor número de locales flamencos y una mayor cantidad de actuaciones, y prácticamente todos los grandes actúan en sus teatros, cafés tabernas o ateneos (de entre los que destaca el mítico “Villa Rosa”): don Antonio Chacón, Manuel Torre, Niña de los Peines, Macarrona, Malena, Ramón Montoya, Manuel Vallejo, Vicente Escudero, Sabicas, Pepe Marchena, Cepero, Escacena, Estampío, Pepe Pinto, Pastora Imperio... La fiebre flamenquista que vive la ciudad se extiende al resto de Cataluña y reclama la atención de gran parte de los escritores, pintores y escultores de la ciudad; en gran parte esto es debido a la afluencia de inmigrantes de otras provincias (que traen consigo sus músicas autóctonas) y, en el caso de la intelectualidad, a un cierto gusto por lo exótico, en este caso el vigor de la cultura andaluza, con el aderezo de lo gitano como respuesta al majismo que provenía de Italia. Este entusiasmo pronto se propagó al conjunto de la sociedad catalana. Podemos incluso hablar de “moda andaluza”, pero sólo de eso; a la hora de perfilar y definir la identidad catalana pronto surgen los ataques a estas manifestaciones artísticas. Muchos son los factores que llevan a este rechazo (se ha señalado, por ejemplo, el rechazo por parte de los empresarios a estas prácticas festivas por el absentismo que provocaban, y también por el temor a la incipiente conciencia de clase, y los focos de insurrección o algaradas que podrían derivarse) pero sin duda, la carga ideológica que en éste encontramos es explícita en Cataluña, desde el momento en que en todo momento se hacía hincapié en lo *foráneo* de tales manifestaciones, que ya se extendían no sólo al hecho flamenco, sino a las zarzuelas, los diferentes bailes foráneos y la fiesta taurina. Es en este momento en el que encontramos el desprestigio que en los medios burgueses y nacionalistas, y en sus medios de expresión, envolvió a los andaluces, revistiéndolos de los tópicos convenientes (riñas, borracheras, escasa laboriosidad, etc.) llegando a establecerse en determinada prensa de la época alusiones identitarias de superioridad étnica de la “raza primordial Catalana” así como desagradables alusiones antisemíticas. La vuelta a los orígenes de la cultura tradicional catalana (uno de sus



principales exponentes sería la labor de Anselmo Clavé y sus coros), común a empresarios, clases medias y trabajadores, debía permitir legitimar el frente común de todos los catalanes que salvaría la división entre explotados y explotadores. No debe extrañar que se redoblaran los ataques contra la moda flamenca. Pongamos sólo un ejemplo, en 1899 la revista *La Renaixença* decía “els hermosos cants de la terra han d’esser l’arma principal per a combatre’l flamenquisme”. Así asistimos a un caso de construcción de identidad nacional por oposición; y en este proceso la música tiene un papel fundamental, casi decisivo<sup>28</sup>.

A propósito del wagnerismo es interesante destacar dos planteamientos metodológicos empleados para evitar determinadas situaciones de conflicto en este documento. Por una parte, la cuestión cronológica; cierto que el wagnerismo en Barcelona no se adscribe al año 98, sino que se trata de un proceso que arranca varias décadas antes y culmina en 1913. Pero su inclusión viene motivada porque a través de él se pueden observar las mismas intenciones nacionalizadoras que en otras artes. Nuestra intención es acercarnos a un momento concreto; pero en aras del rigor científico no podemos estudiar únicamente lo sucedido en un año, o tratar de explicar un acontecimiento sin remontarnos a los antecedentes. Es por esto que al hablar del wagnerismo se referencian determinados nombres de la *Renaixença*. Es sabido que la *Renaixença* es un momento diferente al del modernismo (aunque compartirían, según el poeta Joan Maragall, el espíritu romántico, existiendo el breve paréntesis del naturalismo entre ambos movimientos); si en uno los valores que se buscaban eran la nostalgia hacia el país y hacia la lengua “perdida”, en el momento del *modernisme* es la confianza en el progreso la que sirve de guía. A pesar de esto, la importancia de la *Renaixença* al posibilitar un público para la nueva sensibilidad y al sentar, en cierto modo, parte de las bases para los escritores de la siguiente generación está fuera de dudas: nombres como los de Verdaguer, Oller y Guimerà posibilitan la

---

<sup>28</sup> Al respecto de esta situación en torno al flamenco véase Martín Corrales, Eloy: “La lucha por los escenarios y el público catalán. El arraigo popular del flamenco y de los toros frente a la oposición de la burguesía industrial y el catalanismo” en STEINGRESS, G.; BALTANAS, E.: *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla, Fundación Machado-Universidad, 1998, pp.247-266 o Núñez Ruiz, Rafael, “«Flamenquismo» y «Modernismo», sobre algunos aspectos de la presencia del Flamenco en Cataluña a finales de siglo XIX y las dos primeras décadas del XX”, en: *Candil, Revista de Flamenco, Peña de Flamenca de Jaén*, no. 101, Año XIII, sept.-oct., 1995. p. 2191-2207.

importancia posterior de la literatura y del uso del catalán. Por tanto, imposible es no oscilar en la franja temporal a la hora de explicar determinados acontecimientos. En este sentido, nuestro planteamiento metodológico está marcado por un continuo avanzar de lo general a lo concreto. Como en cualquier trabajo de investigación, esbozar trazos generales sobre cualquier tema es peligroso: expondremos muchos temas que, conscientemente, quedarán sin profundizar, al no ser éste el lugar ni nuestro objetivo. Hablar de las situaciones de diglosia en Cataluña, o del peso específico del krausismo en la filosofía española, o del catalanismo<sup>29</sup>, o de las diversas corrientes intelectuales extendidas por Europa (caso del simbolismo, el arte por el arte,...) no tiene como objetivo hacer de este texto una magna enciclopedia de todo lo acaecido a finales del siglo XIX en la Península, sino, dirigido a investigadores especializados en la época y por tanto conocedores de la complejidad de ésta, encuadrar la situación general para así avanzar hacia lo que en el plano de la música teatral estaba sucediendo.

Por todo lo dicho hasta ahora, nuestro camino se detendrá sólo en aquellas músicas en las que la intencionalidad y la imbricación con los procesos de identidad nacional sea evidente, no sólo encima de los escenarios, sino también a través de diversos escritos, críticas periodísticas, conferencias, discursos...lógicamente la información suministrada nunca será completa. Es por ello que, a fin de ofrecer la mayor información posible en torno a los hechos, acotamos el estudio buscando la concreción y tratando de comprender los fenómenos aquí descritos en su totalidad. Fenómenos complejos, a caballo entre dos siglos, entre dos pensamientos, en una época en la que asistimos a la configuración del sujeto moderno. Creemos que la observación de una zarzuela como *Gigantes y cabezudos* y, al mismo tiempo, la descripción de un fenómeno como el wagnerismo en Cataluña pueden contribuir a aclarar algunos aspectos ocultos todavía en torno a la circunstancia española en el 98. Por supuesto, el lector encontrará determinadas licencias a la hora de interpretar algunos aspectos y acontecimientos de la época. Ser libre es tanto una consecuencia inmediata como una condición del pensamiento. Al pensar, el hombre puede desligarse cuanto desee de las leyes establecidas; puede aceptarlas y someterse a ellas,

---

<sup>29</sup> Al ser el estudio del catalanismo un tema complejo, nuestra opción ha sido detenernos

claro es, y en esa servidumbre basará su éxito y su prestigio el químico o el matemático que no ha bordeado los límites de la teoría filosófica. Pero en el pensamiento cabe el reino del disparate al lado mismo del imperio de la lógica, porque el hombre no tan sólo es capaz de pensar el sentido de lo real y lo posible... pueden así añadirse a las interpretaciones racionales del mundo, sujetas a los sucesos empíricos cuantas alternativas acudan al antojo de aquel que piensa, por encima de todo, bajo la premisa de la libertad. No está de más recordar lo que, precisamente en la época en la que nos vamos a sumergir, decía Nietzsche a propósito de los científicos, científicos que habían superado la fe y lo irracional y que creían podían conocer el mundo enarbolando la bandera del escepticismo: *se creen desligados del ideal ascético esos «espíritus libres, muy libres», y sin embargo voy a descubrirles lo que ellos mismos no pueden ver: aquel ideal es precisamente su ideal; ellos mismos, y acaso nadie más, lo representan hoy; se hallan muy lejos de ser espíritus libres, pues creen todavía en la verdad...*

# Filosofía, arte y pensamiento; la nacionalización de la cultura.

*Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de ese individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta*

*Matisse*



# Filosofía, arte y pensamiento; la nacionalización de la cultura.

*Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de ese individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta*

*Matisse*



liberalismo, socialismo, marxismo,...), pero junto a ellas, y quizás como oscuro telón de fondo que propiciaba su génesis, el nacionalismo. Ya se ha señalado en reiteradas ocasiones cómo el nacionalismo propició una serie de conceptos vinculantes como pueden ser la nación-estado, los símbolos nacionales, las historias,... y que el nacionalismo agresivo y, por tanto, expansionista, fue la clave del imperialismo, fenómeno complejo que lleva asociados cambios en el ámbito político, económico y, como se ha venido demostrando en estas últimas décadas, cultural; quizá sea Edward Said el que mejor haya descrito esta situación al afirmar que en la batalla imperialista, el combate no se libraba sólo en torno a soldados y cañones, sino que también, e incluso con mayor importancia, a través de ideas, formas, imágenes e imaginarios:

*En el imperialismo, la batalla principal se libra, desde luego, por la tierra. Pero cuando toca preguntarse por quién la poseía antes, quién posee el derecho de ocuparla y trabajarla, quién la mantiene, quién la recuperó y quién ahora planifica su futuro, resulta que todos esos asuntos habían sido reflejados, discutidos y a veces, por algún tiempo, decididos, en los relatos. Según ha dicho algún crítico por ahí, las naciones mismas “son” narraciones. El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos (Said;2001:13).*

De la importancia del concepto nación en su época dan cuenta los numerosos escritos y reflexiones que tenemos al respecto. Y es que, si durante los siglos XIX y XX el imperialismo avanzó implacablemente, también lo hizo la resistencia a éste, y ambos propiciaron distintos discursos ideológicos aunque fundados en unas bases comunes. Al idealismo filosófico de Fichte y Hegel se sumó la definición del pueblo en términos estrictamente culturales por Johan Gottlieb Herder: según estableció el pensador alemán, las “naciones” eran organismos vivos, creaciones de la divinidad que mediaban inevitablemente entre el individuo y la humanidad. Sus rasgos esenciales se descubrían en el idioma, don divino y herencia más preciada de cada pueblo, y en el pasado histórico, plasmación de las tendencias y aptitudes innatas de cada colectividad. La conjunción de estos autores (y otros, como Hamann) engendró el modelo de la nación cultural, aunque ésta sin duda se vio reforzada por la gran hagiografía nacionalista francesa representada por Michelet y Renan. El 11 de marzo de 1882 Ernest Renan pronunciaba su famosa conferencia de la Sorbona: «¿Qué es

una nación?», en la que recusaba los criterios étnicos, geográficos, lingüísticos o religiosos a la hora de definir el hecho nacional. La nación, a su juicio, debía ser el resultado de una voluntad general, de una cohesión voluntaria de los ciudadanos a la comunidad nacional. En concreto afirmaba que “una nación debe buscar en la voluntad de sus miembros de continuar viviendo juntos la primera condición de su legitimidad”. De ellos deduce – en uno de sus más célebres aforismos – que “la existencia de una nación es un plebiscito de todos los días” (Sánchez Illán;2002:44). De este modo, la nación se definía y, al mismo tiempo, definía a los individuos, extrayendo su autoridad de una tradición supuestamente continua, en el sentido en que se pertenece a la misma nación cuando se comparte la misma cultura, y “cultura” significa aquí un sistema de ideas, signos, asociaciones y maneras de comportarse y comunicarse; en definitiva, la nación es un “plebiscito de todos los días” al servicio de las convicciones, lealtades y solidaridades del pueblo.

La fecha de la conferencia pronunciada por Renan nos da la clave para la comprensión de la importancia del concepto nación a finales de siglo. Pues, sin duda, si bien el “nacionalismo” resultante de la debacle napoleónica tiene una importancia fundamental a mediados de siglo, hacia 1870 el nacionalismo y el concepto “nación” más que con un sentido positivo de exaltación de los valores propios, tiene que ver con la guerra franco-prusiana de 1870 (síntoma del ascenso de una “nación joven” frente a las grandes potencias tradicionales) y con un concepto fundamental que ya en la época gozaba del favor de las clases intelectuales: crisis. Muestra de estos dos factores es el hecho de que, desde 1871, Ernest Renan pusiera el acento en el concepto nación asignando la misión a los intelectuales de reconstruir la nación francesa, postulando como objetivo la plena identificación entre sociedad civil y comunidad nacional, esencialmente, basándose en la imitación metódica del ejemplo alemán. A fin de cuentas, es evidente pensar que a las alturas de 1870 la nación francesa no precisaba de ser “reconstruida” en un sentido específico, sino que todo parece indicar que lo que Renan pretendía era formular un nuevo alineamiento de Francia; en otras palabras, una nueva identidad. Hoy comprendemos, alejándonos de las visiones esencialistas tendentes al estatismo, que la noción de identidad es, fundamentalmente, cambiante y variable según las circunstancias históricas: las identidades se construyen

y se narran y, por tanto, son susceptibles de ser reformuladas una y otra vez atendiendo a factores económicos, políticos o sociales. Para Castells es evidente que la identidad es el *proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido. Para un individuo determinado o un actor colectivo puede haber una pluralidad de identidades. No obstante, tal pluralidad es una fuente de tensión y contradicción tanto en la representación de uno mismo como en la acción social* (Castells;2003:34). Al hablar de las identidades, Castells diferencia entre identidades inclusoras (que utilizan su control de las instituciones regionales para ampliar las bases sociales y demográficas de su identidad) y aquellas otras tendentes a la exclusión (las sociedades locales atrincheradas en una posición defensiva que construyen sus instituciones autónomas como mecanismos de exclusión), diferenciación que le lleva a una segunda categorización, esta vez atendiendo a tres tipos de identidades: identidad legitimadora, de resistencia y de proyecto (Castells;2003:36), aunque puedan darse fluctuaciones entre estos tres tipos, dando lugar a claros procesos de negociación de las identidades. En efecto, podemos observar claramente cómo, aunque las identidades puedan originarse en las instituciones dominantes, sólo se convierten en tales si los actores sociales las interiorizan y construyen su sentido en torno a esta interiorización<sup>30</sup>. Es en este punto en el que la *cultura* cobra importancia como potencia legitimadora: *la cultura llega a asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que “nos” hace diferentes de “ellos”, casi siempre con algún grado de xenofobia. En este sentido la cultura es una fuente de identidad; una fuente bien beligerante, como vemos en recientes “retornos” a tal cultura o a tal tradición. Acompañan a estos “retornos” códigos rigurosos de conducta intelectual y moral, opuestos a la*

---

<sup>30</sup> En este sentido, Castells incluye en su obra un interesante fragmento de Robert Bellah: “La transformación de nuestra cultura y nuestra sociedad tendrá que ocurrir en diversos niveles. Si sólo sucediera en las mentes de los individuos (como ya ha pasado en cierta medida), sería impotente. Si obedeciera sólo a la iniciativa del estado, sería tiránica. La transformación personal numerosa es esencial, y no debe ser sólo una transformación de la conciencia, sino que también ha de implicar la acción individual. Pero los individuos necesitan el alimento de los grupos que llevan consigo una tradición moral que refuerza sus aspiraciones propias” (Castells;2003:97).



*permisividad asociada con filosofías relativamente liberales como el multiculturalismo y la hibridación* (Said;2001:14)<sup>31</sup>.

Es a finales del siglo XIX cuando, en la historia del pensamiento occidental, aparece formulada de manera más clara y consciente la noción de nación como *comuna cultural construida en las mentes de los pueblos y la memoria colectiva por el hecho de compartir la historia y los proyectos políticos* (Castells;2003:82). Y es que es en el periodo intersecular cuando se dan unas nuevas circunstancias sociales e históricas que explican este proceso por el cual la cultura se asocia indisolublemente al proyecto nación. En primer lugar, la importancia de lo urbano; en efecto, la aparición de la gran metrópoli da como resultado una pluralidad de identidades (nuevos grupos sociales, tales como la clase media baja – o pequeña burguesía – republicana o incluso el llamado proletariado “consciente”) a los que el Estado-nación debe dar respuesta homogeneizadora a través de una cierta “negociación”<sup>32</sup>, para evitar de este modo, en una sociedad en crisis, lo que Habermas ha llamado “crisis de legitimación”. En efecto, la cultura se convierte en un potente elemento al servicio del Estado para evitar las fricciones y conflictos sociales que puedan darse en una sociedad claramente más dividida a nivel económico y social, en la que es fácil que dentro de una misma nación surjan nuevas identidades a partir de posiciones devaluadas por la lógica de la dominación. Para evitar la insatisfacción histórica de las clases medias el Estado crea por medio de la cultura la idea de nación, pretendiendo con ello fortalecer las alianzas entre las culturas, las regiones y las nacionalidades que componen el Estado. Lo que resulta claro es que el nacionalismo se convirtió, durante

---

<sup>31</sup> *Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras, mostrando que, por ejemplo, los estudiantes norteamericanos, franceses o indios, a quienes se ha enseñado a leer a “sus” clásicos nacionales por encima de otros, están obligados a apreciarlos y a pertenecer lealmente, muchas veces de manera acrítica, a sus naciones y tradiciones al mismo tiempo que denigran o luchan contra otras* (Said;2001:14).

<sup>32</sup> Precisamente este doble carácter de la sociedad civil es el que la hace un terreno privilegiado para el cambio político al posibilitar la toma del estado sin lanzar un asalto directo y violento. La conquista del estado por las fuerzas del cambio (digamos las fuerzas del socialismo en la ideología de Gramsci), presentes en la sociedad civil, se hace posible, precisamente, por la continuidad que existe entre las instituciones de la sociedad civil y los aparatos de poder del estado, organizados en torno a una identidad similar (ciudadanía, democracia, politización del cambio social, restricción del poder al estado y sus ramificaciones, y demás). Donde Gramsci y Tocqueville ven democracia y civilidad, Foucault o Senté, y antes de ellos Horkheimer o Marcuse, ven dominación interiorizada y legitimación de una identidad normalizadora sobreimpuesta e indiferenciada (Castells;2003:37).

el siglo XIX, en una nueva religión laica (sustituto de la cohesión social por medio de una Iglesia nacional, una familia real u otras tradiciones cohesivas, o autopresentaciones colectivas de grupo), y que la clase que más necesitaba este modo de cohesión era la creciente nueva clase media o, mejor dicho, aquella numerosa masa intermedia que de manera tan señalada carecía de otras formas de cohesión. Aquí, una vez más, la invención de tradiciones políticas coincide con la de tradiciones sociales (Hobsbawm; Ranger: 2002: 313-314). En Europa, a finales del siglo XIX, casi ningún aspecto de la vida quedó fuera de la influencia de la nacionalización de la cultura: en los imperios ultramarinos se reforzó la idea de pertenencia a un proyecto común, y en el territorio continental surgieron importantes tensiones “nacionales”, con considerables esfuerzos de resistencia cultural, junto con afirmaciones de identidad nacional y, en el plano político, con la creación de asociaciones y partidos cuya meta común era la autodeterminación y la independencia nacional, que desembocarían irremediabilmente en el estallido de la Gran Guerra.

Hemos señalado como un factor fundamental para la comprensión de este proceso de nacionalización de la cultura la importancia de lo urbano y, por tanto, de la “tribuna pública” como lugar privilegiado para la irradiación de la ideología predominante por parte del Estado-nación. Pero no es el único; sin duda alguna, a este proceso de nacionalización constante contribuyó de manera determinante la crisis del positivismo como sistema filosófico imperante en el siglo XIX. Si el positivismo había dado las bases para postular la diferencia de razas (mediante explicaciones científicas) el irracionalismo que seguiría al positivismo (manifestado en diversas posiciones como el vitalismo de Nietzsche) daría forma final a las aspiraciones de las ideologías nacionalistas. Después de la década de 1870, los gobernantes y los observadores de clase media redescubrieron la importancia que tenían los elementos “irracionales” para mantener el tejido y el orden sociales. Tal como comentaría Gram. Wallas en “Human Nature in Politics” (1908): “quien se proponga basar su pensamiento político en un reexamen del funcionamiento de la naturaleza humana, debe empezar por tratar de vencer su propia tendencia a exagerar la inteligencia del

género humano”<sup>33</sup>. Y estos elementos “irracionales” podían tener su expresión máxima sólo a través de la cultura; en este punto, William Blake es explícito: “los fundamentos del Imperio”, afirma en sus notas a los “Discourses” de Reynolds, “son el Arte y la Ciencia. Si los eliminamos o los degradamos el Imperio desaparece. El Imperio sigue al Arte y no viceversa, como los ingleses suponen” (Said;2001:48)<sup>34</sup>. No es de extrañar, por tanto, que en esta época, atendiendo a estos elementos “irracionales”, asistiéramos a declaraciones en pro de la superioridad de unas razas frente a otras (por ejemplo, la pérdida por los españoles de las colonias de ultramar y las derrotas de los franceses y los italianos en Sedán y Adua, frente a los triunfos de la Alemania de Bismarck y de la Inglaterra victoriana, llevaron al diagnóstico de la decadencia de las razas latinas y la superioridad de las otras), discursos separatistas y chauvinistas, reafirmación de unos valores heredados o, directamente, creados...todo ello es muestra de cómo los procesos de nacionalización e imperialismo se producen más allá de las leyes económicas y las decisiones políticas. Y cómo se manifiestan – por predisposición, por la autoridad emanada de formaciones culturales reconocibles y por su continua consolidación dentro de la educación, la literatura y las artes visuales y musicales – en otro plano muy significativo, el de la cultura nacional, que hemos tendido a purificar al considerarlo reducto de monumentos intelectuales inmutables, exentos de contubernios mundanos. Said lo formula de un modo claro y rotundo: *hacia finales del siglo XIX, el imperio no constituye únicamente una presencia fantasmal o encarnada apenas en la desagradable aparición de un convicto fugitivo, sino un área central de preocupación en las obras de escritores como Conrad, Kipling, Gide y Loti* (Said;2001:18).

---

<sup>33</sup> Una nueva generación de pensadores no tuvo ninguna dificultad en vencer esta tendencia. Redescubrieron elementos irracionales en la psique individual (Janet, William James, Freud), en la psicología social (Lebon, Tarde, Trotter), por medio de la antropología en pueblos primitivos cuyas prácticas ya no parecían preservar meramente los rasgos infantiles de la humanidad moderna (¿acaso no vio Durkheim los elementos de todas las religiones en los ritos de los aborígenes australianos?), incluso en esa fortaleza quintaesenciada de la razón humana ideal que es el helenismo clásico (Frazer, Cornford). El estudio intelectual de la política y la sociedad se vio transformado por el reconocimiento de que fuera lo que fuese lo que mantenía unidas a las colectividades humanas, no era el cálculo racional de sus miembros individuales. (Hobsbawm;Ranger:2002:278-279).

<sup>34</sup> Una certera indicación de qué papel central ocupaba el reflejo y elaboración de las tensiones, desigualdades e injusticias de sus patrias o sociedades metropolitanas en la cultura imperial nos la da un distinguido historiador del imperio, el conservador D.K.Fieldhouse: “La base de la autoridad imperial”, dice, “residía en la actitud mental del colonizado. Su aceptación de la subordinación – ya a través del sentimiento positivo del interés común con el Estado padre, ya a través de su imposibilidad de concebir otra alternativa – hizo que el imperio durara”. (Said;2001:46).

Uno de los principales resultados de toda esta ideología serán las creaciones y recreaciones que Hobsbawm, Ranger y otros colaboradores han señalado en *The invention of tradition*. Para estos investigadores es evidente que, en la era en que los antiguos nexos y organizaciones que sostenían las sociedades premodernas habían empezado a desestructurarse por dentro, las élites dirigentes europeas vieron claramente la necesidad de proyectar su poder hacia atrás en el tiempo, otorgándole esa historia y esa legitimidad que sólo tradición y longevidad pueden dispensar. Por toda Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, surgieron libros de historia nacional, se erigieron museos donde se guardaba y reverenciaba la cultura patria, se consagraron monumentos y altares cívicos, se desplegaron ceremonias y rituales en torno a la nación<sup>35</sup>:

*La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado* (Hobsbawm;Ranger:2002:8).

Para los investigadores que acuñaron el término, la época en que surgen con especial asiduidad los procesos de invención de la tradición fueron, precisamente, los treinta o cuarenta años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Hobsbawm y Ranger distinguen tres tipos de tradiciones inventadas: las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y, por último, las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias,

---

<sup>35</sup> También Álvarez Junco se hace eco del concepto de “invención de la tradición” en la Europa decimonónica: *No es difícil, por eso, pasar de la historia a la literatura. “La construcción de la nación supone la invención de narrativas colectivas”, dice Gregory Jusdanis en su sugerente libro sobre el nacionalismo griego; “Los miembros de la comunidad se relatan unos a otros los cuentos que han aprendido sobre sí mismos, su nación y su historia”. Y Benedict Anderson ha explicado que la llamada “creación de ficción”, sólo un poco más ficticia que las composiciones sobre la “memoria colectiva”, se acercó también mucho a la eficacia de éstas en la construcción de la identidad nacional. Al leer unos mismos relatos, todos los destinatarios de esos productos culturales pasan a compartir un universo mental, a imaginarse a sí mismos de la misma manera, a identificarse con los mismos héroes y odiar a los mismos villanos. Con el efecto añadido de que a la vez que se crea la ficción se cultiva el idioma, se fija y da esplendor a la lengua nacional, instrumento privilegiado de cohesión de la comunidad imaginada. Los nacionalismos europeos, sigue Jusdanis, asociaron “lengua, literatura y nación”; “la literatura fue el espejo imaginario en el que la nación se reflejó a sí misma, donde los individuos se vivieron como miembros de tal comunidad”* (Álvarez Junco;2001:227-228).

sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento (Hobsbawm;Ranger:2002:16). Sea del tipo que sea, la invención de la tradición siempre comporta un elemento vinculante que se traduce en “invariabilidad”: el pasado, real o inventado, al cual se refieren, impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición. Y, en cierto modo, era la misma sociedad ávida de una ideología imperante la que demandaba nuevos mecanismos que asegurasen o expresaran cohesión e identidad sociales y estructurasen las relaciones sociales; de este modo, las “nuevas tradiciones”, a veces se pudieron injertar en las viejas, otras veces se pudieron concebir mediante el préstamo de los almacenes bien surtidos del ritual oficial, el simbolismo y la exhortación moral, la religión y la pompa principesca, el folklore,... pero siempre en directa relación con los acelerados cambios que estaba experimentando la sociedad, cambios que motivaban que las formas tradicionales de gobierno por parte de los Estados y las jerarquías sociales o políticas resultaran más difíciles o incluso imposibles: eso exigía nuevos métodos de gobernar o de establecer lazos de lealtad<sup>36</sup> (Hobsbawm;Ranger:2002:273-274).

Al hablar de “tradiciones inventadas” tenemos que tener siempre presente el empleo de dos vocablos inherentes a este concepto, legitimación e historia: todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo<sup>37</sup>. Sin duda el caso paradigmático al respecto sería todo el movimiento ideológico y cultural de la época de la III República francesa. La III República “reinventó” la tradición francesa en torno a tres procesos

---

<sup>36</sup> *Está claro que muchas instituciones políticas, los movimientos ideológicos y los grupos, no menos en el nacionalismo, eran tan imprevisibles que incluso la continuidad histórica tuvo que ser inventada, por ejemplo al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semificción (Boadicea, Vercingetorix, Armiño el Querusco) como por la falsificación (Ossian y los manuscritos medievales checos). También está claro que se crearon nuevos símbolos y concepciones como parte de movimientos nacionales y de Estados, como el himno nacional (cuyo primer ejemplo parece ser el británico en 1740), la bandera nacional (en todo caso una variación de la revolucionaria francesa tricolor, desarrollada entre 1790 y 1794), o la personificación de “la nación” en un símbolo o una imagen, ya fuera oficial, como en el caso de la Marianne o de la Germania, o no oficial, como en los estereotipos de John Bull, el delgado Tío Sam yanqui y el “German Michel” (Hobsbawm;Ranger:2002:13).*

<sup>37</sup> *Frecuentemente, ésta se convierte en el símbolo real de la lucha, como en los combates por los monumentos dedicados a Walter von der Vogelweide y a Dante en el Tirol del Sur en 1889 y en 1896. Incluso los movimientos revolucionarios hacen retroceder sus innovaciones por medio de la referencia al “pasado del pueblo” (los sajones contra los normandos, “nos ancêtres les Gaulois” contra los francos, Espartaco), a las tradiciones revolucionarias (“Auch das deutsche Volk hat seine revolutionäre Tradition” como proclamó Engels en las primeras líneas de su obra “Guerra de campesinos en Alemania”) y a sus propios héroes y mártires (Hobsbawm;Ranger:2002:19).*

fundamentales: la creación de un equivalente laico de la Iglesia, esto es, la educación primaria, imbuida de principios y contenido revolucionarios y republicanos; la invención de ceremonias públicas (la más importante de ellas, el Día de la Bastilla, puede fecharse con exactitud en 1880, combinaba manifestaciones oficiales y extraoficiales y festejos populares – fuegos artificiales, bailes callejeros – en una afirmación anual de Francia como la nación de 1789, en la que podían participar todos los hombres, mujeres y niños franceses); por último, la producción en serie de monumentos públicos (Hobsbawm;Ranger:2002:281-282). Los tres procesos tienen un fin común evidente: transformar a las gentes en ciudadanos de un país específico; influir en el gobierno del Estado, o su política, o cambiar ambas cosas, era evidentemente el objetivo principal de la política nacional, y el hombre común tenía cada vez más derecho a participar en ella (Hobsbawm;Ranger:2002:275). De este modo, el paso a ser “ciudadano de un país” comporta una serie de comportamientos: para el artista, por ejemplo, olvidando su individualidad en aras de la expresión del “Volksgeist”, y alcanzando auténtica creatividad sólo mostrándose fiel al genio colectivo; para el ciudadano, siéndole posible realizarse políticamente únicamente dentro de la realidad nacional y siendo fiel a esa forma de ser nacional definida por la historia. Siendo esto así, la Libertad, el País, la Unión, la Fraternidad, la Patria,... van a ser evocados una y otra vez en todos los discursos y ceremonias públicas, creando un fuerte sentido de “nosotros” a partir de la creación de unos “otros”, diferentes, ajenos. Y en un siglo basado en la fe ciega en el progreso, en la mejora, no es de extrañar que este “nosotros” implique irremediabilmente una aspiración a la soberanía, a la absorción, a la dominación. Evitando todo aquel síntoma de hibridación, de mezcla, de cruce de fronteras, Francia (como paradigma) va a edificar una historia y una tradición que volitivamente va a tratar de mostrarse unitaria, autónoma y monolítica, desafiando la fuerza de la alteridad y excluyendo conscientemente todo aquello que pudiera ser sospechoso de ser “foráneo”.

El caso de Francia da muestra evidente de cómo este proceso no se produce de manera fortuita y amable: la beligerancia con la que los individuos y las instituciones deciden lo que es tradición y lo que no lo es, lo que es relevante y lo que no lo es, vinculándose y (re)creando conscientemente una tradición y una historia propias es

elocuente al respecto<sup>38</sup>. La invención de la tradición supone irremediablemente la aparición de una manera de pensar, sentir y creer: interpretación que depende de productos culturales – la historia, la literatura o el arte – que proporcionan imágenes e ideas para ordenar el comportamiento, o para dar definición al pensamiento. Y esta invención es siempre un compuesto construido en torno a disparidades y discrepancias que conscientemente se han ignorado; precisamente la invención de la tradición proporciona una mayor información atendiendo a las irregularidades, anomalías, restricciones y silencios que dicho proceso implica.

De este modo, los artistas e intelectuales de la época, en su mayoría, se vieron afectados a la hora de elaborar sus obras por la pertenencia a una determinada sociedad y a una determinada nación. Tanto la cultura como las formas estéticas que ésta contiene derivan de la experiencia histórica, del mismo modo que, el nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura, hasta el punto de definirla y, en la mayor parte de los casos, inventarla. El caso de Francia es, como decimos, paradigmático, pero no el único. Algunos de los más importantes procesos europeos de nacionalización se dieron precisamente en esta época: si la historiografía francesa es relevante, no lo es menos la importancia dada a la novela victoriana, la gran ópera italiana, la metafísica alemana de este período<sup>39</sup> o la reformulación de España en torno al 98. En efecto, lejos de la imagen que durante un tiempo se tuvo de una “historia” de España independiente de los acontecimientos europeos de la época, hoy se tiende a formular la crisis del 98 dentro de las crisis finiseculares que se sucedieron por todo el continente. La relación de España con Europa y, sobre todo, con Francia (por acontecimientos políticos y sociales que fueron asimilados como similares) queda de

---

<sup>38</sup> Sánchez Illán relaciona algunas de las manifestaciones de la crisis finisecular con este agresivo proceso de nacionalización de la cultura: *otro referente inevitable en este momento cultural – también de raigambre nietzscheana – es la obra “Degeneración”, del austriaco Max Nordau, que hace de la modernidad parisina moral, intelectual o estética el signo de todas las decadencias alimentadas con la derrota y la Comuna. Esta obra, leída en su versión francesa de 1894 – y que sería traducida al español en Madrid por el librero y editor Fernando Fe en 1902 – representa el testimonio más claro del comportamiento generacional en el resto de Europa: unos jóvenes en busca de su propia identidad, cuyas respuestas venían a oponerse necesariamente a las ya anticuadas ideas del progreso continuo y del respeto a las viejas tradiciones* (Sánchez Illán;2002:47).

<sup>39</sup> *Las élites artísticas e intelectuales del XIX dedicaron buena parte de su esfuerzo a creaciones literarias, pictóricas, musicales, históricas o incluso pseudocientíficas articuladas en torno a sujetos nacionales. El modelo más acabado fue, desde luego, el italiano, que al no poseer una estructura estatal previa en la que apoyar la nación se dedicó a cultivar la identidad cultural. Aquel espectacular movimiento recibió el nombre de Risorgimento* (Álvarez Junco;2001:192).

manifiesto en la época por la inquietud que en nuestra Península existía sobre las opiniones de pensadores como Taine, Renan y Barrès; hasta tal punto los intelectuales españoles compartían las preocupaciones y dudas de sus contemporáneos en Francia que, de hecho, era un lugar común intelectual a comienzos del siglo XX la comparación entre España y Francia, un país éste que se presentaba ante los intelectuales españoles “tan hecho, tan acabado, que ya no queda nada que hacer de orden trascendental. Mientras que España se ofrece como... un cerro cualquiera, cosa verde, pétreo, ruda, rudimentaria y amorfa” (Sánchez Illán;2002:30). En efecto, Francia va a ser inspiración para los “regeneracionistas” españoles no sólo porque la situación creada en Francia por el *affaire Dreyfus* y los problemas históricos de los últimos años de la Regencia en España produjeran reacciones muy similares, sino porque el sentimiento nacional francés, fuertemente afectado por la derrota frente al Imperio Alemán (con la consiguiente mutilación territorial por la obligada cesión de las regiones de Alsacia y Lorena) había creado una sensación de pérdida, de equívoco, de necesidad de reconstrucción nacional que rápidamente fue importado por los krausistas españoles. Por otra parte, como Sánchez Illán señala, la influencia de pensadores como Maurice Barrès va a provocar una filiación clara por parte de los noventayochistas españoles: Barrès se presentaba ante los intelectuales finiseculares como el cantor de una vieja España heroica y romántica, particularmente en una obra como *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), donde revaloriza la emoción estética y religiosa a través de los relatos mediterráneos e ibéricos (Sánchez Illán;2002:46); pero, al mismo tiempo, el nacionalismo barresiano implícito en su obra despierta la admiración de aquellos que sienten ante la Patria el pesimismo latente y la necesidad de reconstrucción de cariz netamente conservador.

De Francia también llegará una idea fundamental para los regeneracionistas españoles: la necesidad de poner el acento nacionalizador en la imposición de una cultura pública y una auténtica “religión civil” a través de un sistema educativo generalizado, público y unificado, basado en la difusión e implantación de una lengua común. Si en Francia ya se había conseguido el objetivo de “convertir a los campesinos en franceses”, en España la derrota colonial mostró que, a pesar de las buenas intenciones y de la actividad nacionalista que a lo largo del siglo XIX se había



llevado a cabo, el país llegaba tarde a la socialización o “nacionalización” del pueblo. No se estableció, por ejemplo, un sistema nacional de escolarización pública hasta la segunda mitad del siglo (y aún entonces era poco eficaz); y el servicio militar no fue universal hasta 1911. En cuanto a símbolos, no existió una bandera nacional hasta 1843, ni un himno nacional hasta el siglo XX, y casi no había monumentos nacionales a principios de siglo (Fox;1997:55). El “Desastre” fue la muestra evidente del fracaso del proyecto nacional español. Los intelectuales cristalizaron precisamente como grupo social autónomo en el debate sobre las posibles formas de regenerar esa identidad nacional; la regeneración que los positivistas habían declarado absolutamente necesaria en torno al retraso cultural, científico y técnico de España (la dialéctica entre tradición y modernidad) se tradujo al llegar el fin de siglo, en pensadores como Ganivet y Unamuno, en una especie de preocupación metafísica por definir la esencia de España como nación: el pesimismo crítico de la generación del 98 (Unamuno, Ganivet, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Zuloaga, Maeztu,...) produjo la idea de España como *problema* y el mito de Castilla como esencia de la nacionalidad española (Fusi;2000:240).

Sin detenernos excesivamente en la cuestión del “problema de España”, sí merece la pena destacar que tal problema, como Gustavo Bueno afirma, ha pervivido a lo largo del siglo XX transformándose, desde “la crisis de fundamentos” de 1898 hasta la “España sin problema” de Franco, pasando por las “dos Españas” de Machado; tal pervivencia en el tiempo se explica únicamente si, en realidad, el “problema” de España no es tan sencillo como el problema de su “unidad”, sino también el de la determinación de la naturaleza de esa unidad; es decir, el problema de su “identidad”. La solución de este “problema” no versaría entonces en mantener unidas a toda costa a las diferentes “partes fraccionarias” (o pretendidamente fraccionarias) que buscan la fractura efectiva de España, no ya en dos, sino en tres, en cuatro y hasta en cinco partes; se trataría principalmente de determinar la naturaleza de la identidad en la que ha de estar dada la unidad de los pueblos hispánicos (Bueno;1999:24). Quizá el pensador que con más acierto llevó a cabo su definición de

“el problema de España”<sup>40</sup> sea Ortega y Gasset quien, en repetidas ocasiones, se preguntó por la esencia de España: en *España Invertebrada* (1921) realizará una interpretación histórica del país, advirtiendo que la verdadera crisis comenzó el año 711, al ser destruida la España visigoda por la invasión musulmana, aunque tal sentencia fue una y otra vez reformulada por el filósofo, siempre por medio de una cuestión insalvable, una cuestión que, por su propia naturaleza, ya era una pregunta retórica:

*Dios mío, ¿qué es España? En la anchura del orbe, en medio de las razas innumerables, perdida en el ayer ilimitado y el mañana sin fin, bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo astral, ¿qué es esta España, este promontorio espiritual de Europa, esta como proa del alma continental? (Abellán;1991:212).*

Y aún más; en el prólogo a las “Meditaciones del Quijote”, Ortega no dudaba en afirmar: “Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra. Esta empresa de honor no nos deja vivir” (Mainer;2004:17). Al expresar Ortega la “negación de una España” no manejaba únicamente las categorías políticas consabidas (“Pueblo”, “Nación”, “Reino”, “Imperio”, “República”, “Estado”,...), sino, al mismo tiempo, ideas ontológicas, estrechamente intrincadas con las primeras (tales como “Unidad” , “Identidad”, “Parte y Todo”...); de este modo, Ortega podía opinar sin rubor que “un artista de pueblos se relamería de gusto si le colocasen delante de una materia tan en punto (como lo era, a su juicio, la España del post-desastre). Porque a un artista en pueblos no le interesa una nación ya hecha, perfecta, magnífica, gloriosa” (Sánchez Illán;2002:31). Ortega, por tanto, recogía la herencia de los noventayochistas, considerando a España una nación aún sin hacer, a pesar de la historia gloriosa de la nación:

*España es un dolor enorme, profundo, difuso: España no existe como nación. Construyamos España, que nuestras voluntades haciéndose rectas, sólidas, clarividentes, golpeen como cinceles el bloque de amargura y labren la estatua, la futura España magnífica en virtudes, la alegría española (Sánchez Illán;2002:82).*

---

<sup>40</sup> Aún hoy es sorprendente la cantidad de textos que giran a esta cuestión: *España filosófica contemporánea* (1889) y *Idearium español* (1897) de Ganivet; *En torno al casticismo* (1895) de Unamuno; *Hacia otra España* (1899) de Maeztu;...

*España no existe como nación.* Sin duda la afirmación orteguiana no era nueva; ello es evidente a partir de la observación de la concepción histórico-política de Cánovas del Castillo. Cánovas fue un hombre movido por un inmenso sentimiento nacional y dotado de un extraordinario sentido del Estado, cimentados uno y otro en un profundo conocimiento de la historia de España y, sobre todo, de la decadencia española en el siglo XVIII; según Andrés de Blas, Cánovas “exagera[ba] de continuo la fuerza de una marea igualitaria dispuesta a llevarse por delante, al menor descuido, los pilares de la convivencia [...]; en este marco de amenazas permanentes, será el Estado, una vez que parece desbordado el dique de la resignación cristiana, el último instrumento capaz [...] de salvar a la sociedad (Álvarez Junco;2001:603). Seguramente Cánovas no exageraba, sino que era plenamente consciente de las tensiones territoriales existentes en España generadas por la “falta de correspondencia entre el origen geográfico del poder económico y el del poder político”. Es decir, lo crucial no fue un bajo o escaso desarrollo industrial, sino el hecho de que las zonas desarrolladas fuesen islotes, y unos islotes que además no coincidían con el centro de decisión política. Madrid no era un gran foco industrial, ni tenía la conexión europea que pudiera convertirla en eje de la vida cultural. Las mismas características tenían las áreas geográficas donde se reclutaban las élites políticas, que eran sobre todo Andalucía y Castilla. Ni la capital del Estado, donde los políticos desarrollaban sus tareas, ni el lugar donde se habían formado, eran las áreas más avanzadas económica o culturalmente en el país (Álvarez Junco;2001:596). Y si bien existía un alto sentimiento patriótico españolista en la España de la Restauración, no era menos verdad la presencia de “el sentimiento regional”, un regionalismo integrado y apolítico, evidente en una mayoría de regiones y provincias españolas que, desde la década de 1890, se transformaría irremediabilmente en nacionalismo en Cataluña y País Vasco. Precisamente, el nacionalismo catalán presentaría rasgos similares con el nacionalismo español. Si Ortega era capaz de formular la pregunta “¿Qué es España?”, también Prat de la Riba pudo tratar de averiguar cuál era la esencia de la nación catalana, capaz de sobrevivir a siglos de negación y que, pese a todo, se abstenía de entrar en el ciclo de construir un Estado contra otra nación, España; para Prat de la Riba, la respuesta era clara: “Cataluña es la larga cadena de generaciones,

unidas por la lengua y la tradición catalanas, que se sucedieron en el territorio donde vivimos”<sup>41</sup>.

De la fuerza de los “regionalismos” pudo darse cuenta Cánovas mucho antes de la Restauración; en 1861, dejó dicho que, en su opinión, la “centralización” era, en España, garantía de la libertad (evidenciando así su total desacuerdo con toda idea de federalismo o con cualquier forma de descentralización que fuera más allá de la mera descentralización administrativa) y, más tarde, en un discurso pronunciado en el Ateneo el 6 de noviembre de 1882, manifestó su total discrepancia con las dos tesis entonces más en boga: con la idea austrohúngara de nación que consideraba como fórmula óptima un Estado formado por varias naciones – tesis popularizada en Europa por el historiador británico Lord Acton -, y con la tesis del ensayista francés Renan, expuesta en 1882, que concebía la nación como un plebiscito cotidiano (Fusi;2000:183). De hecho, fue su pensamiento el que propició el movimiento de la Restauración, basado en la idea de nación o patria, y por tanto, España como comunidad histórica y territorial, estatal y cultural, esencial y permanente (de hecho, la clase política de Madrid nunca aceptó realmente la alianza con los nacionalistas catalanes, ni siquiera con la Lliga Regionalista, un partido claramente conservador, probablemente el primer partido político moderno de España, creado en 1901) y en la monarquía hereditaria, como forma política ideal y fundamento de la continuidad y estabilidad de la nación (y también, por tanto, de España). De todos modos, a pesar de Cánovas del Castillo y su política centralista, la realidad de la España de la Restauración distaba mucho de ser un plácido lugar de convivencia armónica de sus habitantes. Comentando el desarrollo del carnaval de Madrid, Mariano de Cavia observó que la principal innovación del correspondiente al año 1889 lo constituyeron las “comparsas regionales”, que recorrieron las calles de la capital con sus músicas peculiares y sus trajes característicos (rondallas de Aragón, comparsas andaluzas, etcétera). Y Cavia añadía: *así, en días de máscaras, aparece España tal cual es bajo su actual régimen* (Fusi;2000:197).

---

<sup>41</sup> Según el historiador francés más importante de la historia catalana, Pierre Vilar, lo que distinguió a los catalanes como pueblo desde una época muy temprana (en los siglos XIII y XIV) fue la lengua, claramente distinta del castellano o el francés, con una literatura desarrollada ya en el siglo XIII, ejemplificada por los escritos de Raimon Llull (1235-1315), utilizando el “catalanesc”, que evolucionó del latín de forma paralela al español y el provenzal (Castells;2003:79).

Por tanto, la necesidad de la nacionalización de España se aparecía ante los políticos tan evidente como necesaria. Recurriendo a una ya clásica identificación entre patriotismo y defensa de la libertad (haciendo de ella un arma retórica mucho más poderosa que las exhortaciones ilustradas al amor, al progreso o la filantropía) se llevó a cabo durante toda la época de la Restauración una etapa de frenética afirmación de identidades culturales, es decir, de construcción o invención de mitos, símbolos y discursos referidos a la colectividad, la nación, los ciudadanos, que para ser titulares de la soberanía política tenían que demostrar que eran los protagonistas de la historia y de toda la realidad política y social<sup>42</sup>. Es decir, junto al nacionalismo político basado en la idea de Estado-Nación de Cánovas se puso el acento en un nacionalismo de carácter cultural al servicio de la vida política que acentuaba rasgos más emotivos y comprometidos. Una atalaya privilegiada para contemplar este proceso es, sin duda, la aparición contundente de la historiografía, que hace referencia a un pasado ideal mitificado, a una edad de oro en la que el ideal comunitario y fraternal se realizó en su plenitud, y al que de algún modo se pretende retornar con el proyecto político “identitario”. De ahí que los dirigentes nacionalistas no hablen de alcanzar, conseguir o imponer sus objetivos, sino de recuperar algo que en el pasado ya tuvieron, una situación ideal (la unidad, la independencia, la hegemonía) que un día fue suya y otro les fue ilegítimamente arrebatada (Álvarez Junco;2001:190). Este proceso, que se lleva a cabo durante todo el siglo XIX, es importante para comprender el momento finisecular, pues, gran parte de las obras canonizadas que contribuirán a una nueva manera de entender la cultura española – obras en las cuales se busca el “espíritu del pueblo” y que llegan a crear una “comunidad imaginada” – participan, de una manera u otra, de la historiografía liberal que aparece hacia mediados del XIX<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Fue una fase a la que los historiadores y científicos sociales dedicados a estudiar estos fenómenos llaman de “nacionalismo cultural”. Hay coincidencia general en atribuir el protagonismo de esta etapa a élites intelectuales, dotadas de capacidad para crear y difundir discursos y símbolos culturales identificatorios; una vez completa la creación cultural, según una secuencia propuesta por Miroslav Hroch, esa identidad sirve de base para fundamentar un programa de demandas políticas; y en un tercer momento las exigencias políticas se expanden fuera de los círculos elitistas y se convierten en populares o masivos. Es entonces, explica Hroch, cuando se desarrollan plenamente lo que llamamos “movimientos nacionalistas” (Álvarez Junco;2001:188-189).

<sup>43</sup> *A la vez que Agustín Durán editaba romances medievales, y lo justificaba porque el romancero era “la historia no interrumpida del pasado y de la nacionalidad que la produjo”, el duque de Rivas, Espronceda o Zorrilla componían romances en el pleno siglo XIX, ya que, según decía Martínez de la Rosa, siguiendo a los románticos alemanes, tal forma métrica era “la poesía nacional de España”.*

(Fox;1997:12). En efecto, si bien la “invención de la tradición española” arranca desde la llegada de los liberales al poder en España, en el fin de siglo, tras el desastre del 98, se acentúa enormemente. Esto es así en tanto la derrota ultramarina sirvió para revelar las debilidades internas del país (España se convirtió en “problema” histórico porque la potencia exterior fue puesta en cuestión y la coincidencia Estado-nación quedó irremediabilmente en entredicho) al tiempo que para mostrar la inexistencia de la falta de una auténtica cultura nacional que permitiese esbozar cualquier proyecto de futuro.

Sin embargo, la cultura nacional estaba en camino desde hacía tiempo. Ahí están, como cristalización de todo este sordo rumor, el pensamiento histórico krausista; los textos regeneracionistas de Joaquín Costa, Rafael Altamira y otros; las ideas de Unamuno sobre la intrahistoria, el quijotismo y el sentimiento trágico de la vida; la interpretación azoriniana de la literatura, la sociedad y la geografía españolas; los estudios sobre la épica de Menéndez Pidal y la escuela de filología fundada por él; la “manera española (léase “castellana”) de ver las cosas” que ocupa gran parte de los ensayos de Ortega y Gasset sobre el arte y la literatura, además de su interpretación de la historia de España; la poesía de Antonio Machado, sobre todo “Campos de Castilla”; la publicación de los “Clásicos Castellanos” que dio a los españoles la primera oportunidad de leer sistemáticamente su literatura; la recuperación del arte de El Greco y Velázquez, la escuela del paisajismo en la pintura y la obra de pintores como Zuloaga y Regoyos; y la obra del Centro de Estudios Históricos (Fox;1997:13). No es de extrañar que con estas bases, el Azorín maurista de 1910, creyera firmemente en la idea de la continuidad nacional; continuidad nacional que tenía, claro está, su origen en Castilla:

*Hay en nosotros una personalidad que no es autóctona, aislada; una honda ligazón nos la enlaza con el ambiente y con la larga cadena de los antepasados... Nuestro ser está ligado a las cosas y a los muertos. Este paisaje radiante y melancólico de Castilla y de sus viejas ciudades está en nosotros. Y en nosotros están los hombres que a lo largo de las generaciones han pasado por este caserón vetusto, y los ojos que han contemplado este ciprés centenario*

---

*Estos romances versaban, además, sobre temas “españoles”, medievales o de la era imperial. Una vez más, es preciso prevenirse contra el engaño: no se trataba aquí de hacer historia, en el sentido de entender el pasado. Se trataba de imaginar ese pasado, de inventarlo estéticamente, con objeto de cultivar el patriotismo en los lectores (Álvarez Junco;2001:241).*

*del jardín, y las manos que al rozar - ¡tantas veces! – sobre el brazo de este sillón de caoba han producido un ligero desgaste (Sánchez Illán;2002:75).*

La historiografía castellano-céntrica y la noción de la continuidad a lo largo de los siglos de una mentalidad nacional por parte de Azorín, revela algunos datos más allá del simple conservadurismo. Juan Pablo Fusi examina exhaustivamente un artículo sobre “Galdós” de Azorín (recogido en su libro “Lecturas españolas” de 1912) donde el escritor afirma que su generación se forjó su imagen de España en las ideas de Menéndez Pelayo, Galdós y Costa<sup>44</sup>. Para Fusi el dato es verosímil (dado el prestigio y difusión que tuvieron las obras de las tres personalidades aludidas) y relevante, pues ello daría para los noventayochistas una imagen de España formada en: a) la ardiente y desmesurada exaltación que por la tradición española – literaria, religiosa, científica, política – sentía Menéndez Pelayo, en la cual el catolicismo aparecía como el factor determinante de la nacionalidad; b) en el patriotismo liberal y populista de Galdós, cuya visión de España en el siglo XIX daba particular relieve al pueblo y a las clases populares, un pueblo a veces vulgar y feroz, oscilante y contradictorio en sus lealtades e ideales, pero siempre generoso y castizo, muchas veces heroico como en Zaragoza, Gerona y otros episodios nacionales y dotado, en cualquier caso, pese a su pobreza e ignorancia, de un innato y admirable sentido de su dignidad; c) finalmente, en la idea costista de la necesidad perentoria de la regeneración nacional, de una revolución desde arriba, de una europeización profunda del país mediante el desarrollo económico y la reforma de la educación, como operación quirúrgica ante la decadencia precipitada por la oligarquía de políticos y caciques de la Restauración (Fusi;2000:188). Una imagen que, sin duda, se vio trastocada por la conmoción general que sufrió el país a partir de los acontecimientos de Cavite y Santiago.

Inman Fox recoge la opinión de Altamira, quien asegura que la derrota de 1898 produjo dos movimientos opuestos: primero, uno pesimista, que encontró falta de

---

<sup>44</sup> En este sentido, algunos autores yerran precisamente al querer asignar desde nuestro momento histórico unas características de originalidad propias al 98 en las que los protagonistas de este movimiento difícilmente se reconocerían: *siguiendo el concepto de Harold Bloom y Stanley Fish en torno al Angst de la imitación que lleva a un grupo estético a oponerse a la figura paterna de su predecesor, el 98 se rebela en contra de la certeza objetiva del realismo que se materializa en los escritores “paternales” del momento, desde Galdós a Pardo Bazán y Valera (Navajas;2004:99).*

capacidad esencial de la raza para adaptarse a la civilización moderna, y hasta una indiferencia por el estudio, y segundo, el regeneracionismo<sup>45</sup> (Fox;1997:62). De uno u otro modo, para ambos movimientos se hizo evidente que España llegaba con retraso al proceso de socialización – o nacionalización – del pueblo iniciado exitosamente en los principales países europeos desde la segunda mitad del siglo XIX. Era necesario reactivar la política homogeneizadora, de la que fue una tímida tentativa la ley Moyano de educación de 1857; así, a nivel institucional, en el último tercio, asistimos a un espectacular desarrollo de la historiografía y de la crítica artística en España, no sólo en lo que se refiere a la cantidad, sino también a la aparición de un nuevo método crítico, más científico y, sobre todo, más sensible al problema del estudio y definición del arte español. Éste era el caso de la *Historia de la pintura española* (1885) por Manuel Bartolomé Cossío, y de la crítica de Velázquez que apareció a finales de siglo – G. Cruzada Villamil, *Anales de la vida y de las obras de Velázquez* (1885); Aureliano de Beruete, *Velázquez* (París, 1898); y J. Octavio Picón, *Vida y obra de don Diego de Velázquez* (1899) – en la cual se destacaron su realismo distinguido por su calidad sobria, su sentido inmanente de la belleza natural y su ironía cervantina (Fox;1997:157). En ellos va a comenzar a desarrollarse la idea de un “carácter netamente español” en el arte y la cultura, considerándose sin ningún género de duda que respecto del arte y la literatura, la actitud estética del español es natural, espontánea e innata, por su carácter emocional, y por eso, el carácter del arte español es popular: su esencia es más un don que una conquista del hombre, es genio más que talento; es, como dicen algunos, más español que arte (Fox;1997:207). Como veremos más adelante, esta idea llega intacta al análisis que Ortega y Gasset realiza de la pintura de Zuloaga.

Pero si espectacular va a ser este desarrollo de la historiografía, sin duda más brillante va a ser la aparición de un nutrido grupo de escritores cuya seña de identidad va a ser la preocupación constante por “el problema de España”, coincidiendo todos

---

<sup>45</sup> En cualquier caso, Altamira sigue manejando el concepto de nación (necesitada de regeneración o en franca decadencia) como un concepto inmutable; Altamira cree firmemente que existe entre los españoles “la conciencia y el sentimiento de una unidad, no ya como Estado, sino como nación, es decir, como pueblo en que, por encima de las diferencias locales, hay notas comunes de intereses, de ideas, de aficiones, de aptitudes y defectos.... que hacen del español un tipo característico en la psicología del mundo, y de España una entidad real y sustantiva” (Fox;1997:63).



ellos en el sentimiento nacionalista (formulado éste en términos pesimistas) y el interés por el estudio y búsqueda del “alma histórica” de España, de las raíces hispánicas contempladas de un modo romántico. La generación del 98 ha sido caracterizada, con bastante acierto, como un grupo romántico, y su nacionalismo, como un nacionalismo esencialmente cultural (Sánchez Illán;2002:38). La generación del 98, además, tiene un correlato directo en los movimientos ideológicos que recorren el continente europeo: el misticismo individualista y ascético de Unamuno o el nihilismo cínico de Pío Baroja no se pueden comprender sin las aportaciones de Schopenhauer y Nietzsche, del mismo modo que el deseo de buscar la verdad por otros caminos que no sean los de la razón y el dato “positivo” está en conexión con el abandono de los senderos revelados por el positivismo en todas las naciones europeas. Los del 98 se distanciaron abiertamente respecto del racionalismo positivista y la fe en el progreso, a la vez que reflejaron sus dudas sobre las virtudes patrias, su angustia personal por todo ello y refugio, ante tantas verdades que se tambaleaban, en la intuición, la estética y el sentimiento.

Por otra parte, la “peculiar” situación sociológica del intelectual español (perteneciente a un grupo independiente, a medio camino en su proyección social entre los intereses de burgueses y obreros) no dista mucho de los conflictos que en el resto del continente sus homólogos tienen; es Inman Fox el que con más acierto ha señalado que el término intelectual, como miembro de una “clase” de pensadores o escritores, lleva casi siempre aparejado su oposición al orden sociopolítico establecido. Los intelectuales serían a su juicio, ante todo pensadores políticos que asumen como propia la conciencia de perentoriedad de la regeneración nacional, por lo que su labor literaria – y periodística – resultaría clave en la construcción de una ideología nacionalista. Es en este sentido en el que no existe una ruptura entre la generación del 98 y la del 14: frente a las dudas existenciales de Unamuno y los suyos, los del 14 se perfilan como muy seguros de su propia misión, pero ambos son plenamente conscientes de la “alta misión” que tienen debido a su condición de intelectuales. Y es esta condición la que les empuja a la “nacionalización” de España.

Si bien la generación del 98 presenta gran problemática a la hora de su estudio debido a la confluencia de numerosos movimientos ideológicos, algunos heredados del siglo XIX, otros que adelantan las vanguardias del XX, en este punto sólo pretendemos fijar nuestra atención en su interés por la nacionalización de la cultura en España. Sánchez Illán señala que los miembros de la Generación del 98 no abandonaron su inicial activismo político para refugiarse exclusivamente en la descripción literaria del paisaje y el pasado: la reformulación de un canon literario, la construcción de un paisaje nacional y una reinterpretación del pasado tenían una vertiente política.

*La construcción nacional siguió siendo una de sus preocupaciones centrales, y quizá podría decirse que fueron los más prolíficos forjadores de mitos nacionales. Ganivet acuñó a Séneca como arquetipo español, Unamuno lo hizo con fray Luis de León; Baroja, Azorín y Maeztu con Larra y El Greco, y entre todos lo hicieron con don Quijote, santa Teresa, san Juan de la Cruz, y el paisaje de Castilla. Precisamente, en el campo de los mitos nacionales surgieron nuevos conflictos de interpretación. Piénsese en la reinterpretación de Cervantes que hizo Ortega, sobre todo, para distanciarse de la exaltación de don Quijote por parte de Unamuno, y en los debates acerca de la interpretación del carácter del pueblo español a raíz de los cuadros de Zuloaga y Sorolla (Sánchez Illán;2002:19).*

No sólo desde el ámbito teórico llevaron a cabo sus acciones los intelectuales del 98; algunos de sus postulados sobre la estimulación de la conciencia nacional entre los habitantes del país, vieron su plasmación directa en la fundación de nuevos periódicos, revistas y hasta editoriales para reforzar la opinión pública. Destacan en este sentido el lanzamiento de la revista *Juventud* (en octubre de 1901, que apenas durará seis meses) por parte de Martínez Ruíz y Pío Baroja que, subtitulada “Revista popular contemporánea” y dirigida por el sevillano Carlos del Río, les servirá para hacer público que su “deseo es hacer labor nacional”. En la misma línea, la revista nacionalista *Alma española* (noviembre de 1903-abril de 1904) constituye un verdadero proyecto de envergadura nacional. Azorín es el crítico literario<sup>46</sup>. En ambos

---

<sup>46</sup> Esta revista – que sigue los pasos de “Germinal”, “Electra” y “Juventud” – quizá sea la primera verdaderamente regeneracionista en toda la amplitud del término. No hay más que ver, en este sentido, el artículo-editorial escrito por Galdós para su primer número (8 de noviembre de 1903), con el significativo título de “Soñemos, alma, soñemos”, donde proclama – una vez más – su fe en el lema costiano de que para hacer la nación “necesitamos instrucción para nuestros entendimientos y agua para nuestros campos” (Sánchez Illán;2002:57).

proyectos lo importante no era tanto el mensaje ideológico, sino el proceso de concienciación política y nacional de la población: en este contexto es en el que hay que comprender la creación, visualización y propagación de “nuevos” héroes nacionales como Larra, don Quijote y El Greco. Azorín, por ejemplo, tomó la iniciativa de levantar una estatua al “soldado desconocido” y otros tuvieron un papel destacado en la organización de algunas conmemoraciones. Aunque, sin duda, quien con mayor ahínco trabajó estas cuestiones fue el que durante mucho tiempo ha sido considerado líder espiritual del grupo: Miguel de Unamuno.

La preocupación de Unamuno por el alma española (presente en su obra, desde el Unamuno socialista al de después de la crisis espiritual) le va a llevar a considerar al pueblo como el depositario de la verdadera tradición viva, y a la recomendación de iniciar la búsqueda de lo universal en el pasado español. Pero debe ser un líder espiritual, un *Magister Hispaniae* quien revele a este pueblo la grandeza de que es depositario; es por esto que Unamuno desarrolló una gran labor de propagación de ideas, dando gran cantidad de conferencias, sobre todo en ciudades de provincia y, si era posible, delante de una audiencia popular. En ellas, Unamuno clamaba por el conocimiento de la cultura europea, no para copiarla, sino para asimilarla, fundiéndola con la suya propia. En el pensamiento de Unamuno destaca en todo momento la llamada a la intimidad, a la introspección, buscando el conocimiento de la realidad histórica de España mirando a su propia alma individual. Así lo expresa en textos como “Sobre el cultivo de la demótica” (en 1896, donde clama por el estudio del folklore) y el discurso inaugural del curso de la universidad salmantina en otoño de 1900. Aunque, sin duda, su intervención más sonada es la conferencia pronunciada en el Teatro de la Zarzuela; del desconcierto general que esta conferencia produjo da muestra el que fuera juzgada por la prensa más como un discurso de Ateneo que de mitin. Lo que nos interesa de esta conferencia (lejos de sus críticas a militares, políticos y periodistas) es la llamada a una especie de *Kulturkampf* español: un patriotismo como obra de cultura que debería ser impulsada por el Estado; el Estado liberal, debería, a su juicio, asumir de inmediato la tarea de difusión de la cultura a todos los individuos, porque “civilizar” a la población es el único medio para lograr la unidad moral del pueblo español (Sánchez Illán;2002:62).

Por lo tanto, observamos que el proceso de nacionalización de la cultura (conectado directamente con el de “invención de la tradición”) se lleva a cabo en España con la misma fuerza que en el resto de naciones europeas. Aún encontramos otras dos características comunes que ya hemos señalado en relación al proceso cultural llevado a cabo en la vecina Francia. En primer lugar, el carácter eminentemente urbano de todo este proceso de nacionalización. A pesar de la labor llevada a cabo por Unamuno en provincias alejadas del centro (su misma ubicación profesional, en una pequeña capital de provincia castellana, es sintomática), el ámbito de actuación de los intelectuales españoles del 98 será por excelencia la ciudad de Madrid, el espacio urbano donde sucedía todo lo relacionado con la cultura y la política consideradas “nacionales”, desde, al menos, los inicios – y la consolidación – de la construcción del Estado liberal español desde mediados del siglo XIX. En la capital del Estado, puede hablarse en este momento de una auténtica “nacionalización” de la vida política y cultural: la idea de nación se impuso definitivamente con el nuevo siglo como el ámbito esencial de los debates y de la preocupación social y política de los llamados intelectuales que llegaban a Madrid a “hacer carrera” (Sánchez Illán;2002:26). Y en relación con este carácter urbano tenemos la segunda característica común, esto es, la importancia de la prensa como vehículo de transmisión de ideas. En efecto, en las postrimerías del siglo XIX ser intelectual no era todavía un oficio en sentido estricto, sino más bien una actitud que respondía o se adecuaba a una situación histórica determinada; los intelectuales fueron escritores que, para poder desarrollar su carrera literaria tuvieron que dedicarse, en la mayoría de los casos, a la actividad periodística, desde donde lanzaron sus aportaciones al debate sobre la idea de nación y a sus desvelos en pro de la “regeneración moral” de la sociedad civil española.

La implicación política de los intelectuales a través de las páginas de la prensa responde a dos causas diferentes pero claramente relacionadas. Por una parte, esta implicación política parece, en la época que tratamos, una condición inherente a la condición de intelectual: el intelectual es siempre pensador sobre política, el profesional de la cultura que utiliza el prestigio y la legitimidad adquiridos en el

cultivo de su especialidad literaria – o científica – para participar abiertamente en el debate político. Es por ello que, para alcanzar dicho prestigio, el intelectual debe ser percibido como tal por sus conciudadanos. Y estos conciudadanos no eran únicamente el resto de intelectuales, sino también aquellas clases populares a las que desde hacía tiempo no se había prestado suficiente atención. La nación, que hasta entonces había abarcado sobre todo las capas burguesas urbanas, estaba inacabada y para su concreción definitiva había que integrar a toda la población. Por lo tanto, era necesario buscar nuevos medios de expresión para también conectar con las capas populares<sup>47</sup>; a esto contribuyó, en gran medida el caso Dreyfuss de la nación vecina, donde la voz del intelectual a través de la prensa alcanzó cotas de popularidad hasta entonces poco conocidas. Con estos antecedentes, es lógico que los escritores de la Generación del 98 se dirigieran a través de la prensa a un público popular para de este modo robustecer la opinión pública; movidos por unos explícitos ideales pedagógicos, así como por la necesidad de darse a conocer y conquistar un puesto de relieve en la vida cultural, los intelectuales se lanzaron con el cambio de siglo a una actividad publicística sin precedentes en la historia de España (Sánchez Illán;2002:27): escribieron en la prensa obrera, crearon algunas revistas populares y adaptaron su lenguaje, utilizaron frases más cortas y un estilo más directo, mientras que criticaron la grandilocuencia de las generaciones anteriores. Pero si ésta es una causa suficientemente importante, aún podemos encontrar una segunda causa, si cabe, más determinante. Y ésta no es otra que la coyuntura de 1898, en la que el conflicto de las ideas, la pluma y la acción dan forma a la realidad política y social de la España finisecular:

*La omnipresencia de la política – de los proyectos concretos de regeneración nacional – en la producción intelectual fue asumida en la tesitura de la España del post-desastre como un rasgo constitutivo por unos intelectuales que se enfrentan a la existencia de una nación que, a los ojos de Pérez de Ayala, “no es todavía civilizada” y en la que “queda por resolver el problema político, que lo domina todo” (Sánchez Illán;2002:24).*

---

<sup>47</sup> Este cambio de orientación se vio favorecido por la creciente especialización y profesionalización tanto dentro del campo de la política como en el de la cultura. Mientras que antes la élite cultural estaba integrada en la elite política y muchos escritores y periodistas vieron su carrera literaria coronada con un escaño en el Parlamento o algún nombramiento político, a finales del siglo esto ya no era algo que se podía dar por supuesto (Sánchez Illán;2002:17-18).

Señalando la omnipresencia de la política en los medios periodísticos en España a finales del siglo XIX no estamos, de ningún modo, estableciendo una correspondencia directa entre éstos y la opinión pública. Los vínculos de los medios con la política y la ideología son muy complejos e indirectos, lo que provoca la aparición de un proceso de interacción de doble sentido entre los medios y su audiencia en cuanto al impacto real de los mensajes, que son deformados, apropiados y ocasionalmente subvertidos por la audiencia. En el mundo acelerado de la modernidad, la gente recibe la información y forma su opinión política esencialmente a través de los medios, pero las características de diversidad y variabilidad de éstos hacen de este proceso algo complejo y, en ningún modo unidireccional<sup>48</sup>. Aún así, es un hecho constatado que a partir de aproximadamente la década de 1870, el nacionalismo dejó de estar dirigido únicamente a un público burgués (produciendo libros, versos y cuadros para su consumo interno) sino que comenzó a dirigirse a las capas populares y rurales que todavía no estaban integradas política y culturalmente en la nación: el nacionalismo cultural salió de los salones y Ateneos para conquistar la calle y el campo, consecuencia lógica de la modernización general. La creciente escolarización, movilización social e industrialización crearon irremediamente una cultura más uniforme y más nacional, a la que sin duda contribuyó de manera decisiva el importante rol ejercido por la prensa en la época. Una muestra evidente de la importancia de la prensa en nuestro país es el transcurso de los acontecimientos derivados del conflicto que el verano de 1885 se planteó con Alemania en torno a las Islas Carolinas cuando un barco de guerra alemán penetró en la bahía de Yap, una de dichas islas, y Alemania proclamó sus derechos sobre aquel archipiélago de soberanía española. En aquella ocasión, la prensa desafortunadamente belicista alimentó el patriotismo popular, callejero y vociferante, que ya se había manifestado ruidosamente años antes, en 1859-1860, con motivo de las expediciones militares al norte de África,

---

<sup>48</sup> Como muestra puede servir el texto del sociólogo Alain Touraine, principal exponente de la “teoría del cambio”, incluido por Castells en su estudio sobre la sociedad de la información: *El poder solía estar en manos de los príncipes, las oligarquías y las élites dirigentes; se definía como la capacidad de imponer la voluntad propia sobre los otros para modificar su conducta. Esta imagen ya no se adecua a nuestra realidad. El poder está en todas partes y en ninguna: en la producción en serie, en los flujos financieros, en los modos de vida, en el hospital, en la escuela, en la televisión, en las imágenes, en los mensajes, en las tecnologías [...] lo fundamental no es tomar el poder, sino recrear la sociedad, inventar de nuevo la política, evitar el conflicto ciego entre los mercados abiertos y las comunidades cerradas, superar el colapso de las sociedades en las que aumenta la distancia entre los incluidos y los excluidos, los de dentro y los de fuera* (Castells;2003:401). A pesar de estar referido a la época actual, los cambios y fluctuaciones que el autor señala son equiparables a los acaecidos en el siglo XIX.

que habían tenido su punto álgido en la entrada de las tropas españolas en Tetuán. En 1885, la prudencia y habilidad de Cánovas consiguieron evitar el conflicto que, finalmente, sería sometido al arbitraje del Papa, que acertó en su resolución a satisfacer a ambas partes; en 1898, sin embargo, la opinión generada llevó al país a la guerra (Fusi;2000:191).

A partir de los datos aportados no es extraño advertir que gran parte de la imagen “nacional” que en el último tercio se forjó de España tuvo su lugar de gestación en las redacciones de los principales diarios de la nación (aunque, por supuesto, no fue el único lugar). Todo era susceptible de ser politizado y, por supuesto, también el arte. Tras los múltiples avatares estéticos que la teoría del arte sufre en el siglo XIX a partir de la segunda mitad parece evidente que la polarización en torno a la creación artística (en clara relación con los fenómenos de nacionalización de la cultura) se produce en torno a la cuestión del “arte por el arte” y el “arte utilitario”; una confrontación de términos e ideologías que, nuevamente, tiene por escenario las imprentas y tipografías de los rotativos en los que los críticos artísticos ejercen su labor difusora de ideas e ideologías.

## **1.2. EL ARTE POR EL ARTE Y EL ARTE UTILITARIO**

*Cuando un pueblo pasa en tan pocos años por tantos cataclismos, por el oscurecimiento de una dinastía secular, por la exaltación de otra dinastía, por el total eclipse de la gran institución a cuya sombra vivieron todas las generaciones de que haya memoria, por el triunfo incontrastable de la República, por la restauración victoriosa de la anterior dinastía; por guerras como la de Cuba, la Carlista y la Cantonal; por una crisis tan formidable como la de nuestra hacienda; por una corrupción tan honda como la que corroe nuestra política; nuestra administración, nuestras costumbres y las entrañas de nuestra sociedad, no hay que buscar responsabilidades aisladas y personales, porque la responsabilidad es de todos los*

*partidos y de todos los ciudadanos*<sup>49</sup>. Con estas palabras definía Navarro Rodrigo la situación del país a comienzos del reinado de Alfonso XIII. A pesar de que la opinión general de los intelectuales sobre la situación catastrófica en que se encontraba el país ha podido oscurecer la imagen del pensamiento intelectual decimonónico en España, los incesantes debates ideológicos, la corriente constante de nuevos planteamientos filosóficos llegados de Europa y adaptados convenientemente a la situación española, y el posicionamiento intelectual de las principales voces del país, posicionamientos a menudo enfrentados y contradictorios entre sí, indican todo lo contrario. Cacho Viu ha sido uno de los primeros en señalar cómo la historiografía española se ha volcado en el estudio de la historia política o la historia social (entendida como historia del movimiento obrero), dejando a un lado la historia intelectual, que ha tenido que ser estudiada por disciplinas colindantes tales como la historia de la ciencia, la del pensamiento político o la historia de la literatura (Cacho Viu;1997:14). De hecho, ésta última se erige en una plataforma privilegiada para el estudio del pensamiento al conocer el siglo XIX un fenómeno novedoso y común a toda la Europa culta del momento, esto es, la interrelación creciente del producto artístico con la Filosofía y las ciencias sociales.

El movimiento que más claramente vinculó el arte a la sociedad fue, sin duda, el romanticismo. Hablar del “asalto deliberado” a la tradición que se produjo en la noche del estreno de *Hernani* en términos estrictamente literarios sería un error que únicamente serviría para llevarnos a un reduccionismo y a un empobrecimiento interpretativo de lo ocurrido en aquella noche del 25 de febrero de 1828 en la *Comédie Française*. Porque las discusiones e insultos entre los *perruques* y el *cénacle* iban mucho más allá de la violación de la unidad espacial, la profanación del sacrosanto alejandrino o de la falta de decoro en el lenguaje de los personajes; no podía ser de otro modo teniendo en cuenta los nombres que poblaban este grupo sectareo de jóvenes rebeldes: Victor Hugo, Sainte-Beuve, Gautier, Nerval, Vigny, Musset, Berlioz, Liszt,... todos ellos ya conscientes de la nueva situación del artista en la sociedad moderna. En efecto, W.H. Auden ha señalado con precisión los cambios que en la mente del artista se producen al verse arrojado al tumulto de la metrópolis

---

<sup>49</sup> Madariaga, S. 1978: *España, Ensayo de Historia Contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe



moderna<sup>50</sup>: cambios que van de la pérdida de fe en la eternidad del universo físico (los descubrimientos en el campo de la física y la astronomía hacen que comiencen a tambalearse las teorías estéticas que hasta el momento buscaban la perfección en el arte a través de la mimesis) o en la importancia y realidad de los fenómenos sensoriales (al advertirse al mismo tiempo la incapacidad del ser humano para aprehender la complejidad de la realidad y el descubrimiento de la vida interior: para Novalis el hombre será siempre el “egregio extranjero” y en él habrá que buscar la verdad, al ser en su alma el único lugar donde se puede producir el derramamiento del Absoluto<sup>51</sup>). Pero, sin duda, los cambios más profundos van a ser los relacionados con los nuevos modos de vida que como producto de las nuevas sociedades van a producirse en el mundo occidental: la aceleración de los medios de vida y locomoción, la acumulación del capital, la emigración a los núcleos urbanos, la masificación,... no sólo van a producir cambios en la fisionomía de las grandes urbes, sino también en la mente del artista creador. Éste perderá definitivamente la fe en el espacio público como lugar de experiencia trascendente, espacio público que se irá volviendo gradualmente ingrato, desagradable, impersonal,... el prestigio del artista desciende y éste, al sentir que deja de representar a la sociedad, decide representarse únicamente a sí mismo, adentrándose en experiencias oníricas y una interpretación deliberadamente subjetiva del mundo: es el triunfo de la conciencia y el alejamiento progresivo del mundo circundante. El artista decimonónico es consciente de que el arte ha llegado a su plenitud, que en Hegel significa también “pleno fin” (*Vollendung*), pero también de que, al mismo tiempo, el arte ya ha dejado de ser la forma en la que se manifiesta la verdad y que constituye el más alto menester del espíritu (como en Grecia y en la Edad Media). El “mundo moderno”, la “nueva época”, el “entendimiento moderno” han obligado al artista a retirarse de la realidad vulgar, de la temporalidad terrenal, de las penurias de este mundo para elevarse a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, disolviendo así el mundo vivido y floreciente en abstracción. Bajo la consigna de Daumier, *Il faut être de son temps*, y sumidos en una profunda melancolía

---

<sup>50</sup> Auden, W.H. 1974: *La mano del tañedor*. Barcelona: Ed. Barral. A partir de este momento, trazaremos un arco temporal desde el romanticismo al simbolismo para comprobar el extremo al que la teoría del arte por el arte llega, esto es, el ensimismamiento del lenguaje del artista, mientras que, el arte utilitario (el que estará al servicio, por ejemplo, de la intención nacionalizadora por parte del Estado) caminará por otras sendas tales como el socialismo o el arte realista (en su faceta comprometida).

<sup>51</sup> Encabo, Enrique 2003: *Fredrich von Hardenberg, “Novalis”: ‘ut música poesis’*. Revista de música culta “Filomúsica”, nº39.

intelectual, la nueva generación artística propugnó un distanciamiento irónico de la sociedad que a menudo derivó hacia un esteticismo de corte nihilista. Como John Burrow señala, es un fenómeno progresivo, a partir del fracaso de las revoluciones 1848, el hecho de que los intelectuales europeos se vean inmersos en la “cultura del exilio”, pudiendo diferenciarse dos tipos de exilio: el exilio hacia otras ciudades de atractivo corte liberal, como podía ser París, que por aquel entonces comenzaba a configurarse como la capital europea del pensamiento, o Berlín, atraídos por su prestigiosa Universidad y por la creación del grupo “la Joven Alemania”, enemigos de toda moral, pudor y decencia impuesta desde la anquilosada y reaccionaria burguesía del momento; pero también observamos otro tipo de exilio, si cabe más interesante aún, la emigración interior, *una respuesta menos drástica a la sensación de dislocación y el consiguiente odio a la burguesía acomodada* (Burrow;2000:39). La emigración interior daría lugar a estrechos pactos amistosos, como la *Hermandad de los Prerrafaelitas* en Inglaterra, e incluso a la transformación de determinados barrios de las grandes ciudades, como el *Barrio Latino* de París (elevado a categoría de mito por Murger), convertidos en refugios de cultura y oasis de vida despreocupada frente a la barbarie acomodaticia y materialista de la burguesía dominante; nos encontramos ante el nacimiento de un nuevo grupo social, artístico y estudiantil: la bohemia.

Sin duda todos estos fenómenos son complejos, produciéndose a lo largo de todo el siglo XIX, y adoptando una gran cantidad de formas difícilmente reconciliables entre sí: aunque encontramos multitud de puntos comunes en este sentido entre artistas de la talla de Leopardi, Baudelaire, Eliot o Pessoa, las circunstancias geográficas y temporales de cada uno de ellos hacen que la respuesta que den ante la realidad contemporánea sea de corte diferente y marcada por una original singularidad. Una figura que puede sintetizar todo este retorno al yo, esta insatisfacción ante la vida moderna, es la de Theophile Gautier, al que se acostumbra a atribuir la formulación de la teoría del “arte por el arte” (a partir del prefacio a su novela *Madame de Mauphin*). Gautier, como hemos señalado, participó en los fenómenos ocurridos durante el estreno de *Hernani*: su participación no se limita a su presencia en la sala aquella noche y los días posteriores. Su famosísimo llameante chaleco rojo no era únicamente un pueril modo de llamar la atención: en nombre de la

subjetividad y de la libertad, Gautier denunciaba, aquella noche, el academicismo de la edad clásica que suscitaba un dogmatismo que negaba y paralizaba la iniciativa del artista. Gautier criticará toda su vida la concepción de un tipo de belleza dotada de una consistencia y una autoridad capaces de engendrar unas exigencias a las cuales el arte ha de someterse. A fin de cuentas nos encontramos ante la libertad absoluta del artista, ante la que se ha de admitir la disidencia y las novedades frente a las normas y los valores establecidos. El artista no está al servicio de la sociedad a la que pertenece: de la trilogía establecida de valores (Verdad, Belleza y Bien) el artista elige conscientemente la Belleza, no tanto como valor, sino como búsqueda<sup>52</sup>. Y a lo largo de esta búsqueda el creador sólo debe obedecer a su propia obra, no debe mostrarse dócil ante las exigencias de las tradiciones y los espectadores, comenzando así un camino sin retorno que supondrá el alejamiento progresivo del arte de vanguardia de los intereses de los receptores debido al lenguaje críptico que algunos de estos creadores emplearán. El artista sólo se debe a su genio y a su trabajo: la máxima expresión de este nuevo rumbo será la importancia de lo “fantástico” como género, que para Gautier nace del deseo de eternidad y de la firme creencia en el poder de la palabra mágica. Además, lo “fantástico” permite al creador un mundo de libertad en el que expresar sus anhelos, inquietudes, y su nostalgia del absoluto, frente a un mundo mecanizado ante el que no merece la pena ni creer ni comprometerse: ante él sólo cabe embriagarse en el mundo del arte, único refugio ante la mezquina existencia de la burguesía decimonónica. Nos encontramos, a fin de cuentas, ante una cuestión más allá del arte: es la misma lucha por la vida. Lucha que llevará, en unos casos, al distanciamiento del mundo y de los hombres para quedar sumido en un estado de perenne melancolía (el consabido *spleen* baudelaireano) y, en otros, a la inmersión plena en un sueño etéreo y artístico (como en el caso de Gautier).

No es exagerado afirmar como hemos hecho que nos encontramos más allá de una cuestión artística. La lucha por la vida se extendió en el siglo XIX a todos los órdenes de la vida humana, entre ellos, el arte; las formulaciones socialistas (nacidas

---

<sup>52</sup> *La belleza és imposible de definir i no es pot justificar, Gautier expressa simplement el plaer que li dóna percebre coses belles, tot i ésser conscient que aquest plaer expressa més el seu estat, que no descobreix coses de l'objecte. Reclama, però, la universalitat, la diversitat, la capacitat de l'artista de penetrar les diferències d'esperit o de cultura, Gautier afirma una comunitat artística transhistòrica de la humanitat* (Giné;1994:28).

en esta época) pronto vinieron a declarar uno de los axiomas de la teoría marxista: cada sociedad tiene el arte que se merece en cuanto que es el que favorece o tolera, o en cuanto que los artistas, miembros de dicha sociedad, crean de acuerdo con el tipo peculiar de relaciones que mantienen con ella. De este modo, arte y sociedad se implican necesariamente. Ningún arte ha sido impermeable a la influencia social ni ha dejado, a su vez, de influir en la propia sociedad. El arte es casi tan viejo como el hombre; vale decir, casi tanto como la sociedad y, por ello, sus relaciones varían históricamente; por parte del artista son unas veces de armonía o concordancia; de huída o evasión otras; de protesta o rebelión, también. Por parte de la sociedad y del Estado: favorables u hostiles a la creación artística; de protección o limitación (en mayor o menor grado) de la libertad creadora (Sánchez Vázquez;1976:113). Para los socialistas la segunda mitad del siglo XIX es el momento clave en este proceso histórico. Los grandes artistas se han apartado de la sociedad, como lo prueba su divorcio del público. La sociedad burguesa ha respondido al reto del artista hundiéndole en la miseria, la locura o la muerte, mientras el público no puede salir al encuentro del verdadero arte pues se encuentra atrapado en el pseudoarte propio de un mundo humano enajenado: *ahora bien, como este arte barato y falsificado vive, sobre todo , gracias a los poderosos medios técnicos y económicos que aseguran su difusión, y estos medios se hallan en manos de las fuerzas sociales interesadas en mantener ese mundo abstracto, cosificado, la liberación del público no es tarea que corresponda exclusivamente a los artistas o a los educadores estéticos, sino que es inseparable de la emancipación económica y social de la sociedad entera* (Sánchez Vázquez;1976:119). En este contexto no parecen tan exentas de sentido las famosas palabras de Gautier:

*Creemos en la autonomía del arte... Todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es, a nuestros ojos, un artista; jamás pudimos comprender la separación entre la idea y la forma... Una forma bella es una bella idea, porque ¿qué sería una forma que no expresara nada...? El arte no es en absoluto el fruto de las costumbres, el arte nada tiene que ver con la moral... Nada es más bello que lo que no sirve para nada; todo lo útil es feo, porque es expresión de alguna necesidad, y las del hombre son innobles y desagradables como su pobre y enfermiza naturaleza. El lugar más útil de la casa son las letrinas... Yo soy de aquellos para quienes lo superfluo es necesario, y me gustan más las cosas y la gente en razón inversa de los servicios que me prestan* (Gimpel;1972:108-109)

La ruptura, pues, se ha producido de modo irreversible: durante las jornadas revolucionarias de 1848, Ingres pinta tranquilamente su *Venus Anadyomene* despreciando a la “masa ignorante” y al siglo en que vive, mientras Alfred de Vigny aconseja separar la vida poética de la vida política. Los representantes del arte por el arte serán la resultante de la íntima convicción que ellos, artistas, tienen de ser de esencia superior. Se ven a sí mismos como los grandes sacerdotes o semidioses del arte y, por ello, no tienen que rendir cuentas a los simples mortales. Se está predestinado a ser artista. Es una vocación, no es una profesión. Y aún con todo, este planteamiento sigue en íntima conexión con la sociedad: en el periodo que va de 1830 a 1848, sobre todo en Francia, no hay casi ninguna obra políticamente indiferente. Incluso el quietismo del *art pour l'art* tiene un matiz político<sup>53</sup>. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida industrializada y mecanizada. Por una parte significa la racionalización, el desencantamiento y la restricción del arte; pero al mismo tiempo significa también el intento de preservar su individualismo y su espontaneidad a pesar de la mecanización general. *L'art pour l'art* representa, en el campo de la estética, un problema lleno de contradicciones. Para Arnold Hauser, nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética. El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? (Hauser;1980:28). El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre su vocación inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pues sólo en cuanto se separa de la realidad y la sustituye completamente, sólo en cuanto constituye un cosmos total y perfecto en sí es capaz de suscitar una ilusión perfecta.

---

<sup>53</sup> Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte. Pero después de 1830 la burguesía se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza. La *Revue des Deux Mondes* opina ahora que no es necesario –e incluso que no es deseable– que el artista tenga ideas políticas y sociales propias; y este es el punto de vista que defienden los críticos más importantes, entre ellos Gustave Planche, Nisard y Cousin. La burguesía se apropia del *l'art pour l'art*; se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada (Hauser;1980:27).

Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total del arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Y, a pesar de ello, tras el momento del arte por el arte vendría una nueva oleada artística que, al tiempo que renovará el lenguaje poético, dotándolo de una significación y un enriquecimiento de su semántica, lo hará aún más inaccesible y oscuro para el gran público: el simbolismo.

Para un verdadero conocimiento del simbolismo en tanto movimiento artístico es interesante remitirnos a un intelectual como Edmund Wilson. En su afamado texto *El castillo de Axel*, Wilson mantiene la tesis del simbolismo, no como una degeneración o elaboración del romanticismo, sino como un segundo flujo de la misma marea (aunque surgido de condiciones históricas absolutamente distintas). En efecto, en el momento inmediatamente anterior a la irrupción del simbolismo, todo aquel mundo vaporoso, confuso y grandioso del romanticismo había sido drásticamente reducido y ordenado; pero ahora, el punto de vista objetivo del naturalismo, su técnica mecánica, empezaba a coartar la imaginación del poeta, a resultarle inadecuada para transmitir lo que sentía. De este modo se explica que la literatura (y el arte en general) vuelva otra vez del polo clásico-científico al poético-romántico. Así, Yeats escribiría en 1897: *la reacción contra el racionalismo del siglo dieciocho se ha mezclado con una reacción contra el materialismo del diecinueve, y el movimiento simbólico, que ha llegado a la perfección en Alemania con Wagner, en Inglaterra con los prerrafaelitas y en Francia con Villiers de l'Isle-Adam y Mallarmé y Maeterlinck, y ha estimulado la imaginación de Ibsen y D'Annunzio, es realmente el único movimiento que dice algo nuevo* (Wilson;1996:31). No obstante, los postulados del simbolismo no eran tan novedosos: compartía con la teoría del “arte por el arte” una deliberada autoconciencia estética, apreciable en el gran número de obras destinadas a la legitimación del nuevo estilo por parte de los escritores; compartida también era la seguridad en la personalidad individual del poeta, individualidad que debía mostrar sólo y exclusivamente a través de sus sensaciones y emociones, sin ocuparse de asuntos relativos a la vida mecanicista. Sin embargo, el simbolismo venía a ser una nueva vuelta de tuerca a los postulados del “arte por el arte”, y un paso más en su indiferencia hacia el lector: la personalidad única del poeta debía quedar

reflejada en un tono especial, en una especial combinación de elementos. La tarea del poeta era hallar, incluso inventar, el lenguaje especial y único que estuviera al servicio de la expresión de su personalidad y sentimientos. Tal lenguaje debía recurrir a símbolos, aún con el riesgo de que su mensaje poético se volviera incomunicable al lector.

Si atendemos a los principales autores estudiados por Wilson en su estudio sobre el simbolismo comprenderemos mejor muchos de estos aspectos: por ejemplo, un Yeats preocupado en su juventud por la contradicción existente entre el nuevo realismo de Bastien-Lepage y Carolus Duran y el misticismo de los pintores prerrafaelistas (simultáneos en el tiempo) y con la firme voluntad, ya en su madurez, de apartarse de la vida común y vivir únicamente en la imaginación. *El fin no es el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma*, parece ser el criterio a seguir y de él surgirá el conocimiento introspectivo, aquel que sólo tiene lugar en las entrañas del alma: “De la disputa con los demás hacemos retórica; de la disputa con nosotros mismos, poesía” (Wilson;1996:55). A partir de esta premisa, en su poesía, en su crítica y en sus memorias, nos vemos confrontados al mundo en que todos vivimos (nuestro mundo, con todas sus frustraciones, defectos, antagonismos y errores) y la mente que lo contempla, que no es ingenua, como tampoco es insensible el corazón que lo siente<sup>54</sup>. Hablamos de Yeats, y sin embargo viene a nuestra mente otro nombre: Joyce. El creador de la Odisea moderna (como se viene llamando a su *Ulysses*) se convierte en el gran poeta de una fase nueva de la conciencia humana. Como el mundo de Proust, el de Whitehead o el de Einstein, el mundo de Joyce cambia siempre según sea percibido por observadores distintos y aun por éstos en distintos momentos. El triunfo de este nuevo poeta es, por tanto, hacer que el mundo externo y estable responda a las variadas percepciones que de él tiene el individuo. Y su resultado, si no su mismo propósito, consistiría en hacernos desconfiar del concepto tradicional de dualismo que explica a éste como un compuesto de dos cosas separadas.

---

<sup>54</sup> En un temprano ensayo sobre el simbolismo en la obra de Shelley, Yeats afirma: “Hay en la vida de cada hombre algún escenario, alguna aventura, algún cuadro, que es la imagen de su vida secreta, pues la sabiduría habla primero en imágenes y... esta imagen, si él la meditara a lo largo de toda su vida, le llevaría, libre su espíritu de las circunstancias insignificantes y el flujo y reflujo del mundo, a aquella lejana mansión donde los dioses inmarcesibles aguardan a aquellos cuyas almas se volvieron sencillas como la llama y sus cuerpos sosegados como una lámpara de ágata” (Wilson;1996:52).

Pero aún hay otro resultado: el alejamiento progresivo de la realidad, más aún que los defensores de la doctrina del “arte por el arte”<sup>55</sup>. Volviendo a Yeats, para éste llegará a ser una obsesión el conflicto entre acción y filosofía, entre realidad e imaginación, llegando a configurar una lista de hombres (Baudelaire y Beardsley, Keats y Giorgione, Blake y Rabelais, Dante y Shelley,...) que se retiraron de la vida del mundo para vivir en su sueño. No es difícil advertir esta misma inacción en los artistas que pueblan los escritos de Proust, absolutamente desgraciados y sólo capaces de consolarse a través del arte, al no existir satisfacción en el presente. En los simbolistas vemos de manera evidente la consecuencia de llevar el esteticismo a sus últimas consecuencias. ¿Cuál es la consecuencia de vivir por la belleza, tal como se entendía entonces la belleza, de cultivar la imaginación, el disfrute de las sensaciones estéticas, como fin supremo en sí mismo? Ser fatalmente arrojados fuera de la órbita de la realidad:

*Una de las grandes objeciones a la escuela simbolista – escribe André Gide – es su falta de curiosidad por la vida. Quizá con la única excepción de Vielé-Griffin (esto da a su verso un sabor especial), todos eran pesimistas, renunciantes, resignados, “cansados del triste hospital” que les parecía la tierra – nuestra “monótona e inmerecida patria”, como la llamaba Laforgue -. La poesía se había vuelto para ellos un refugio, la única escapatoria de la horrible realidad; se arrojaron a ella con fervor desesperado (Wilson;1996:257)*

Desde luego, una de las principales causas de este desvío de los poetas *fin de siècle* ante la vida general de su tiempo fue el hecho de que, en la sociedad utilitaria creada por la revolución industrial y el ascenso de la clase media, no parecía haber sitio para el poeta. Para la generación de Gautier, el burgués ya se había vuelto su enemigo; pero el combatirlo constituía la más viva satisfacción. Sin embargo, a fines de siglo, el mundo del burgués se había hecho tan fuerte que, desde el punto de vista del poeta, parecía inútil oponérsele. Los héroes artísticos de Thomas Mann, con su abyecto “complejo de inferioridad” en presencia del buen burgués alemán, son típicos del fin de siglo. Cuando Anatole France se aparta de la literatura, se ocupa con

---

<sup>55</sup> Hay una diferencia entre el dormitorio recubierto de corcho de Proust y la torre de marfil de Alfred de Vigny. Vigny trataba, incluso en su arte, de aquella vida activa del mundo en que él había participado, pero el escritor posromántico que duerme de día ha perdido tan completamente de vista dicho mundo que ya no sabe exactamente cómo es (Wilson;1996:267).



naturalidad de la política (defiende la causa de Dreyfus, se alía con el partido socialista, escribe editoriales para su periódico, pronuncia discursos ante los obreros y finalmente se declara comunista) mientras Valéry se preocupa poco de política, o, si lo hace, sólo interviene como una inteligencia distanciada; del mismo modo, Bernard Shaw aceptó la técnica científica y se impuso sobreponerse a los problemas de una sociedad democrática e industrial, mientras que Yeats rechazó los métodos del naturalismo y se aplicó a la fontanería introspectiva de los misterios de la mente individual. Mientras Yeats editaba a Blake, Shaw se aferraba a Marx; y a Yeats le aterraban la dureza y la eficiencia de Shaw (Wilson;1996:69). El simbolismo fue por tanto la consecuencia de llevar la teoría del “arte por el arte” a sus últimas consecuencias.

Hora es ya de volver a España; pues, a pesar de que pueda parecer que todo este contexto cultural es eminentemente europeo y profundamente alejado de las tribulaciones que por aquel entonces se vivían en la Península, nada más lejos de la realidad. Baste mencionar la acogida de la poesía de Rubén Darío en nuestro país o las huellas que el modernismo arquitectónico dejó en la ciudad de Barcelona. Fue precisamente en España donde pudo llevarse a cabo una fusión de dos estilos extremadamente semejantes y, al mismo tiempo, originalísimos cada uno de ellos. Por una parte, el modernismo europeo, con su incesante rumor venido de la capital del Sena; rumor que llevaba las notas del parnasianismo, de la doctrina del “arte por el arte” y del simbolismo con su preferencia de lo irreal, su anhelo de trascender los límites de la realidad empírica común y corriente para fijar su atención en lo exótico y fantástico, la musicalidad y su uso extenso de símbolos y metáforas. Por otra, la nueva sensibilidad que del otro lado del Atlántico llegaba y que ejemplificaba como ningún otro Rubén Darío. Darío llevó a la perfección los ideales del movimiento modernista, tiñendo la poesía de un colorido aristocrático, cultivando la belleza sensorial, interesándose excesivamente por los colores, la musicalidad, los sentimientos íntimos y los ensueños de la fantasía, y evitando en todo momento la finalidad educativa o narrativa. Tras *Azul* (1888) llegan a nuestro país sus *Prosas Profanas y otros poemas* de 1896, y *Sonatina* deviene una suerte de Biblia modernista para la joven generación artística, no solamente por su temática y los personajes sino también por el nivel

fónico (es decir por su musicalidad) y semántico, por su estructura y su mensaje general. La triste princesa, encerrada en una “jaula de mármol” es el ejemplo más evidente del modernismo esteticista: no existe deseo de una toma de posición política o crítica frente a la sociedad. El poema es meramente una invitación al goce sensorial, involucrando todos los sentidos del lector: el olfato, mediante la mención de varios tipos de flores como jazmines, nelumbos, dalias y rosas; el oído, al referirse al “clave sonoro”, o al viento y “el trueno del mar”; y la vista, con una inmensidad de bellas imágenes de objetos y animales como los cisnes unánimes en el lago de “azur”; diamantes, perlas, pavos reales,... adentran al lector en un mundo evasivo, fantástico, mítico, donde encontramos dragones colosales, caballos alados y hadas madrinas. Parece que la “escala luminosa de un rayo” sea la única vía para escapar a una vida “pálida”, es decir, sin color, sin gusto. La escala deviene así la esperanza y la vida exuberante, la luz que guía a los jóvenes esteticistas. Y como en el simbolismo francés, Darío renueva su lenguaje al servicio de la expresión de sus sentimientos: crea palabras, usa neologismos, arcaísmos,... *Parlanchina*, *Golconda*, *azur*, *nelumbo*,... son sólo algunos ejemplos de esta nueva técnica estilística, llena de metáforas y sinestesias. Ciertas expresiones que lindan el oxímoron o la paradoja dan más vigor a sus expresiones, como el “teclado mudo”. Las repeticiones anafóricas dan más impacto a su expresión de la desesperación de la princesa,... no duda en emplear el alejandrino, no a la usanza francesa, sino a la “española”: catorce sílabas y cambio de la cesura con el fin de conseguir un ritmo más melodioso. Tanto la generación del 98 como la joven generación modernista catalana van a fijarse en Rubén Darío como el poeta merecedor del mérito de haber llevado a la perfección el nuevo lenguaje poético, un lenguaje expresivo, elegante, sutilmente musical y riquísimo en imágenes y referencias esmeradamente escogidas, prueba de una imaginación exuberante. El “cisne rubendariano” será el referente y el motivo de agrias polémicas entre el esteticismo evasivo y el arte comprometido también en nuestro país.

Guiados por la llama viva del modernismo, los esteticistas españoles radicalizaron la carencia de función social del arte en una concepción de éste que, fundada en Kant, proclamaba que el arte no tenía un “para qué” y que el artista, consiguientemente, pertenecía a “aquellos que no viven en el mundo común y

corriente, sino en uno que ellos mismos han pensado e imaginado”, como decía Schlegel de su *Lucinde* (Gutiérrez Girardot;1983:53). Llegamos así al “castillo de Axel”, al “espléndido retiro”,... en suma, a la “torre de marfil”, lugar contrario a la prosa del mundo, en el que al rechazar el “para qué” del arte se rechaza al mismo tiempo la sociedad racionalizada, burguesa, en la que todos son medios de otros y fines para otros: no sólo se desarrolla un sentimiento romántico de la vida, es decir, una busca de lo infinito, una orgullosa afirmación de la carencia de lazos sociales, una predominancia de la fantasía, un enriquecimiento de todas las excitaciones de lo sensorial; se desarrolla igualmente una concepción de la persona del artista, el cual, además de artista, es artista de su propia vida, y ésta no se desarrolla en el acelerado mundo moderno, sino en un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que le expulsó<sup>56</sup>. El artista modernista llevó a cabo una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe. Pero el poeta de esta época, que al ser relegado de la sociedad era un desamparado, sólo representaba al individuo absoluto y a la vez dependiente de la sociedad burguesa, del liberalismo; con el modernismo llega al absoluto la línea iniciada por Hölderlin, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine o Swinburne: el debate no se establece en torno a la idea de arte o en torno al estado de la sociedad; el camino introspectivo iniciado por esta vía deriva finalmente en el momento en que el arte deviene la máxima expresión de la preocupación consciente por la “condición humana”.

No advertir la importancia del movimiento modernista en España sería un error considerable; Wilson nos indica la diferencia entre el romanticismo inglés (los prefacios de Wordsworth fueron manifiestos ingleses: el ataque de Lockhart a Keats y el de Byron a Jeffrey fueron golpes asestados en una guerra civil inglesa) y el simbolismo en este país, prácticamente exento de originalidad e incapaz de librar la

---

<sup>56</sup> *Ese reino ambiguo abrió las puertas de un universo nuevo y complejo que el poeta percibe y configura según la forma de experiencia que Hoffmannsthal llamó “gozar-sufriendo”. Desde la perspectiva de la moral tradicional, de la hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa del siglo pasado, la libertad, la fantasía y sus productos, la ambigüedad del gozar-sufriendo, el “amoralismo esteticista” es “decadencia”. Y en este sentido de la palabra la usó Spengler en su “La decadencia de Occidente” (1918-1922) (Gutiérrez Girardot;1983:70).*

batalla del simbolismo propiamente en inglés (Wilson;1996:31-32). No es tal el caso de España: numerosos son los debates en torno al modernismo en poesía, en teatro y en música, que encontramos diseminados por las principales publicaciones de nuestro país.

La cuestión frecuentemente se centra en el conflicto que se deriva entre el vivir la vida como una obra de arte y la cordura que da la perpetua racionalización a que nos obliga la vida cotidiana. El modernismo era el movimiento llamado a profundizar las contradicciones entre la amoralidad del arte y el supuesto compromiso que el artista debía tener con los problemas de su tiempo. El modernista se erige en el artista antisocial, prototipo de lo que Brecht llamó decenios más tarde, refiriéndose a Heinse, “inmoralismo esteticista” (Gutiérrez Girardot;1983:24). Su actitud contra la sociedad, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos deriva en una exaltación desmesurada del arte y el artista. El modernismo se convierte así en una estrategia de evasión, ante las evidencias contundentes de la fealdad de la sociedad industrial. Y, sin embargo, sorprende observar cómo esa misma sociedad ante la que el modernismo reacciona es capaz de reabsorber este movimiento en su seno: es el nacimiento del *art nouveau*. El *Art Nouveau* no fue un estilo, sino un movimiento que, al final del siglo XIX, evolucionó de modo diferente en países diferentes, con el único fin de derribar el orden establecido en las bellas artes y las artes aplicadas. Ningún arquitecto o artista diseñador, ninguna escuela personificó el “Arte Nuevo”; cada cual procuró apoyarse en el historicismo según su personal manera. La respuesta fue exuberante en las orillas del Sena y del Rin, severa y restringida en Glasgow y Viena<sup>57</sup>.

La oposición al culto victoriano por el pasado surgió mucho antes de terminar el siglo. Ya en 1836, Alfred de Musset escribía en *Confesión d'un Enfant du Siecle*:

---

<sup>57</sup> Como es lógico, las características locales del movimiento determinaron a menudo su nomenclatura; por ejemplo, en Alemania se denominó indistintamente “Jugendstil” (estilo joyero), por la revista de Munich *Jugend* que dio a conocer el movimiento, “Lilienstil” (estilo lirio), “Wellenstil” (estilo ola) y, con distintos matices peyorativos, “Bandwurmstil” (estilo tenia); en Italia, “Stile Liberty” (por la tienda de Londres), “Stile Floreal”, “Stile Nouille” (estilo fideo) y “Stile Vermicelli” (estilo macarrones); en Bélgica, “Paling Stijl” (estilo anguila), y en Austria, “Secesión”. El término español para el movimiento fue quizá el más oportuno: “Modernista”. Y en todas partes, sobre todo en Francia, se le llamaba indistintamente “Style Métro” (por las entradas del ferrocarril subterráneo de Guimard) o “estilo de Glasgow” (por Charles Mackintosh y su grupo).

“Las mansiones de los ricos son gabinetes de curiosidades: un batiburrillo de antigüedades, clásica, gótica, renacentista, Luis XIII... algo de cada siglo excepto del propio, un galimatías que jamás se había dado en otra época... de modo que parece que subsistimos sobre las ruinas del pasado, como si el fin del mundo estuviera cerca”. La revolución industrial fue el blanco del descontento de sus seguidores, especialmente de Morris. Por culpa de ella, la humanidad había perdido su alma, hundida en una ciénaga de producción en masa barata que anulaba su sensibilidad, al mismo tiempo que rebajaba la dignidad de la vida. Morris condenó cualquier uso de la máquina y también la excesiva división del trabajo (Morris es el inventor de la figura del “artesano medieval libre y feliz”, con lo que el período gótico aparecía como el modelo de la nueva Edad de la Fe, la Razón y la Caballería y, sobre todo, del Artesano. El “Paraíso recuperado” fue el lema de los movimientos artesanales). Y, sin embargo, ese mismo mundo al que atacaban fue el que pudo reinsertar este movimiento en la sociedad: la nueva burguesía, contra la que aparecía este movimiento, fue capaz de reabsorberlo y apropiarlo. Sin embargo, si bien esta asimilación del fenómeno pudo llevarse a cabo en las artes aplicadas no sucedió así en todos los campos artísticos: el esteticismo del modernismo se vio como una actitud irresponsable. Los modernistas proclamaron sin pudor que los afectos, las emociones y la soledad creativa del artista no están diseñadas para producir cosas útiles según el criterio de la burguesía, sino objetos bellos, capaces de evocar en el espectador la posibilidad de tener acceso a un mundo mejor. Éste fue uno de los aspectos más criticados pues el modernismo no era un arte al servicio de la burguesía (en cierto modo, era un arte subversivo respecto a ésta) pero tampoco trataba de controlar los desmanes de ésta (debido a su falta de compromiso político y social); por otra parte, poco a poco, el cripticismo y el lenguaje opaco se iban adueñando del nuevo estilo, apartando así al público de él. Con frecuencia los modernistas hicieron referencias a la utopía y a sociedades idílicas pero nada hicieron para su construcción más allá de su mente; Arnold, Ruskin y Pater pusieron las bases del hedonismo prerrafaelita, bases que sirvieron igualmente para las vagas ensoñaciones que en el famoso café de *Els Quatre Gats* se producían en las tertulias. Pues no nos olvidemos de que, a pesar de que la fuerza de la burguesía inglesa y española eran muy diferentes, los valores de la nueva sociedad burguesa estaban arraigados por igual en ambas sociedades: si bien es

cierto que en España no existía una estructura social esencialmente burguesa (salvando determinados núcleos), sí existía tal mentalidad; aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos (Gutiérrez Girardot;1983:44). Ésta es la razón por la que el debate en torno al modernismo fue tan sumamente elaborado en nuestro país, alejándose de este modo de ser una mera curiosidad o una casualidad extravagante y dando paso así a la articulación de expresiones artísticas autónomas y originales.

El modernismo en España no fue una mera recuperación de valores románticos: el romanticismo español fue de un tono patriótico, declamatorio, sentimental, una imitación de los modelos franceses pero sin el yo en su correspondencia rítmica con el universo, sin la analogía ni la ironía, sin la economía de su lenguaje, sin las ideas. Sin embargo, comenzaban a observarse en él aspectos de la crisis de la conciencia que por aquel entonces recorría Europa: crisis que expresa el advenimiento del capitalismo y, en consecuencia, de la modernidad, del imperio absoluto de la razón, del individualismo y la progresiva enajenación del hombre, y del mayor problema de todos: la libertad del hombre. Tras esta crisis “romántica” llegaría un nuevo orden, el del positivismo, y ante éste se alzaría desafiante el modernismo: no ante el positivismo entendido como método científico, sino como ideología. La reacción del modernismo fue de una nueva sensibilidad e imaginación ante la visión fría de la realidad que el positivismo postulaba. El modernismo español fue de carácter cosmopolita: los intelectuales de la Península convirtieron París en el centro de una estética, su estética. Sin embargo, a diferencia del modernismo latinoamericano (que vuelve sus ojos sobre la identidad americana al revalorar el pasado indígena, criticando así la modernidad y el “progreso” que empieza a tejerse en la sociedad de fines de siglo), el modernismo en España permaneció ligado a la idea de modernidad, de progreso, auspiciado por las lecturas de Baudelaire y Nietzsche que comenzaban a ser traducidos en Barcelona. Precisamente en Barcelona fue donde el modernismo tuvo una mayor aceptación: una juventud intelectual y artística, abiertamente más

comprometida que la generación anterior con los avatares de la cultura europea (llegando a tomar esta “europeización” como bandera), tuvo un conocimiento de primera mano de los estadios iniciales de la crisis finisecular. Sus reiteradas estancias en París (a la par que otras vanguardias del mundo cultural latino, incluidas las hispano-americanas) les permitió configurar el movimiento literario y artístico que conocemos habitualmente como “modernismo”, con una cierta anticipación cronológica respecto a Madrid. La imagen del decadentismo modernista, aplicada a la España del momento, sirvió a los jóvenes artistas para lanzarse a la búsqueda del progreso y la civilización en Europa o para quedar sumidos en las vagas ensoñaciones de la bohemia.

Es interesante marcar la diferencia entre el arraigo del modernismo entre Barcelona y Madrid porque éste no es sino uno más de los indicadores de la progresiva diferenciación que se estaba llevando a cabo entre Cataluña y España. Y es que, desde la época de la Gloriosa, la actividad intelectual en España se acelera de modo imparable: tras los acontecimientos posteriores al sexenio revolucionario España entra en una época de cierta desilusión, una desilusión similar a la surgida en toda Europa a partir del fracaso progresivo de todas las revoluciones liberales que desde la primavera de los pueblos se habían ido sucediendo. La intelectualidad comprendida en el período que transcurre en los treinta años que van de la Gloriosa al desastre del 98 clama por la regeneración del país, adscribiéndose, como no podía ser de otro modo, al movimiento filosófico imperante en Europa en aquella época: el positivismo<sup>58</sup>. Sin embargo, en un país sin instituciones, con una universidad prácticamente invisible (en cuanto a impacto social se refiere) y falta de una tradición intelectual a la que adscribirse, el camino seguido por los discípulos de la nueva religión va a ser el de la individualidad, siendo ésta la época de emergencia de los “grandes nombres” en la filosofía y el pensamiento español<sup>59</sup>. Es, por tanto, ésta la

---

<sup>58</sup> *La moral de la ciencia, de la que fue máximo exponente la Institución Libre de Enseñanza con sede en Madrid, encontró un referente teórico inmediato en la política educativa de la III República francesa, por más que sus logros en la circunstancia española apenas sí existieran* (Cacho Viu;1997:56).

<sup>59</sup> Y no está de más señalar que es precisamente en esta época cuando comienza la historiografía como disciplina; marcada por el positivismo reinante, la historiografía centra su estudio en las llamadas “figuras monumentales”, esto es, el estudio de personalidades representativas de toda una época (tanto en el ámbito de la política, como del arte, el pensamiento,...).

época del sabio, del vate, del director espiritual del pueblo español. Quizá el primer gran sabio de esta época sea Giner de los Ríos; sin embargo, a pesar de que sus ideas tendrían una gran incidencia posterior, el hecho de que la Institución Libre de Enseñanza no lograra su propósito inicial de convertirse en una Universidad libre y laica, ámbito virtual más estimulador para el desarrollo de la investigación que los anquilosados centros docentes oficiales, y el desinterés mostrado por los Gobiernos del turno entre liberales y conservadores por los problemas macro-educativos y su incidencia transformadora en la sociedad, habían acabado por erosionar la credibilidad como panacea regeneracionista de las reformas pedagógicas, presentadas infatigablemente por don Francisco Giner y sus discípulos como la única fórmula verdaderamente radical para el mejoramiento del país. A pesar de este “fracaso”, las formulaciones de Giner van a acentuar el interés de la intelectualidad por la “moral de la ciencia” hasta bien entrada la década de los noventa, en que esta línea de pensamiento comenzará a resquebrajarse.

A pesar del incipiente fracaso de la plasmación práctica del proyecto de Giner de los Ríos, su impacto no se redujo únicamente a la firme creencia en la moral de la ciencia, sino que también dio mayor fuerza a las figuras aisladas que a partir de ahora clamarán por las mejoras del país. Los intelectuales asumirán, en adelante, la condición de voceros del pueblo, del que se constituyeron en conciencia colectiva, para dar forma expresa a su sentir y querer. En función de esta circunstancia, el intelectual resulta ser el político en el sentido más pleno – menos inmediatamente político – de la palabra, *como guía, director, conductor, profeta de su pueblo o tribuno de la plebe, por cuanto la masa lleva a cabo lo adelantado por el intelectual a través de su palabra esclarecedora. Es así como los intelectuales se veían a sí mismos hacia el cambio de siglo* (Cacho Viu;1997:29). Por otra parte, en el momento del cambio de siglo, lo mismo en Madrid que en Barcelona, a las personalidades destacadas de la Restauración, todavía en plena etapa creativa y en el cenit de su prestigio, se van a unir los valores en vías de consolidación surgidos de la eclosión vitalista, a la vez que asomaban ya los miembros jovencísimos, unguidos de una especial autoridad, de la que será con el tiempo, la generación de 1914. Nada resultaría más alejado de la realidad histórica de este momento que cualquier posible



modelo en el que las generaciones se sucedieran automáticamente, en función de factores estrictamente cronológicos, en el ejercicio de una hegemonía pública. Por lo tanto, encontraremos la presencia del positivismo (a pesar de su crisis) a lo largo del último tercio del siglo XIX, bien de la mano de pensadores defensores de esta teoría, como de aquellos otros que, sin estar de acuerdo, han recibido su formación bajo los postulados del krausismo. Como habitualmente se señala, el positivismo, español o no, se tradujo en infinidad de positivismos. Desde el punto de vista del pensamiento, la segunda mitad del siglo XIX nada tiene que envidiar en complejidad a lo que sucedería en el siglo XX; como bien señala Burrow al hablar de las diferencias entre los pensadores de la época, *las distinciones resultaban a menudo elusivas y era mucho lo que podía depender del tono y la dicción; un temblor emocional en la prosa, un arrebatado de exaltación indiscreta, podía convertir un materialismo reduccionista en un monismo vitalista o incluso un panteísmo entusiástico, del mismo modo que una frase imprudente, un espasmo de desmedido orgullo metafísico, podía transformar un fenomenismo positivista en una ontología materialista* (Burrow;2001:88).

Sin duda la facción más consolidada del positivismo en nuestro país fue la defendida por los representantes del krausismo. La influencia del krausismo en el pensamiento español de la segunda mitad del siglo XIX es patente en todas las teorías que clamaron por la regeneración del país. Sin embargo, es igualmente cierto que a partir de la conjunción del krausismo y de otras teorías positivistas el camino tomado por los intelectuales fue el resultado de una multitud de direcciones, a menudo contradictorias entre sí, que se acentuaron más, si cabe, en los años finiseculares. Como Cacho Viu señala, el positivismo en España derivó en una de las dos “morales colectivas” que iban a tener una influencia decisiva en el 98, entendiendo por “morales colectivas” aquellas propuestas modernizadoras que desde la intelectualidad del país llamaban a la consabida “regeneración”:

*Dos son las corrientes regeneracionistas que, a mi modo de ver, superan este doble listón: la constituida por una minoría intelectual que, nucleada en torno a Madrid, propugnaba la modernización de España a través de la ciencia; y una moral nacionalista en Cataluña, objeto de elaboración muy precisa a partir del último decenio del siglo y cuya proyección social contribuyó sin duda a acelerar el desastre del 98* (Cacho Viu;1997:53).

El foco madrileño va a perseguir con especial ahínco la modernización del país a través de la educación. Partiendo de los supuestos de la moral de la ciencia (que inspiró el discurso oficial de la naciente III República), hizo de la mejora de la Universidad, junto con la generalización de los primeros grados de la enseñanza, uno de sus objetivos programáticos. Con la mente aún en el fracaso del sexenio democrático se lanzaron a la revisión de la tradición liberal, en la doble vertiente regeneracionista, esto es, la que confiaba en la ciencia y la que remitía a la identidad nacional. Para este propósito cabía recurrir a la tantas veces invocada *España nueva* de a pie, fuese ésta leída como pueblo, sustento profundo del socialismo o del cristianismo agónico, posibilidades ambas que barajó Unamuno, o como masa a personalizar a través de la educación, recurriendo en este caso al Estado docente, siempre remiso a aceptar de pleno su responsabilidad; o como nación, en vías de recuperar su propia identidad mediante una autonomía de gobierno ganada por las urnas (Cacho Viu;1997:30). Y, sin embargo, a pesar de la correcta formulación de los planteamientos, las certezas en torno a la ciencia y la razón pronto iban a encontrar su talón de Aquiles en lo referente al arte, como no dudará en diagnosticar Cánovas del Castillo: *la propia estética es hoy en día quizá la más incierta y confusa de las ciencias especulativas* (Revilla;1883:XXIX). La observación de Cánovas en el año 1883 no deja de ser inquietante, más cuando había descrito a Manuel de la Revilla (a quien está dirigida la frase) como un pensador que basaba su fe únicamente en su razón, lo cual le había llevado a catalogar al crítico como “escéptico”. Y es que en realidad, no creemos que se trate de una incertidumbre únicamente relativa al campo de la estética, ni de un cierto escepticismo por parte de los pensadores del positivismo, sino más bien de un fenómeno que hacia 1883 comenzaba a ser claro: el resquebrajamiento de la cúpula positivista, que había constituido la última gran escolástica de la vida cultural decimonónica, fue el fenómeno que hoy se considera determinante de la crisis finisecular común a toda la cultura europea. El viraje de la “fe absoluta en la razón humana” hacia (en palabras de Unamuno) la “fe relativa en el hombre todo, que es más que razón”, va a suponer una recuperación de las teorías románticas y, sobre todo, la urgencia de “ir al pueblo”, de refrendar en el inconsciente colectivo las intuiciones individuales del pensador. Nos encontramos ante la época de

la aparición del *magister hispaniae*, que responde al perfil del intelectual formado en la moral de la ciencia, preocupado por guiar a la masa colectiva y, a menudo, con ciertas preocupaciones estéticas; sin duda, el mayor representante de esta tendencia es Ortega y Gasset.

A pesar del salto en el tiempo, sin duda alguna, al referirnos a cualquiera de las manifestaciones culturales finiseculares en nuestro país, debemos tener en cuenta la opinión del filósofo preeminente durante todo el primer tercio del siglo XX en nuestro país, Ortega y Gasset, máxime si tenemos en cuenta la hipótesis del noventayochismo como una invención de factura orteguiana. Es tal su importancia que su generación (a menudo se le sitúa junto a Eugeni d'Ors o a Manuel Azaña) ha sido denominada “generación de 1914” o “novecentista” y caracterizada por su actitud racionalista, su liberalismo político y su europeísmo. Afines a ellos, escritores como Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez, que proceden del modernismo, señalan un nuevo rumbo en la literatura: rechazo tanto del pesimismo y del apasionamiento como de la bohemia, así como una tendencia a una cierta objetividad frente a los excesos subjetivistas son sus características. A través de Juan Ramón Jiménez y de Ramón Gómez de la Serna, la literatura española se abre a los movimientos vanguardistas, triunfantes en Europa en la época de entreguerras (1918-1939). Quizá el aspecto que nos interesa señalar sea uno de los aspectos más controvertidos en torno a la figura de Ortega, esto es, su deseo (tanto en *España invertebrada* como en *La rebelión de las masas*) poco oculto, al igual que su vocación política, de convertirse en *vate* de la nación (“magister hispaniae”), guía espiritual del desordenado territorio latino. Este deseo va a llevar al pensador a formulaciones claramente elitistas y aristocratizantes en torno a la cultura:

*Un pueblo que por una perversión de sus afectos, da en odiar a toda individualidad selecta y ejemplar por el mero hecho de serlo, y siendo vulgo y masa se juzga apto para prescindir de guías y regirse por sí mismo en sus ideas y en su política, en su moral y en sus gustos, causará irremediamente su propia degeneración. En mi entender, es España un lamentable ejemplo de esta perversión (Abellán;1997:241)*

Así, el mismo Ortega capaz de declarar: “en España lo ha hecho todo el pueblo y, lo que no ha hecho, se ha quedado sin hacer”, no es capaz de reconocer las virtudes de las diversiones de éste, declarando en *La rebelión de las masas* que la principal característica del “arte nuevo” es que divide al público en dos clases de hombres: “los que lo entienden y los que no lo entienden”. Ortega pretendía a través de sus escritos elaborar una pedagogía social de la cultura que no nos interesa tanto en sí, como por la coincidencia con los postulados positivistas. Tanto los pensadores krausistas y positivistas como Ortega (en distintos momentos) reflexionaron sobre el tipo de “diversiones” más propicias para el pueblo, lo cual es indicador de un fenómeno de gran trascendencia: lejos de la imagen que la historiografía nos ha dejado de un país pobre y deprimido culturalmente, la vida cultural desde los tiempos de la Gloriosa hasta el estallido de la Guerra Civil era de una actividad incesante. Las ilusiones injustificadas y el abuso de la libertad dieron ya contribución literaria a la frívola euforia de la Europa anterior a 1914 y a las extravagancias de la era del jazz. En España es en esta época cuando (entre contradicciones) poetas, intelectuales, eruditos, capas de la pequeña burguesía, proletarios y trabajadores del campo comparten una cierta ilusión, a pesar del fin del ciclo colonial, cuyo resultado será la Segunda República. No es de extrañar por tanto que, en España encontremos en esta época cierto optimismo cultural: José Carlos Mainer, en su introducción al manual de G. Brown, afirma que los testimonios contemporáneos y las memorias personales del ambiente ciudadano en la España de la primera parte del siglo XX se sorprenden frecuentemente de la atmósfera de despreocupación y de euforia que predominaba en todas las clases sociales, mientras la nación se tambaleaba desde el desastre de 1898 hasta toda una larga serie de catástrofes posteriores. Seguramente esto era lo que preocupaba a pensadores como Ortega sin pararse a pensar que quizá esta despreocupación venía motivada por un deseo de evasión de la realidad aún más significativo que todos los textos teóricos sobre el “problema de España”; porque el verdadero problema de esa entelequia llamada “España” era la cotidianidad de ese pueblo, el mismo que acudía al teatro para tener al menos un momento de asueto. Y es que, como apuntaba irónicamente un anónimo columnista de *Vida Nueva*, el coso taurino era lo único que funcionaba en aquella España irredenta, en la que los expedientes de Ministerios tardaban años y años en resolverse y las subastas, las

oposiciones o los concursos se suspendían mil veces por obra del enchufismo, los trenes marchaban con retraso, los edificios del Estado esperaban siglos en verse construidos y casi ningún empleado llegaba a la hora a su oficina (Calvo Carrilla;1998:34).

Y a pesar de todos estos fenómenos negativos, o precisamente propiciado por ello, la segunda mitad del siglo XIX es una época de clara efervescencia en el ámbito del pensamiento y la cultura, y esto lo es más en tanto la cuestión a tratar es la del arte y la estética. En efecto, a mediados del siglo XIX, coincidiendo con el auge del positivismo y su superación del idealismo llega en el panorama artístico la propuesta de una nueva estética: el realismo, como superación del romanticismo. Desde París a San Petersburgo, atravesando toda Europa, a partir del decenio de 1830, el romanticismo y el elevado idealismo filosófico, inspirados por Schiller, Byron, Schelling, Fichte y en última instancia Hegel, dieron paso primero a la desmitificación feuerbachiana y al “socialismo” humanístico de Saint-Simon o Fourier; y luego en los decenios de 1850 y 1860, a la practicidad conscientemente realista, incluso despiadada, y el rechazo de todo el idealismo romántico a favor de un reduccionismo “científico” que, en ocasiones, de forma poco apropiada, dio en llamarse nihilismo. La estética del realismo se configuró desde un primer momento como un rechazo frontal a lo que se entendía como una sobredosis de romanticismo inútil y de metafísica embriagadora pero fútil; como comenta el protagonista de la novela *Padres e hijos* (1865), de Turguenev, la modernidad solía ser hegeliana y ahora es nihilista... y ranas (Burrow;2001:56-57). Los nuevos mentores del pensamiento, aunque siguen siendo alemanes, no son poetas y filósofos, sino químicos y fisiólogos. Esta nueva situación es especialmente conflictiva en el arte, pues las explicaciones fisiológicas aplicadas a la emoción estética parecían no dar un resultado suficientemente satisfactorio. Valga como ejemplo el caso de Helmholtz, que llevó a cabo experimentos depurados en los campos de la acústica y la visión que se harían clásicos y que, por cierto, Taine usaría en *De la inteligencia* (1870), obra puramente filosófica sobre psicología y fisiología. La decisión de derribar las barreras entre lo inorgánico y lo vivo, y luego entre la vida interior y la exterior, entre el cuerpo y la mente, dio un objetivo y un sentido a las investigaciones que se hacían en el laboratorio de otro positivista, Müller. Sin

embargo, a pesar de esta dedicación, la psicología basada en la fisiología había tenido que desprenderse del legado de un materialismo prematuro, en otro tiempo tan atractivo pero luego embarazoso, bajo la forma de la *frenología*, la disciplina que, a principios de siglo, había pretendido localizar el carácter y el modo de ser en la conformación del cráneo<sup>60</sup>. A pesar de la popularidad que la frenología alcanzó en un momento determinado, la mayoría de pensadores positivistas no pudieron por menos que buscar otro tipo de explicaciones a la experiencia estética, recurriendo en más de una ocasión a lo incognoscible kantiano o, en mayor medida, alejándose de estas formulaciones aludiendo a la clásica declaración positivista de Comte en el sentido de que “la ciencia sólo se ocupa de fenómenos”; valga como ejemplo el siguiente comentario de Spencer:

*Cómo tiene lugar esta metamorfosis – cómo una fuerza que existe como movimiento, calor o luz puede convertirse en un modo de conciencia –, cómo es posible que las vibraciones aéreas generen la sensación que llamamos sonido, o que las fuerzas liberadas por los cambios químicos en el cerebro den origen a la emoción: todo esto son misterios. Pero no son misterios más profundos que las transformaciones de las fuerzas físicas unas en otras (Burrow;2001:72)*

Desde Haeckel a Saint-Simon encontraremos a partir de ahora soluciones simplistas en lo referente al campo de las emociones, declarando, por ejemplo, que toda la materia del mundo era un organismo vivo y que por tanto poseía atributos mentales, de modo que el deseo y la aversión, la lujuria y la antipatía, o la atracción y la repulsión eran comunes a todos los átomos, llegando de este modo a la paradoja del intento materialista de dominar el mundo a mediados del siglo XIX: *cuanto más asumía la materia las propiedades de todo lo que existía, menos materia parecía; cuanto más la visión científica del mundo parecía sustituir a la religión y al arte, más responsabilidades metafísicas y emocionales, e incluso éticas, de su predecesor parecía tener que asumir (Burrow;2001:82)*. De este modo, no es de extrañar que a finales de siglo comenzara a ser tópico, además de señal de cierta intelectualidad, hablar de las limitaciones del método científico e incluso, fomentado por Nietzsche,

---

<sup>60</sup> Algunos se habían tomado la frenología muy en serio: Comte había creído en ella, Spencer había tenido escarceos con ella, pero había sido objeto de una demolición devastadora por parte de Flourens (Burrow;2001:69).

del obstáculo que el culto del distanciamiento científico representaba para la “vida”. La “ciencia” no había resuelto los misterios de la conciencia y la volición, ni tampoco había instaurado claramente su imperio sobre los principios fundamentales que gobiernan la vida y la sociedad humanas. La expresión “revuelta contra la ciencia” pasó a ser común como distintivo de la vanguardia. Las artes repudiaron el intento de Taine de explicarlas basándose en la causalidad y buscaron una escapatoria bajo la rúbrica de la imaginación creativa<sup>61</sup>. Pero aún le quedaba otra vuelta de tuerca al positivismo en relación con las artes: mediante la alianza con el realismo y el socialismo de corte utópico el arte pasaba a ser un producto íntimamente ligado a la sociedad, esto es, comenzaba la teoría del arte utilitario.

Que la teoría del arte utilitario está directamente relacionada con el positivismo es evidente, desde el momento en que Comte había preconizado que el mandato del científico debía tener por marco la sociedad humana. Moleschott, que no era seguidor de Comte, dijo que la solución del “problema social” se encontraba en manos de los científicos. La ciencia (a menudo como “evolución” o los requisitos del “desarrollo”) debía proporcionar la base para la ética<sup>62</sup>. El conocimiento, por tanto, dejaba de ser un ideal que se justificara a sí mismo, la meta de la humanidad en su manifestación más elevada, como comprensión del mundo en su totalidad (como en la concepción neohegeliana de Renan y Taine) sino un instrumento de organización en la lucha por la vida. Esta línea de pensamiento encontraría sus principales defensores en el pragmatista norteamericano William James y en Vaihinger. Pero sin duda alguna fue el socialismo el movimiento que más aportó a la teoría del arte utilitario: así, el socialista revolucionario Proudhon, atacará el romanticismo, principalmente en su obra “Du principe de l’Art et de sa destination sociale”, considerándolo *moral de piratas, que ha sido “el más enérgico de todos los agentes de nuestra disolución intelectual y moral”*, y el arte por el arte *que, como no se basa en nada, no es nada...*

---

<sup>61</sup> Éste va a ser uno de los puntos criticados por Urbano González a las formulaciones de un crítico positivista como Manuel de la Revilla: *sabía el arte, pero no comprendía la misteriosa elaboración de la emoción estética, a cuya génesis y juicio definitivo aplicaba casi siempre principios de escuela que no encajan las más de las veces en este continuo latir de las palpitaciones sociales* (Revilla;1883:11).

<sup>62</sup> Huxley afirmó que “[la ciencia] está enseñando al mundo que el tribunal de apelación último es la observación y el experimento y no la autoridad; está... creando una fe firme y viva en la existencia de leyes morales y físicas inmutables, y la obediencia perfecta a ellas es el objetivo más elevado posible de un ser inteligente” (Burrow;2001:82)

*sus obras reflejan su desprecio por el mundo contemporáneo. No creen en el progreso* (Gimpel;1972:115-116). Proudhon lamenta no poder contar con ellos en su lucha por el mejoramiento de la condición humana y social pues, a su juicio, los artistas tienen un papel que desempeñar en la elaboración de un mundo nuevo. En contraposición con el arte por el arte, predica el arte social, de un modo similar a las tesis expresadas por Saint-Simon quien, en la sociedad ideal que imagina, acuerda el primer lugar a los que él llama los productores: los sabios y los industriales. A la cabeza del país, al lado de los sabios y los industriales, coloca a los artistas, que tienen un rol social útil: propagar las ideas y contribuir al cambio. De este modo, Saint-Simon proclama la dignidad superior del artista que obra en interés de la comunidad, pero no del romántico enamorado de las cosas muertas, que se complace en el pasado y en la descripción de sus propias emociones (Gimpel;1972:116). Muchos serán los artistas, como Gleyre, Couture, Jules Breton, Jeanron o Mansart, que recojan las tesis socialistas; quizá el que mejor llegó a expresarlas de forma teórica fue Lamennais, quien no dudó en afirmar la superioridad del artista en tanto que éste puede, descendiendo al fondo de las entrañas de la sociedad, recoger por sí mismo la vida que en ella palpita y difundirla en sus obras, que animarán a la sociedad *como el espíritu de Dios anima y colma el universo* (Gimpel;1972:117).

Por tanto la polémica está establecida en toda Europa, y por supuesto, en España: de un lado los modernistas (polarizados principalmente en el núcleo de Barcelona) próximos a un arte esteticista, que creen en un arte superior y que a menudo encontraron en el simbolismo su doctrina artística; por otro, los positivistas o regeneracionistas (localizados principalmente en Madrid, seguidores de la moral de la Ciencia de la Institución Libre de Enseñanza), que claman por la función social del arte, una función educativa, pedagógica, al servicio de la regeneración del país. Como veremos más adelante, esta polémica se desarrolló especialmente en el ámbito de la creación teatral, defensores unos de la corriente simbolista llegada del Norte de Europa, impulsores los otros de la estética realista con fines educativos: detractores ambos de los “géneros menores”, bien por ser extremadamente sencillos y no perseguir altas cotas artísticas, bien por considerar que contribuían al adormecimiento del público (por su extremada simpleza) o a la corrupción de sus buenas costumbres.



En uno u otro caso, los debates se llevaron a cabo, principalmente, a través de la prensa, plataforma privilegiada de expresión para cualquier tendencia, ya fuese intelectual o política, que aspirase a la transformación de España. Chispero señala la importancia de la crítica en la prensa decimonónica, muy superior a la de los libros, de escaso valor en cuanto a la difusión de ideas:

*Quizá el único trabajo que se realizaba con escrúpulo, aparte de la confección del artículo de fondo, era la crítica, lo mismo la teatral que la taurina. Grandes espacios se dedicaban a las reseñas de los estrenos; pero aun eran mayores los que se ofrecían al servicio del interés de la nación española por las cosas de la fiesta nacional. Los que desempeñaban puestos de críticos solían estar exentos de todo otro trabajo en el periódico, y desde luego eran tenidos por “dioses mayores” de la profesión, lo que nunca lograban ni los mismos informadores políticos, ni mucho menos los verdaderos esclavos de la “galera”, que eran los reporteros de sucesos (Chispero;1944:278).*

En efecto, fue la prensa el medio escogido por los intelectuales para impulsar la modernización del país mediante la fuerza persuasiva de la propia palabra. A continuación pasamos a señalar tres “batallas” precisamente llevadas a cabo en la prensa que ejemplifiquen este conflicto arte por el arte/arte utilitario. En el primer caso nos acercaremos a la figura del crítico operístico Pablo Piferrer, uno de los renovadores de la crítica teatral en España y que en el contexto de la Renaixença ya marca las connotaciones que el teatro (en este caso la ópera) debe tener para recibir la aprobación de crítica y público, teniendo interés al formular este tipo de crítica en fecha temprana. Tras detenernos en la figura del pensador catalán, señalaremos la importancia del crítico positivista Manuel de la Revilla: es éste crítico uno de los principales exponentes de la teoría del arte pedagógico y sus escritos nos servirán de atalaya privilegiada para observar las preocupaciones de la intelectualidad ante la escena española. En último lugar, incluimos una aproximación a una de las polémicas más significativas de finales del siglo XIX y comienzos del XX; se trata del “caso Zuloaga”. Para nosotros tiene tremendo interés por tres causas principales: por mostrar esta dicotomía a través de las figuras de Zuloaga y Sorolla, por ser un debate alejado del ámbito teatral pero con planteamientos similares (lo que demuestra que la cuestión era latente en todos los campos del arte) y por ser un debate avivado por las principales voces de la generación del 98.

### **1.2.1. PAU PIFERRER Y EL ESPÍRITU DE LA RENAIXENÇA**

El intelectual Pablo Piferrer i Fàbregas (1818-1848) es uno de los representantes más genuinos del romanticismo, no sólo en Cataluña, sino en toda España. El siglo XIX es un siglo de grandes cambios en lo que a la vida literaria española se refiere, conviviendo numerosas corrientes literarias que, al mismo tiempo, se influyen mutuamente: desde la poesía lúgubre y desesperada de Pastor Díaz o Espronceda hasta la poesía intimista popular de Piferrer; desde los nacionalismos (que darán lugar a la Renaixença, con nombres como los de Aribau o Verdaguer) hasta el drama histórico de Zorrilla o Hartzenbusch. La mujer en el romanticismo definitivamente se incorpora al mundo literario (baste recordar a Gómez de Avellaneda o Rosalía de Castro) mientras la poesía lírica da sus nombres más célebres, Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer. Es a comienzos de este siglo romántico donde encontramos la figura de Pablo Piferrer, intelectual catalán de origen menestral, que entre sus ocupaciones ostenta la de bibliotecario, profesor de retórica (en el Colegio Barcelonés, uno de los centros más prestigiosos y elitistas del momento), escritor, crítico teatral y musical, y poeta, que participó activamente en la promoción del romanticismo mediante las traducciones de Dumas y Walter Scott. Baste para comprobar su influencia el hecho de que la antología escolar que escribió (*Clásicos españoles*) se siga citando como una primera introducción en nuestro país de los nuevos métodos románticos de análisis estilístico. Colaborador de las publicaciones que propagaron las ideas liberales que recorrían Europa durante el primer tercio del siglo XIX, los avatares políticos y sociales de una España que durante este siglo vive los años de mayor inestabilidad de su historia reciente condicionaron su posicionamiento ideológico respecto a este movimiento.

El hispanista Russell P. Sebold afirma que los postulados del romanticismo en España ya se pueden encontrar en el XVIII, y no duda en situar en el mismo nivel a Bécquer y Piferrer, etiquetando a ambos como postrománticos. Lo cierto es que Pau Piferrer tenía plena conciencia de ser un romántico, y adoptó las formas de vida propias de la nueva estética europea: viajes de iniciación, exploración de las tradiciones propias, exacerbado patriotismo y asunción de las doctrinas, primero francesas y, más tarde y definitivamente, inglesas y sobre todo alemanas. Como hemos dicho, Pau Piferrer experimentó un notable cambio en sus posiciones políticas respecto al romanticismo. El joven Piferrer aparece vinculado a aquellos grupos próximos al liberalismo romántico; su proximidad a publicaciones de vanguardia como *El Vapor*<sup>63</sup> (donde colaboraban las figuras más representativas del romanticismo liberal catalán: Andrés Fontcuberta, Pere Mata, Antoni Ribot, Josep Llausàs, Manuel Milà i Fontanals y Ramon Torrents Ricart) o *El guardia nacional* (que se define como liberal y defensor de la libertad y el progreso, y lleva como lema, bajo el epígrafe de “Derechos y deberes del hombre”, tres largos párrafos de Holbach), y la plena conciencia de grupo<sup>64</sup> que comparte con las personalidades (amigos y colaboradores como Milà i Fontanals, que le acompañarán hasta sus últimos días) que le rodean, dan cuenta de su simpatía por las medidas reformistas. Piferrer asume con entusiasmo el romanticismo, tanto en lo que concierne a ideas políticas como estéticas:

“...Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Moreto (cuya opinión también sigo, como que soy romántico, y ¡qué romántico!)...” (carta a Petit, 1836)

Sin embargo, este liberalismo revolucionario de la juventud se ve transformado en los años siguientes en un romanticismo de corte tradicional; es curioso constatar como este giro hacia la ideología conservadora se produce al mismo tiempo en algunos de los integrantes de la primera generación romántica catalana: Sureda atribuye este cambio a la influencia ejercida por Pau Milà, introductor del nazarismo en Cataluña, y por el que Piferrer sentía una gran devoción (Sureda;1966:18), pero

---

<sup>63</sup> *El liberalismo de El Nuevo Vapor es sumamente exaltado. El 29 de octubre, por ejemplo, publica un violento ataque contra los jesuitas, a los que acusa de realizar negocios como banqueros de los carlistas; propone que en lugar de jesuitas se les llame “judaístas”* (Carnicer;1963:34).

<sup>64</sup> *Detrás de Mata formaron, casi inmediatamente, Milà, J.Llausàs, J.Semís, P.Piferrer y otros, entre los cuales, según declaración del mismo Mata, se había forjado la conciencia de crear un grupo y una nueva generación.* (Vicens;1961:291).

para comprender este cambio tenemos que observar la situación política que vivía el país. La inestabilidad política que caracteriza la regencia de María Cristina, en gran parte debida a la ineficacia política de Espartero y a las continuas insurrecciones carlistas, se manifestaba de manera muy especial en Cataluña y, más aún, en la ciudad de Barcelona. Durante estos años, la Ciudad Condal vive en un permanente estado revolucionario, y con frecuencia incluso de sitio: en 1835 los conventos de la ciudad fueron incendiados y saqueados (yendo a parar, años después, muchos de sus fondos a la Biblioteca de San Juan, creada en 1840), en 1840 se produce el “motín de las levitas”, en 1842 Barcelona se llena de milicias debido a la labor de la Junta Popular Directiva Provincial,... son los años en que los cañones del castillo de Montjuic apuntan hacia la ciudad. No es de extrañar por tanto el desencanto político de Piferrer, que comienza a expresar claramente a partir de 1838. Más aún si tenemos en cuenta la personalidad de Piferrer, amante del arte y de las tradiciones, y que culpaba a la guerra civil de todos los destrozos del patrimonio cultural, especialmente el religioso, del país. Será en su obra más conocida, *Recuerdos y bellezas de España* donde clame con más virulencia contra “la plebe enfurecida” y “el delirio espantoso de la impiedad y la revuelta”:

*“¿Qué principios de moral guiarán por el mar de la vida a esta generación criada en las plazas, en los combates, en los incendios y en el desprecio de todo lo sagrado?”*

Es aquí donde encontramos una de las claves del giro ideológico de los románticos catalanes<sup>65</sup>. En 1843 encontramos a Piferrer adscrito al conservadurismo militante y en actitud agresiva contra Espartero y, ya en 1844, mostrando una clara devoción hacia la Reina Cristina, renegando, al igual que Milà i Fontanals, de las extravagancias anteriores. No obstante, la inestabilidad política no sólo trajo elementos negativos a la vida cultural del país, sino que provocó la reacción de numerosos intelectuales que, hartos del aislamiento cultural (no hay que olvidar que el 4 de diciembre, con la entrada de las tropas de Espartero a Barcelona, se prohibieron todos los periódicos excepto el *Diario de Barcelona*), formaron numerosas tertulias

---

<sup>65</sup> Al hablar Rubió y Lluch de las tendencias dispares convergentes en *El Vapor*, dice que el tradicionalismo catalán, objetivo e histórico, acabó prevaleciendo sobre lo subjetivo y neurasténico del ultramontanismo, “que engendró el frenetismo y las almas incomprensibles y solitarias” (Carnicer;1963:222)

como la famosa de la “botica de Félix Giró”: “por allí – dice Rubió y Lluch – desde poco antes de 1840 hasta 1850, poco más o menos, pasó lo más granado de los intelectuales de Barcelona. Aquel tiempo fue por excelencia el de las tertulias literarias, en las cuales, como es natural, dadas las continuas turbulencias por las que pasaba esta febril Barcelona, se mezclaba siempre una buena parte de política” (Carnicer;1963:65). Piferrer aparece vinculado a ésta y otras tertulias, así como a publicaciones de corte conservador como *La Corona*, donde hace gala de un patriotismo declamatorio e historicista, conforme a los usos de la época, y de la creencia en la religiosidad del país (pues Piferrer veía en la mengua de la fe y la caridad, “la ventura de la vida presente y que lo ha de ser de la otra”, la quiebra de los lazos sociales, de las bases nacionales, de la sencillez y pureza de costumbres y de la paz pública). En 1847 Piferrer funda la revista *La Discusión*, donde sin sentirse indiferente ante las calamidades que aquejan al “semicadáver” que es España, y aunque “el dolor y la indignación nos despedacen el alma”, se propone eliminar de la publicación que inicia cuanto concierna a la actualidad de los negocios políticos<sup>66</sup>. Esta publicación (encabezada por una declaración de principios en defensa de la fe religiosa, la literatura, la historia, el arte y la tradición como factores de regeneración social ante la desintegración social y moral que les rodeaba) acogió intelectuales del grupo de Fontcuberta (Llausàs, Milà, Piferrer) como de Victor Balaguer (Mañé i Flaquer, Coll i Vehí). Todos ellos consideraron inadecuada la vía revolucionaria para los cambios sociales y, hasta cierto punto, inadecuados los mismos cambios sociales; mediante la adhesión a los principios y la práctica de la moral católica, el grupo moderado que años antes estaba compuesto por Roca i Cornet, J.M.Quadrado,... alrededor de la figura central de Balmes, se engrosaba por la integración de otros como Milà i Fontanals, Piferrer, J.Leopold Feu,... que anteriormente estaban vinculados al progresismo, configurando así el grupo que, a partir de ese momento, protagonizaría el pensamiento y la ideología que desde Barcelona se irradiaría al resto del Estado español.

---

<sup>66</sup> *La fundació de la revista “La Discusión” per Piferrer, que atragué els trànsfugues del grup de Balaguer (Coll i Vehí i Mañé i Flaquer), ja en plena època moderada, el 1847, fou una nova ocasió per a la reflexió pública sobre matèries literàries, també de curta durada.* (Jorba;1991:7)

Pero más allá de la evolución del pensamiento político de Piferrer del liberalismo hacia el conservadurismo, las ideas del autor catalán sobre música y arte (expresadas tanto a través de sus artículos periodísticos como de la obra *Recuerdos y Bellezas de España*) lo sitúan junto a los grandes teorizadores del romanticismo alemán. Piferrer siempre manifestó su admiración hacia los románticos del norte, y no dudó, al comenzar el tomo sobre Mallorca de *Recuerdos y Bellezas...* en invocar al “bardo escocés Walter Scott”. De hecho, la concepción del romanticismo alemán encajaba perfectamente con el patriotismo y la devoción cristiana de Piferrer y por ello, sus ideas sobre arte, con raigambre profundamente hegeliana, fueron asumidas por el catalán con la mayor naturalidad. Junto a Milà i Fontanals invocará la calidad y el atractivo de las obras de Goethe, Hoffmann, Dumas, Byron o Chateaubriand, y confirmará la influencia conservadora afirmando que, precisamente, la regeneración romántica ha venido del norte, destacando que Goethe, Schiller y Scott “habían completamente levantado el edificio de la nueva escuela romántica” antes que los franceses, con los que “hízose de moda el escepticismo, y todo escritorcillo se creyó con derecho de habérselas con la Providencia”. A pesar de considerarse a sí mismo absolutamente romántico, Piferrer acusa en sus afirmaciones la influencia de la preceptiva clasicista, al igual que les sucede a los teóricos del romanticismo alemán (confirmando así el error de considerar el romanticismo como una ruptura brusca con la tradición anterior). Así, Piferrer no dudará en apelar al “buen gusto” al afirmar en 1838 que “el romanticismo no puede ir sin el gusto más acentuado, sin el más delicado tino, sin el juicio más perfecto” (Carnicer;1963:220) aunque, como más tarde veremos, en todo momento rechazó la frialdad de la rigidez de las normas clasicistas.

Por tanto, su pensamiento sobre las artes viene importado de la teoría alemana, iniciando así una feliz relación entre Cataluña y la nación germánica que tendrá su mayor expresión hacia final de siglo, en el movimiento modernista. Para Piferrer, siguiendo la tradición platónica que inunda la teoría de los jóvenes alemanes, la belleza visible no es más que un reflejo de la belleza ideal (la Belleza, la Verdad, la Bondad,... no son más que manifestaciones de Dios) que los hombres llevan dentro de su alma:

*“y poniendo ante nuestros sentidos los dos elementos de toda existencia, los dos principios que constituyen la vida, lo visible y lo invisible, lo infinito y lo finito, lo variable y lo absoluto, en unión perfecta, en armonía la más acabada, sin choque, sin desproporción contraria a la naturaleza de cada uno, creará la belleza ideal o artística y dará fin al combate de la materia y el espíritu, probando cómo la libre actividad de ésta señorea por su propia condición todo nuestro ser siempre que en él reina tal armonía”.*

Por otra parte, Piferrer concede una importancia particular al vínculo con la tradición, y por ello recomienda estudiar profundamente la historia del arte: “estudiar la historia del Arte es aprender sólidamente su filosofía; los principios se van deduciendo a medida que los géneros asoman y crecen; y un cuadro comparativo de todas sus fases, precisamente ha de revelar qué es en ellos esencial, qué han debido a la influencia de los tiempos y a los hábitos de los hombres” (Carnicer;1963:187). Pero sin duda, una de las concepciones más destacables de Piferrer es su teoría del genio. Para Piferrer la creación artística arranca de un acto espontáneo de la voluntad, de una entrega voluntaria a lo más vital de nuestras fuerzas. La inspiración es su instrumento realizador. *Requiere aquel acto fe segura en el arte, conocimiento, por sentimiento y razón, del camino mejor entre los propuestos por escuelas, inclinaciones y modas. Voluntad e inspiración han de estar fortalecidos por la fe religiosa, sin la cual todo concluirá en escepticismo e infecundidad* (Carnicer;1963:187). Así, irracionalidad, sentimiento, vínculo con la divinidad y con la tradición son referentes fundamentales en el pensamiento de Piferrer y, siendo el romanticismo la época en la que la música alcanza un papel protagonista en el conjunto de las artes, no es de extrañar que nuestro autor se decantara claramente a favor de ésta, otorgándole un lugar privilegiado en relación al resto de expresiones culturales:

*“Todas las bellas artes tienden a elevar el alma, a mejorar y sublimar nuestro ser y a realzar lo que principalmente manifiesta su inmortalidad y su origen divino, el sentimiento; pero la Música entre todas es la que más cumple con este objeto, y la que por más espiritual ocupa el primer rango”.*

En efecto, es en el romanticismo cuando la tradicional pirámide de las artes que veía en su vértice la poesía y la literatura y en la base la música, empieza a tambalearse y no son pocos los intentos de elevar la música también al vértice de la

pirámide, poniéndose al lado de la poesía o incluso sustituyéndola (Fubini;1999). Será Hegel, en su habitual concepción dialéctica, quien mejor exponga el nuevo lugar otorgado a la música: “la música se encuentra en oposición a la pintura. Su elemento propio es la interioridad, el sentimiento invisible o informe, que no se puede manifestar en una realidad externa sino solamente por medio de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente y se autoelimina. Por ello, el alma, el espíritu, en su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión, todo esto constituye la esencia misma de este arte” (Fubini;1999). No es de extrañar por tanto que Piferrer, siguiendo esta línea de pensamiento, conciba idealmente las artes de manera concéntrica: el círculo central lo ocupa la Música; a éste sigue el de la Poesía; después, hacia la periferia, la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y la Ornamentación. La música es, sin lugar a dudas, el arte capaz de expresar lo que otras no pueden:

*“es el complemento de toda poesía; donde el lenguaje de imitación de ésta acaba, el de expresión de aquélla empieza; no se sirve del verso sino como un motivo para hacer más sensibles sus cantos con la aplicación, y le basta expresar la impresión general de las situaciones y de los grandes cuadros de la naturaleza, el colorido y el carácter total del hecho... y antes que todo ahondar la ternura, la alteza de los efectos”.*

Es interesante destacar cómo, a pesar del predominio de la música italiana en Barcelona, Piferrer comienza a dirigir su atención hacia la música alemana por reunir todos los principios anteriormente citados, y ya en 1843, Piferrer alude a la *decidida inclinación a la música y literatura alemanas, que de mucho tiempo se nota en los catalanes que miran el Arte como objeto de un culto de afecto, respeto y estudio constante... Del seno del Norte salió aquella voz de regeneración que dio nueva vida al Arte y a la Ciencia; allí primero que en todas partes se volvió la vista al genio popular y religioso de la Edad Media, que es el verdadero y único pasado poético de las naciones modernas.... Allí, Mozart reveló que la música dramática podía, y debía ser algo más que meras formas externas y agradables, y mostró cómo han de expresarse la lucha de las pasiones y los misterios de la fantasía; allí, en el sentimiento y en el elemento popular primitivo, buscó Weber el desarrollo de sus ideas; allí, Meyerbeer consagró su genio robusto a cantar ese pasado romántico,*



*cuya simplicidad y carácter sorprendió no pocas veces; y de allí las melodías de Schubert, ora religiosas, ora melancólicas, ora festivas, siempre populares y romancescas, han venido a desterrar el amanerado tono de ópera de las canciones, que debieran ser la lírica de la música* (Carnicer;1963:221). Todo ello cuarenta años antes de la llegada de las primeras óperas de Wagner a la Ciudad Condal; sin duda es muestra del acertado criterio de Piferrer respecto a la música y la sociedad, pero igualmente el fragmento sirve para ilustrar la asunción de la teoría del “Volkgeist” por parte de Piferrer, asunción que demuestra a partir de expresiones como *pasado romántico, melodías populares y romancescas o elemento popular y primitivo*.

Si bien Piferrer y el resto de intelectuales catalanes ligados al romanticismo son anteriores a la Renaixença, son muchos los críticos que han apuntado la labor realizada por ellos para dar lugar al movimiento cultural inmediatamente posterior. En especial Piferrer es señalado por Menéndez Pelayo como configurador del sentido histórico-poético de la Renaixença<sup>67</sup>. Ciertamente es que no podemos hablar propiamente de catalanismo en la obra de Pablo Piferrer, aunque sí podemos señalar el “nacionalismo cultural” que impregna su obra, desvinculado de cualquier pretensión política o independentista<sup>68</sup>. Así, siguiendo la estela de los pensadores de otras naciones europeas, Piferrer se lanzó al redescubrimiento de la patria por medio, muy especialmente, del estudio de sus tradiciones; en *Recuerdos y Bellezas de España* podemos leer justo antes de un canto a la tierra y tradiciones de Cataluña:

...“y como el bardo de Escocia se envanecía con el nombre de su pobre Escocia, nosotros decimos a nuestra patria”

Piferrer y el círculo formado por Milà i Fontanals y Aguiló van a tener un protagonismo especial en la historia de la incipiente etnomusicología catalana

---

<sup>67</sup> Pablo Piferrer, el cual, a pesar de su fervor progresista de primera hora, supo encontrar el pulso del país en las páginas líricas de *Recuerdos y bellezas de España*. El primer fascículo del volumen dedicado a Cataluña se publicó en 1839, y desde entonces se convirtió, en frase de Amade, en el educador de las generaciones de la Renaixença en el aspecto artístico y espiritual. Piferrer poseyó el don de cautivar a la gente con su lirismo arrebatador y su ampulosa redacción. (Vicens;1961:293)

<sup>68</sup> No por casualidad Piferrer elogió considerablemente las creaciones operísticas catalanas, en especial *La Fatucchiera*; a pesar de ser una obra de innegable factura italiana, Francesc Cortés indica el interés en ésta del “coro di Maliarde”, que causó sensación en su época, y en el que quiso verse “color nacional” (y que, seguramente por esta razón, pasó inmediatamente al repertorio de los coros de Clavé).

(Ayats;2001). Serán ellos quienes fijen el concepto de “poesía popular”, ligado por igual tanto al *Volkgeist*, esto es, la creencia en la existencia de un “alma colectiva” de los pueblos como al creciente antiformalismo literario que lleva a buscar un pasado mítico de las naciones; este pasado se buscará con mayor fervor en aquellos lugares donde se había perdido la identidad (como Escocia o Cataluña), tomando en estos casos la “poesía popular” fuerza regeneradora. Es por ello que la vuelta a la Edad Media, símbolo del nacimiento de las naciones y de la edad de oro de éstas, será el objetivo primordial: la búsqueda de “poesías populares” será restringida, priorizando las baladas de tema caballeresco o religioso, de carácter antiguo y narrativo y de cierta extensión, respecto a otros cantos de actualidad o de tema satírico o erótico (recordemos que esta búsqueda romántica se establece desde los centros urbanos hacia el ámbito rural, un pueblo más imaginado que conocido, y es por ello que los estudiosos sólo recogen aquello que se adecua a la imagen que ellos tienen de ese pueblo). Sin embargo, a pesar de esta exaltación de los valores de la patria catalana, Piferrer, como tantos otros intelectuales catalanes de la época, se mostró contrario al empleo del catalán como lengua culta, a pesar de que en 1839 se muestra dispuesto a editar una “gramática catalana” obra del abuelo de Petit. Piferrer nunca dejó de exaltar la belleza de la lengua catalana, pero siempre ligada a la lírica; así, en 1848, a propósito de la obra de Marià Aguiló escribía en una carta: “algún día le enseñaré poesías en catalán y mallorquín de ese joven, a quien creo poder jactarme de haberle soplado la llama popular y altamente romántica que columbré en el fondo de su alma” (Carnicer;1963:213); a pesar de que Piferrer nunca empleó el catalán en sus escritos, siempre animó a los jóvenes poetas a emplear la lengua y los modelos de las baladas procedentes del mundo rural para la regeneración de la poesía catalana moderna. En realidad la posición de Piferrer no era un caso aislado; Rubió y Lluch dice que en general no se consideraba el catalán como lengua apta para lo literario ni para lo científico y que incluso los que lo hablaban lo tildaban de dialecto (Tomas Aguiló) y lindo dialecto (Quadrado), y que su padre (Rubí y Ors) fue el más resuelto en su cultivo, no obstante los consejos en contra de Milà y Piferrer (Carnicer;1963:211). Como ejemplo puede bastar un artículo de Joaquim Roca i Cornet, publicado en 1835 en el *Diario de Barcelona* donde se constata que “una preocupación muy extendida ha desacreditado el habla catalana [...] y no faltan hijos de nuestra misma patria que la

desdeñan, sin ser capaces de conocer ni su origen, ni su historia, ni su naturaleza”. Tampoco en los escenarios de la ciudad de Barcelona el catalán se empleaba como medio de expresión; los dramaturgos catalanes no se planteaban hacer nacer el teatro catalán, sino triunfar en los escenarios y, si podía ser en castellano, mejor, como lo demuestra el hecho de que usasen seudónimos cuando estrenaban obras catalanas y el nombre auténtico cuando éstas eran en castellano (Morell;1995:194). También el público catalán de la primera mitad del siglo XIX estaba acostumbrado al teatro de argumentos historicistas, de procedencia castellana, no sólo en la lengua utilizada, sino también en la procedencia de las citas históricas<sup>69</sup>. Por tanto, en esta situación, es normal que el reconocimiento de la lengua no se convirtiera en una preocupación para Piferrer, no así la regeneración del país mediante la difusión de romances antiguos y de la historia y arqueología del país, labor a la que dedicaría sus viajes (que verían como resultado la obra *Recuerdos y Bellezas de España*) y su actividad periodística (valorando aquellas obras que exaltarán los valores de las naciones medievales, el patriotismo y la religiosidad).

De hecho fue su actividad periodística (y en especial la crítica operística) la labor más destacada de Piferrer. Y no es de extrañar si tenemos en cuenta el escenario en el que lleva a cabo su trabajo: la ciudad de Barcelona, a comienzos del siglo XIX se convierte en el espacio ideal para la actividad musical, por el crecimiento inusitado que ésta experimenta y por los anhelos de una burguesía ávida de distracciones. Favorecida por su situación geográfica, la antigua ciudad de los condes concentró desde 1840 una enorme cantidad de energías espirituales y de recursos materiales<sup>70</sup>. A la altura de 1850 el desequilibrio entre población y estructuras urbanas se hacía insostenible: es en este contexto cuando surge el discurso higienista y las primeras voces que reclaman el ensanche de las ciudades. En este ambiente resulta paradigmático el ingeniero catalán Ildefonso Cerdá, autor del plan de *Ensanche de*

---

<sup>69</sup> Incluso cuando en 1833 Joan Cortada tradujo al catalán el texto de *La Fuggitiva de Grossi*, se justificó argumentando que “La razón que me movió a traducir este Romance en dialecto catalán fue la gran semejanza que encontré en él con el milanés. Espero que las gentes de letras me perdonen este atrevimiento...” (Cortés;2001:1189)

<sup>70</sup> Sin Barcelona habría faltado a los catalanes el crisol que haría la síntesis de sus esperanzas; el pedestal que elevaría su cultura al plano internacional, reduciendo la mentalidad de barretina a una definición ética y espiritual; yunque y martillo, en una palabra, la herramienta de un pueblo renaciente (Vicens;1961:48).

*Barcelona*, aprobado en 1860; en Julio de 1860 fue aprobado el plan de ensanche de Madrid. Tomando como modelos estas dos ciudades otras ciudades españolas elaboraron sus respectivos proyectos de ensanche: Bilbao en 1863, San Sebastián en 1864, Valencia en 1865 y Elche en 1866. Estos datos nos confirman que la ciudad de Barcelona se situaba en la vanguardia del país a mediados del siglo XIX; muestra reveladora de esta actividad es el estudio de Vila al respecto de la situación de la ciudad de la época: *Barcelona millorava. Hi lluien hotels i cafès, però també llibreries i imprentes, i seguint l'exemple de Xifré, un altre propietari fèu aixecar un altre immoble similar al d'ell, seguint la idea de monumentalitzar la plaça. I allà arrelà per primera vegada a la Península (1839) el procediment de Daguerre, precursor de la fotografia. Quant a la cultura i a la parla, en recondança de l'oda nostàlgica d'Aribau (1833) a "El Vapor", hi respondrà el jove Rubió i Ors des de les planes del Brasi amb un seguit de poesies, entre les quals figura la primera Oda a Barcelona. I, en un altre pla, Manuel Girona gestionava l'establiment d'una banca, i un català, Josep M. Roca, des de Londres, sollicitava (1842) la concessió d'un "camino de hierro" entre la ciutat i Mataró.*

Todos estos cambios tenían como principales promotores a los fabricantes del algodón, el ramo más importante de la industria catalana; a lo largo del S.XIX la sociedad se divide claramente en dos grupos: las clases acomodadas (la burguesía industrial y financiera, que constituían la clase dominante, y la aristocracia, propietaria por excelencia) y las clases populares. Las clases dominantes eran personas vinculadas a las inquietudes europeas. Además de promover de manera entusiasta *L'Exemple*, a lo largo del siglo XIX se comienzan a fomentar relaciones sociales de vecindad, de calle, de tertulia, de café. Los miembros de la sociedad burguesa, muy vinculados al *buen gusto* francés, fomentaron asociaciones como las Academias Científicas y Literarias, una herencia del movimiento ilustrado de finales del siglo XVIII; los Liceos, el objetivo de los cuales era promover las artes dramáticas y filarmónicas; los Orfeones, y sobre todo, los Casinos. Si tratamos de establecer unas tipologías entre las asociaciones de carácter burgués en Barcelona podemos distinguir: *Científicas* y *Literarias*, como l'Ateneu Catalá (1860) o l'Ateneu Barcelonés (1872); *Artísticas*, como el Conservatori de Música (1861), el Real Círculo Artístico (1881) La

Associació Musical de Barcelona (1894) o l'Associació de Belles Arts de Barcelona (1897); *Recreativas*, como el Casino Barcelonés (1844) con sede en el Teatro Principal, el Casino Mercantil (1851), el Círculo Ecuestre (1856), el Casino del Centro Familiar (1874) o el Círculo Tradicionalista de Barcelona (1889), fundado por el Partido Carlista<sup>71</sup>.

De entre todas las entidades que definen y hacen de marco colectivo de las manifestaciones peculiares de la vida burguesa destacan el Gran Teatre del Liceu y el Círculo del Liceo<sup>72</sup>. La vida Liceística se convirtió en el escaparate de la potencialidad económica de empresarios y fabricantes, exponentes de la última moda y de las frivolidades más relevantes del momento y el lugar de manifestación y exhibición en contra de las clases populares, cosa que excitaba el odio a la vez que provocaba admiración. Antes de la aparición del Teatre del Liceu, la actividad operística corría a cargo del Teatre de la Santa Creu, rebautizado años más tarde Teatro Principal<sup>73</sup>. El Teatro Principal, restaurado en la época de Piferrer, “hasta el punto de habersele levantado al nivel de los principales de París, y muy por encima de los de Madrid...

---

<sup>71</sup> La importancia de la fundación de todas estas instituciones no es baladí; todas ellas adquirirán importancia en los procesos de nacionalización de Cataluña que se producen hacia finales de siglo; hablamos de instituciones de diferente ideología y, por tanto, con distinta finalidad. Como muestra de esta complejidad podemos señalar el texto incluido por Carme Riera “Cervantes en Barcelona”, de Josep Roca y Roca (incluida en el número extraordinario que con ocasión del tercer centenario del Quijote publicó *La Esquella de la Torratxa*) en el que se describe la imaginaria recepción que se daría en la Barcelona de 1905 a Cervantes: [...] en el “Círculo Católico”, un reverendo, catedrático del Seminario, monologa sobre las causas por las que Cervantes no es de los “nuestros” y considera que, si Cervantes escribiera ahora, satirizaría a la Iglesia y quizá enviaría sus artículos al “Motín”. En consecuencia, es mejor leer el “Flos Sanctorum” o cualquier devocionario que el Quijote. En el Círculo Financiero, un acaudalado y panzudo fabricante no entiende qué han hecho Cervantes y el Quijote para tener tanta importancia, ya que no contribuyeron a la industria ni al comercio. En la redacción de “El Xàfech” – diario escandaloso, clara alusión a “El diluvio” – el director pide a un redactor que aplique “llenya seca” a Cervantes para reventarlo, divulgando los aspectos más vergonzosos de su vida, que son enumerados. En una peña del Ateneo, la discusión es de cariz racial: para unos Cervantes es un semita, para otros un verdadero moro de Poniente pero, en cualquier caso, todos están de acuerdo en considerarlo un forastero. Alguien intruso que nada tiene que ver con los catalanes ni ellos con él (Riera;2005:90-91).

<sup>72</sup> En Cataluña, a la burguesía de la Revolución Industrial le hacía falta una institución que le diera lustre y fuese arma de propaganda de su jerarquía. Sin Corte ni tradiciones sociales arraigadas, forjó intuitivamente el órgano que expresaría su prepotencia, basándose en la única raíz de espiritualidad subsistente tras la crisis cultural de principios de siglo: la afición al arte filarmónico (Vicens;1961:207)

<sup>73</sup> Quant al nom “Principal”, amb majúscula, diu Artís: “En disposar la temporada de 1846-47, primer any de funcionament del Liceu, aparegue la llista de la companyia del teatre degà encapçalada amb el nom un xic extens de “Teatro Principal o sea de Santa Cruz”. En la llista corresponent a la temporada de 1848-49 fou suprimit el “Santa Cruz” i posat només “Principal”, adjectiu que servà sempre més”. (Morell;1995:67)

tanto en decorado como en alumbrado, vestuario, decoraciones y artistas (en especial cantantes) y músicos y variedad de óperas” promovía la afición al género lírico especialmente desde los últimos años del régimen absolutista, cuando comienzan a llegar a Barcelona, siempre con muy poco retraso respecto a Italia, las primeras óperas de autor que se apartaban de los esquemas predominantes basados en la manera de Rossini. Así, en la temporada 1831-32 se representaron tres óperas de Bellini, cuya carrera triunfal no conocía reveses, y al cual ya no se le llamaba “acreditado maestro” sino “célebre maestro”, por haber ascendido el nivel de su reputación artística (Subirá;1946:8). De todas estas obras fue *La Straniera* de Bellini aquella que obtuvo más representaciones; las de Rossini empezaban a estar en baja ya, pues la más favorecida no alcanzó ni la mitad de la de Bellini. El acontecimiento sensacional de la temporada 1833-34 fue motivado por el estreno de la ópera *Guillermo Tell*, de Rossini, efectuado el martes 23 de diciembre, a beneficio de la Brambilla, quien declaró haber elegido esa producción para el público barcelonés en tan señalada fecha por ser “pieza digna de su exquisito gusto y de los sentimientos que tanto le honran”, y porque además la caracterizaban el asunto patriótico, “la amenidad de su composición filarmónica” y el aparato teatral. A Donizetti corresponde el primer estreno del año cómico 1835-36, con *Anna Bolena*, y enseguida otros dos: la enloquecedora *Norma*, de Bellini, que produjo sensación y la tragedia lírica *Parisina*, que era, según el Diario, un “triste testimonio de un corazón sensible” (Subirá;1946).

El constante cambio de títulos en la cartelera operística ayuda a comprender la importancia del teatro en la sociedad barcelonesa del XIX. El teatro, junto a las publicaciones, son las diversiones más difundidas de la época, y el nuevo clima de libertad que poco a poco se va abriendo camino a partir de 1833 (con el cambio de régimen), provoca que los espectáculos teatrales se multipliquen con la abolición del régimen de exclusividad del Teatre de la Santa Creu. Sin embargo, las representaciones que se ofrecían a menudo no eran tan respetuosas como hoy podamos pensar, bien por parte de la compañía (que a menudo estrenaba obras sin los suficientes ensayos) como del público, para lo que puede valer de ejemplo la anécdota

referida por Artís<sup>74</sup>. El mismo Piferrer nos da muestra de ello<sup>75</sup> en su comentario sobre la representación de *Guillermo Tell*:

*Los coros, salvo algún desentono, se portaron como pocas veces... Si se riese menos (hablamos particularmente con el coro femenino), si no hubiese tanta distracción, y se sacudiese cierto encogimiento que en algunos y algunas se nota, no dudamos se obtendría mejor resultado (DB,23-1-1842).*

Es, por tanto, el marco ideal para que un crítico de la sensibilidad de Piferrer, que concebía las óperas a la manera de oratorios, y su audición como una especie de ritual pseudo-religioso, desarrollase su actividad, en un intento de educar moral y estéticamente al público y aproximar, mediante su mejor entendimiento, las óperas a éste. De hecho, la crítica musical de Pau Piferrer puede ser considerada como un caso especial dentro de la crítica musical de comienzos de siglo en España. Su labor extremadamente concienzuda en el campo de la ópera señalan las diferencias con las precarias críticas que se realizaban en otros puntos de España, generalmente confiadas a aficionados no cualificados (sin conocimientos técnicos) para tal desempeño. Señala acertadamente Artís que Piferrer trajo a la crítica musical la novedad del análisis técnico de la partitura, idea en la que coincide con otros pensadores de la talla de Manuel Milà i Fontanals<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> “L’any 1846, durant un duo de tenor i baríton del segon acte d’una òpera titulada *Maria di Rohan*, cantat per Giovanni Minessi i Sebastiano Ronconi, va ésser llançat des del galliner un gat que, després de recórrer bona part de l’ampit de la galeria del tercer pis saltà a la falda d’un concurrent d’amfiteatre i d’aquí a l’orquestra, i d’un bot, a les taules. L’incident, insospitat, motivà un andarull impressionant”.... no tot es perdia per culpa del públic. Costums com, per exemple, la rifa de galls, bens i torrons, per Nadal, i de coberts de plata de llei i bitllets de loteria, per Reis, o el ja descrit d’anunciar les representacions amb “mamarratxos”, estava a les mans dels empresaris poder o no eradicar-los. Si no ho feien, és perquè ja els anava bé, a efectes econòmics, deixar les coses com estaven. (Morell;1995:134).

<sup>75</sup> Así como al parecer reinan en la actual compañía italiana las calenturas, las anginas, los resfriados y toda la plaga de leves indisposiciones que privan al cantante de hacer uso de su instrumento; de la misma manera dijérase que influye en ella la manía de repetir óperas en que otros artistas dejaron vivísimos y muy gratos recuerdos a Barcelona (DB, 24-7-1842).

<sup>76</sup> La crítica era gairebé inexistent, o bé molt poc receptiva vers els fenòmens musicals moderns i vers les noves tendències de la redacció divulgativa. En el marc d’aquest panorama tan característic de la Catalunya periodística del vuitcents van excel·lir els articles crítics del jove Pau Piferrer i Fàbregas, peces que Manuel Milà i Fontanals, el més reeixit dels tractadistes contemporanis, va valorar com a “modelos de exacta apreciación y de análisis profundo” (Casasus:1996:58).

Piferrer comienza sus críticas operísticas en el *Diario de Barcelona*, que es el medio donde ejerció este oficio de manera más o menos regular<sup>77</sup> (el “Diario de Barcelona”, de tendencia moderada, comenzó a publicarse el lunes 1 de octubre de 1792, con el subtítulo de “curioso, erudito, económico y comercial”), en 1841. Con un esquema heredado del admirado Larra, Piferrer siempre defendió la racionalidad en las opiniones sobre música y sobre el rigor y la seriedad en las interpretaciones, y evitó la crítica fácil y superficial: *Bien quisiéramos finalizar estas líneas sin zaherir a nadie, porque en verdad no nos confesamos inclinados a la sátira* (DB,10-11-1841). No obstante, la marca de diferencia respecto a otros críticos viene dada por la necesidad de “la inspiración”, no sólo en la obra de arte, sino también en la crítica, abogando así por un claro subjetivismo: *Con el alma conmovida por aquellos dulcísimos acentos que el dolor arranca a la lira de Bellini: ¿cómo escribir un análisis razonado y sesudo?* (DB, 15-11-1841). Así, mientras Inzenga no duda en afirmar en 1855 respecto a la actividad de crítico: “¿Qué importa que el que se dedique a tan difícil enseñanza esté o no animado del fuego de la inspiración, si lo que enseña son las inmortales prescripciones de la razón y las verdaderas teorías de la belleza? Así pues, todo aquel que colocado en la esfera generalizadora del arte difunda más puras teorías, propague más útiles lecciones, aquel será mejor crítico. Así como la verdad debe de ser el único móvil del crítico, la bondad y el decoro han de revestir siempre sus escritos” (Casares;1995:469), Piferrer, seguirá considerando siempre que “la luz que ha de guiar a la crítica de Arte será la llama del entusiasmo, único capaz de estimar las concepciones del genio”. El valor de la actividad crítica de Pablo Piferrer no queda sólo en su obra, sino en la influencia que va a ejercer en los principales articulistas catalanes de la segunda mitad del XIX, como Joan Mañé i Flaquer o Josep Coll i Vehí, quedando aún restos de su influencia (seguramente vía Mañé) en algunas fórmulas articulísticas de Joan Maragall (Casasus:1996). A su muerte en 1848, el esfuerzo crítico que realizó en el “Diario de Barcelona” no quedará en balde, sino que pasará a otro gran crítico, Antonio Fargas y Soler. El ideario estético de Fargas fue la defensa del más puro italianismo, testigo del triunfo alcanzado por Rossini. Esta línea

---

<sup>77</sup> Es en este periódico donde encontramos la mayor parte de sus reseñas operísticas; no obstante, Piferrer colaboró con muchas otras publicaciones escribiendo sobre diversos temas, a saber (por orden cronológico): *El Vapor* (1837), *El Guardia Nacional* (1838), *Album Pintoresco Universal* (1841), *Diario de Barcelona* (1841-45), *La Corona* (1843), *Almacén de Frutos Literarios* (1843), *La Verdad* (1843-44), *La Fe* (1844), *La Lira Española* (1846), *La Discusión* (1847),...



fue modificada por influencia de Fêtis y Scudo hacia la defensa del arte de Meyerbeer y el género de la Grand ópera, y llegó hasta Verdi, pero no pudo entender a Wagner (como muestra la polémica entre Joaquim Marsillach, defensor del wagnerismo, y dicho crítico). Volviendo a Piferrer, de su intuición cabe destacar el acierto para defender la obra de los jóvenes compositores catalanes<sup>78</sup>, como muestra su conocida crítica de *La Fatucchiera* de Cuyás, a quien auguraba un prometedor futuro en la carrera operística:

*Cuyás es muy joven todavía, hace poco que está iniciado en la composición, no ha viajado... ¡y sin embargo produce tan ricas obras! ¿Qué hará pues si refina su gusto oyendo las más sublimes particiones extranjeras, si puede respirar por algún tiempo la atmósfera de Rossini y Meyerbeer? Si su ánimo se entusiasma, si su imaginación se enriquece con las obras, con los dramas, con las novelas, con la magnificencia, con el lujo, con la inmensidad de la Babilonia moderna, de París? Mucha gloria es para Barcelona que sin haber salido jamás de su recinto pueda ya ofrecer una Fattuchiera, y es una prueba irrecusable de que la composición se puede aprender en Barcelona tan bien como en cualquier otra parte. Y qué, ¿tenemos un Vilanova, tenemos al maestro de Cuyás, y mendigaremos el auxilio de los italianos para aprender las reglas de la composición? (GN, 21/27-7-1838)*

A pesar del reconocimiento de Piferrer hacia los compositores catalanes no podemos olvidar que la música en boga en la época del crítico es la música italiana: Rossini, Bellini y Donizetti invaden los teatros de toda Europa y, por supuesto, también los de Barcelona. A pesar de la incipiente decadencia de Rossini, el *cisne de Pésaro* se convierte en el autor privilegiado por la crítica de Piferrer; junto a él Bellini, Donizetti, el catalán Cuyás y, en mucha menor estima, Meyerbeer y el joven Verdi. Pero sin duda lo que nos sorprende nuevamente en el crítico catalán es su intuición en relación a la música alemana. Las críticas de Piferrer, aunque entusiastas hacia la música italiana, nunca dejaron de señalar las (según el crítico) carencias que presentaba. Podemos señalar que Piferrer pudo reconocer las virtudes de los

---

<sup>78</sup> *Hora era ya de que la juventud saliese a la arena; el primer combate es un triunfo, las ideas fermentan terriblemente en todas las cabezas jóvenes, el movimiento es sordo pero existe; cese la guerra civil, diríjense y dése pábulo a aquellas ideas, y dentro de algunos años la España figurará algún tanto en la historia de las naciones civilizadas. ¡Feliz Cataluña, pues no poca parte le cabrá en su gloria, si nuevos Saldonis y Cuyás se presentan a arrebatar los aplausos del público y a encender nuestro entusiasmo! (GN, 21/27-7-1838)*

espectáculos que se le ofrecían (que en este caso eran por fuerza italianos) pero ello no le llevó a dejar de reconocer las limitaciones de esta escuela:

*Al ver los penosos esfuerzos de tantos compositores por adelantar un paso en el difícil arte de la música dramática, dijérase que ella ha recorrido todas las fases de un perfeccionamiento progresivo, y que la grandeza misma de los descubrimientos la ha hundido en esa inacción que es su muerte..... forzosamente la música ha de caer o en el indiferentismo o en el amaneramiento [...] La ópera italiana tal vez esté caminando hacia esa decadencia: ¿tendrá ella la gran restauración moderna que lentamente y a través de tantos obstáculos está reanimando la pintura? (DB, 11-8-1843)*

Antes hemos señalado el elogio de la música germánica que comenzaba a llegar a Barcelona y, en relación a ésta, Piferrer apreció, mucho antes que el resto de críticos de su época, el agotamiento de la escuela italiana. Así, en la *Necrológica de Ribera* elogia en éste el que hubiera sabido huir de “ese italianismo y falso gusto de ópera que todo lo invade y labra la decadencia del arte”. Más adelante, en 1844 afirmará sin reparos: “la educación musical del pueblo barcelonés, y bien pudiéramos añadir del español, dista mucho de ser completa: los que con mayor razón pasan por filarmónicos, apenas conocen otra música que la dramática italiana, y muchísimos son los que ni siquiera cuentan respecto de ésta con el caudal de experiencia que puede y debe guiarles en sus juicios... pero con el falso gusto italiano que señorea en el público, la más espiritual de las bellas artes camina al materialismo, y el juicio popular más y más se tuerce hacia la admiración de los juegos rebuscados y chillones de colorido, mas que ellos ni siquiera contorneen formas decididas y sólo sean telas magníficas que nada cubren” (Carnicer;1963:268) Es interesante incluir el comentario que Piferrer realiza a propósito de los gustos del público barcelonés: *pues es harto notorio cuánto importa arrancar el gusto del público del carril que las óperas italianas le han trazado en Barcelona*. Es interesante pues, en cierto modo resulta premonitorio, ya que años más tarde, en plena efervescencia del movimiento wagneriano, Joaquim Pena realizará un comentario similar, a propósito de Rienzi, en esta ocasión atacando directamente a los dos maestros que Piferrer halagaría prácticamente con las mismas palabras: *L’epoca en que fou escrita no podia de cap*

*manera encaixar ab els depravats gustos del public, llavors justament en plena apoteosi rossiniana y belliniana.*

Piferrer aplicó unos criterios estéticos muy personales a la hora de juzgar las óperas que se representaban en los escenarios barceloneses. A la cabeza de estos criterios podemos colocar la originalidad, que afectaba de un modo especial a la composición. No menos importancia atribuía a la sabiduría en la composición, la orquestación, al “contenido filosófico” y, en consonancia con su asunción del *volkgeist*, al elemento primitivo y tradicional. Estos criterios románticos son los que prevalecen sobre cualquier tipo de preceptiva anterior; así, aunque se adviertan “errores” en las obras, esto es, falta de respeto a las reglas clasicistas, éstos son válidos si revierten en la mayor expresividad de la partitura:

*Quizás las reglas hubieran ganado en ello; pero la filosofía y la poesía habrían perdido [...] hé aquí otra infracción de las reglas, a mi ver; pero, ¿hubiera sido más conducente sacrificar la fuerza de la ejecución y filosofía a la conveniencia y conformidad de los frios preceptos? Yo por mi parte daré siempre la preferencia a un cuadro de Rubens o de Velazquez, se entiende, un cuadro de escenas populares, con rasgos enérgicos, con toques animados y salientes, con atrevidas armonías, sobre otro cuadro de otro pintor estrictamente esclavo de las reglas, con mucha tersura, limpieza y decoro, pero desnudo de expresión y de sentimiento. Igualmente preferiré un pedazo tristísimo de Bellini con un bajo continuo, con cuatro puntos de orquesta, o de Meyerbeer con tonos robustos y secos, a uno de los más acabados y regulados trozos de algunos compositores contemporáneos, salvo siempre el coloso Rossini (GN, 21/27-7-1838))*

Un aspecto que encontramos expuesto en reiteradas ocasiones como requisito indispensable es el de la sabiduría compositiva. Para Piferrer resultaba ésta de la feliz unión de genio (talento) y estudio (conocimientos técnicos). Yendo por separado ambas cualidades sólo producen obras yermas de significado, como las de Ricci, Nini o Speranza a las que acusa de frío científicismo, por un exceso de medios técnicos, mecánicos, lo que él denomina “el materialismo de las artes”: *¿por qué aquí se ha de ver siempre tan clara la mano del maestro científico y tan poco la del compositor ingenuo e inspirado?* (DB, 4-7-1844). Éste fue uno de los principales argumentos que le llevaron a tratar el *Oberto* verdiniano con suma dureza (y no erróneamente, pues estrenada el 1 de febrero de 1842, sólo se representó en tres ocasiones y cayó en el

olvido). Y es que para Piferrer la ópera de Verdi estaba exenta de todo contenido filosófico, como corresponde al género dramático, “el complemento del arte, el desenvolvimiento artificioso y sabio de la poesía de un pueblo avanzado en la carrera de la civilización”. Para Piferrer es el drama histórico el drama por excelencia, pues es el más idóneo para expresar el contenido filosófico y por ello *es el que ha ejercitado los mayores talentos que en todos los siglos y todos los pueblos cultivaron este importante ramo de la literatura. Puestos ya fuera de la actualidad en que el autor escribe los acontecimientos que refiere, y poetizados ya por esa lejanía, que oscureciendo lo antipoético de las particularidades comunes a la vida práctica de todos los hombres, los coloca en la alta esfera de las tradiciones, que formando el tesoro de lo pasado reflejan e influyen en lo presente, quédale al arte el cuidado de ir rehaciendo con los principios de lo bello y de lo verdadero aquellas épocas, de arrancar su secreto a las antiguas generaciones, de adivinar los usos y las maneras que en una sola pincelada marcan un siglo entero y, por último, de reencender con la llama del genio los afectos en aquellos corazones para siempre yertos, y de unir esos elementos por medio de la acción creada por el poeta* (Carnicer;1963:256). Es por ello que las óperas de argumento histórico, tratadas convenientemente fueron su predilección, sin dejar de sancionar aquellas que, aunque de tema elevado, no reflejaban el espíritu de su tiempo, como en *Maria Stuarda* de Donizetti:

*Si el gran trágico alemán Federico Schiller volviese al mundo y oyese solamente la sinfonía, la introducción, parte del segundo acto y las tirolesas del Guillermo Tell de Rossini,... diría “Si! Ése es mi Guillermo...” mas si por desgracia asistiese a la ejecución de Maria Stuarda, lleno de indignación al ver tan bastardeados sus pensamientos, exclamaría “Esa no es mi tragedia, esa reina cautiva no es mi reina de Escocia” ... (DB, 28-2-1843)*

Para Piferrer el mejor modo de “reencender con la llama del genio los afectos en aquellos corazones” es por medio de la música popular (en *La Fattuchiera* alaba “cierto tinte de balada antigua”), y por ello Bellini es admirado y empleado como medida de comparación para juzgar a otros autores; dos son los aspectos que alaba: su comprensión e imitación de la música popular y su idealización del amor, tiñendo así su música de suave melancolía:

*Bella prerrogativa fue del genio de Bellini entre todos los maestros de la escuela italiana comprender la poesía que encierran los cantos populares, y no desdeñarse de imitarlos en sus obras; y tal vez ninguno de aquellos, excepto Rossini, ha formado motivos tan llenos de sabor antiguo, tan marcados con aquel tipo, digámoslo así, tradicional, que en todos los pueblos despierta simpatías y recuerdos, bien si como aquellos cantares se hubiesen oído ya, o si les hubiese precedido un presentimiento (DB, 15-11-1841).*

Piferrer afirmó sin reparos que el porvenir del arte residía “en la armonía del elemento popular primitivo con la corrección y la experiencia de la exposición moderna”, anticipándose así a los nacionalismos musicales de finales de siglo. Sin embargo, estas posiciones cercanas a la música popular no le llevaron a estimar la producción musical española de aquellos años: “No nos deslumbra ese ridículo patriotismo que a todo lo nacional lo ensalza y pondera, como si las declamaciones pudiesen hacernos lo que no somos; creemos firmemente que en música, España es inferior a la Alemania, Francia e Italia, y nos avergonzamos de que ciertos nombres hayan de ser aquí lo que en aquellas naciones Rossini y Meyerbeer” (Carnicer;1963:271). No nos debe asombrar si consideramos que la zarzuela (que parece ser el espectáculo al que está haciendo referencia) de estos años no es más que una “copia de segunda categoría” de las óperas italianas, a veces meras traducciones de aquellas, a veces con transcripciones de compases de música enteros tomados de Rossini o Donizetti; esto es, exenta de color local. Color local, elemento popular, la gloria de la nación, etc. son los elementos apreciados por el crítico y que el compositor debe transmitir a su público para que la obra de arte no quede yerma.

### **1.2.2. MANUEL DE LA REVILLA, LA LUZ POSITIVISTA**

Manuel de la Revilla fue uno de los pocos pensadores surgidos de la doctrina filosófica positivista que se atrevió a incidir en un campo tan alejado de la razón como el de la estética. Manuel de la Revilla fue ante todo un crítico, y ésta es la cualidad que en mayor medida le concede Cánovas del Castillo, prologuista del tomo recopilatorio de sus obras, quien señala que en su época había *poquísimos que en calidad de crítico no ya le superen sino que le igualen* (Revilla;1883:XXIX). Por tanto, podemos

considerar a Manuel de la Revilla como un pensador, un *retor* en el más amplio sentido del término, así como un *vate* espiritual que se preocupa por la transformación de España a través del arte, dándole a éste unas connotaciones educativas no exentas de conflicto, como más tarde detallaremos. Si bien es cierto que podemos considerar a Manuel de la Revilla como un pensador vinculado al positivismo, también lo es que ésta es una afirmación que debe matizarse. El propio Manuel de la Revilla es explícito al respecto: *la inspiración del krausista de 1875 no puede ser igual a la del positivista de 1881, pues ha de saber el lector que el que esto escribe, forma desde hace tiempo en el glorioso ejercito que capitanean inteligencias tan poderosas como Stuart Mill, Littré, Bain, Darwin, Haeckel, Herbert Spencer y otros muchos* (Revilla;1883:XXI). Las palabras de nuestro pensador encierran dos verdades fundamentales a la hora de aproximarnos a su figura: por una parte, la clara vocación positivista de Manuel de la Revilla, que no duda en unir su nombre al de las principales personalidades de esta corriente (o corrientes, pues, como vemos, Revilla coloca en la misma línea de pensamiento a figuras como Darwin o Spencer); por otra, que siendo Manuel de la Revilla un crítico literario o un esteta, no duda en situarse junto a nombres propios del pensamiento científico, lo cual indica claramente la interrelación de las artes (literatura, música, pintura,...) y la filosofía y las ciencias sociales. La explicación es clara: coincidiendo con la desilusión ante el idealismo filosófico y político, a mediados de siglo las ciencias físicas estaban introduciendo en la cultura en general, a un ritmo que parecía acelerado, toda una serie de conceptos y resultados experimentales relacionados, acompañados de hábiles popularizaciones, que empezaban a reclamar el lugar que les correspondía, en todos los órdenes del conocimiento y la cultura.

Inciendo en la complejidad que la filosofía positivista encierra es interesante volver por un momento al prólogo de Cánovas del Castillo; un autor no es sólo el pensamiento que quiere transmitir, sino las lecturas y relecturas que en su época, y en épocas posteriores sufre, y de este modo observamos una cierta legitimación del pensamiento de Revilla ya en su época por parte de Cánovas al señalar que en sus obras “no hay frase alguna que ofenda los asuntos religiosos” llevándole esta razón y algunas otras a señalar a Revilla como un pensador *conservador* (Revilla;1883:XLIV-

XL). Es importante esta anotación pues hay que recordar que en determinados momentos el positivismo se vio como un movimiento excesivamente subversivo, en cierto modo peligroso, especialmente en un país como España en el que la presencia y el poder real de la Iglesia era notoria en el periodo estudiado. Observaremos de este modo cómo la palabra “libertad” es traída a colación una y otra vez por Revilla, a menudo como autojustificación y, en otros momentos, como crítica. Y es que el terreno de la estética (el campo al que Revilla dedica sus escritos) no era precisamente el campo mejor abonado para la aplicación de las teorías positivistas, de modo que el pensamiento de Manuel de la Revilla quedó diluido en sus propias incertidumbres y contradicciones, contradicciones que también se traducen en los elogios que Cánovas del Castillo prodiga al pensador, pues si bien no duda en criticar su traducción de Descartes y su “descenso” al racionalismo absoluto, a la ortodoxia krausista, no tarda en señalar como características de su crítica la “benevolencia, el entusiasmo, el amor,...” (Revilla;1883:XXVIII). De hecho, podemos advertir cómo el camino recorrido por Revilla siempre pasa por la crítica al romanticismo como movimiento estético y, sin embargo, algunas de sus formulaciones pueden ser tachadas de cierto idealismo neo-romántico (especialmente en lo que se refiere a la confianza ciega en la educación del pueblo mediante el arte) mezclado con la corriente realista que desde Francia soplaba en dirección a las tierras del Sur. Sin duda las contradicciones de Revilla son el reflejo de una época asimismo contradictoria, a la que da comienzo una filosofía germánica, germen de lo que más tarde sucedería en el pensamiento ibérico: el krausismo.

En este universo cultural es donde tenemos que situar la figura de Manuel de la Revilla, crítico y esteta (dedicado sobre todo al campo de la literatura) de quien queremos, en este momento, destacar su visión de la escena española, pues es a este tema al que más artículos dedicó en la prensa de la capital de España. Sin duda una de las preocupaciones principales en el pensamiento de Manuel de la Revilla va a ser la regeneración del teatro español. La función del teatro como medio de educación social atraviesa la historia del género y se acentúa en el siglo XIX: desde la reformulación operística de Wagner a las propuestas ibsenianas el teatro se concibe como un medio eficaz de propagación de ideas, socialistas o no, y de comunicación directa con el

pueblo. En España la figura de Manuel de la Revilla no es un caso aislado: artistas como Jacinto Benavente o pensadores como Gomez de Baquero, Andrenio, Bernardo de Candamo o Miquis siguieron la estela de preocupación por la creación de un Teatro Nacional marcada por Manuel de la Revilla.

Para Manuel de la Revilla la principal causa de la decadencia de la escena española en el siglo XIX es el funcionamiento del circuito teatral:

*Formadas las compañías del modo más deplorable, incompletas en su mayor parte, faltas casi siempre de segundos actores (pues aquí todos son primeros) no bien determinadas las atribuciones ni la esfera de acción de cada uno de ellos, el autor dramático tiene hoy que escribir su obra, teniendo en cuenta ante todo la composición de la compañía a la que se destina, y sacrificando a imposibilidades de reparto o a necias exigencias el pensamiento y el plan de su producción [...] Escrita la obra hay que presentarla a la empresa y una de dos o el empresario es un actor o es un hombre ajeno por completo a las letras [...] al inapelable y autorizado juicio del primer actor ha de someterse pues la obra dramática (Revilla;1883:458-459).*

Éste es (o al menos eso quiere que parezca) el problema fundamental para nuestro autor. A partir del triunfo de la Gloriosa en España (y sobre todo en Madrid) el circuito teatral conoce un auge sin igual; y no es de extrañar, si atendemos a las modas teatrales de la época: con la Gloriosa llegaron los Bufos parisinos y las *offenbachiadas*, a ellos siguió el género chico, castizo y autóctono, y más tarde, con la llegada de la *belle époque* los ritmos extranjeros y las estrellas del cuplé. Lógicamente, para un autor científicista y preocupado por la regeneración del país, estos no eran los espectáculos más apropiados para situar a España entre las grandes naciones europeas:

*Los teatros populares, esos teatrillos “de hora”, donde se sirve al público el manjar indigesto de una literatura baladí y corrompida, donde diariamente (con contadas excepciones) se ultrajan y profanan el arte, el sentido común y la moral, hacen dañosísima competencia a los teatros serios y causan notorios perjuicios a las letras. Mientras existan esos teatrillos, que por insignificante cantidad ofrecen al público unos instantes de solaz, rara vez culto y casi nunca honesto, los teatros de primer orden lucharán con gravísimas dificultades pecuniarias, y el arte padecerá daños enormes, merced a la depravación creciente del gusto. No*



*combatiríamos a esos teatros si realmente contribuyeran (como piensan algunos críticos sobrado benévolo) a la educación artística y literaria del pueblo; pero, persuadidos como estamos de que sólo cooperan a pervertir el gusto y el sentido moral de los espectadores, sólo vemos en ellos un peligro muy grave para los progresos del arte y para la moral pública, y un prejuicio irrogado diariamente a los intereses de las otras empresas. Si a esto agregamos los privilegios (por ningún límite cercenados) de que disfruta la ópera italiana y de que sin duda no se estima digna la literatura nacional, fácil es comprender que urge poner un remedio fuerte a la aflictiva situación de nuestra escena, si no se quiere que se hunda en el abismo el teatro español, único resto de nuestras gloriosas tradiciones y de nuestra pasada grandeza (Revilla;1883:461-462).*

Reproducimos el párrafo completo de Manuel de la Revilla, a pesar de su extensión, pues en él encontramos los tres pilares sobre los que se va a asentar su propuesta de reclamación de la regeneración del teatro nacional; a saber:

***a) ...se ultrajan y profanan el arte...***

El primer punto interesante en el orden de aspectos expuestos por Manuel de la Revilla es su concepción del arte. Manuel de la Revilla considera el arte como algo excelso, una especie de nueva religión que no se puede “profanar” (nótese el vocabulario que emplea el autor), pero, sin embargo, nunca llega a definir lo que el “arte” es, sino que, precisamente, llega a una especie de definición de éste a través de la definición de lo que no es “arte”: *no nos asustaría la terrible competencia que hacen a los teatros de primer orden [hablando de los teatros de hora], si en ellos se diera culto al arte; pero sí nos indigna que en su mayor parte se consagren a depravar el gusto artístico y el sentido moral del público que a ellos acude. Cierto que hay algunos en que se cultiva con buen éxito el género cómico, ofreciendo al espectador grato solaz, sin mengua del arte y del público decoro; pero en otros sólo se representan farsas absurdas o inmorales, bufonadas grotescas, piezas políticas de malísimo carácter y otras lindezas análogas, acompañadas no pocas veces de impúdico can-can (Revilla;1883:467). Así pues, el arte no es “la extravagancia, el absurdo, la inmoralidad y el mal gusto” (Revilla;1883:492),... pero, ¿qué es el arte? Ya advertimos anteriormente que Cánovas podía tildar de “conservador” a un crítico como Manuel de la Revilla y no es de extrañar cuando advertimos que éste clama en*

diversas ocasiones por la recuperación de las gloriosas tradiciones del arte dramático nacional con una clara intencionalidad “patriótica” (Revilla;1883:478). Pero aún hay más; Manuel de la Revilla alude en numerosas ocasiones al decoro y al “gusto” pero en sus escritos (especialmente en la réplica al Sr.Ladevese) se aprecia otra intención más clara: la convicción de la necesidad de un cambio de estética: *confíe el Sr.Ladevese la censura de las obras a un comité de autores, compuesto de realistas o de románticos, y los resultados serán harto peores que si lo compone de académicos y críticos, que quizá no sean ni lo uno ni lo otro, o de serlo, no trabajan “pro domo sua” al dictar su fallo.* (Revilla;1883:484). En realidad el problema de fondo parece ser éste: durante el siglo XIX la estética predominante (la que mayor favor va a gozar por parte del público) va a ser la estética romántica. Manuel de la Revilla se posiciona claramente contra la estética romántica<sup>79</sup> y a favor de la estética realista o, como el mismo Revilla afirma, el autor clama por el arte útil: *es muestra ante todo que los críticos se afirman cada vez más en el principio del arte útil, ante todo y sobre todo en cuanto contribuye a despertar en ellos el sentimiento estético, en cuanto contribuye a realizar y producir belleza* (Revilla;1883:565).

Para Manuel de la Revilla el Gobierno (como más tarde detallaremos) debe prestar especial atención al teatro pues éste es “instrumento poderoso de educación para los pueblos, y en todo caso honesto entretenimiento que depara a su espíritu no pequeños bienes” (Revilla;1883:478-479). Por tanto, a pesar de que exista teatro en abundancia en el país, es el Gobierno el encargado de “dirigir” la estética que debe predominar ya que, a la manera “socialista”, no puede permitir que el público quede enajenado por los productos teatrales del consumo inmediato: *si el gusto del público, bueno o malo, ha de ser soberano, si no ha de ser lícito educarlo ni corregirlo, si la máxima de Lope de Vega ha de ser el supremo criterio literario, desaparezca la crítica, suprimase toda regla, todo principio, todo criterio en materia artística, ciérrense todas las cátedras de literatura, arrójense al fuego todos los libros de*

---

<sup>79</sup> *Se obstina en una absurda e insensata restauración romántica que a nada bueno puede conducir* (Revilla;1883:458). Respecto a la preferencia por la estética realista, valgan como ejemplo algunas de las indicaciones que Manuel de la Revilla da para la correcta representación de las obras: *el cuadro ha de ser completo, y cada actor ha de tener una propia escena de acción, de que no debe salir, a semejanza de lo que en Francia acontece. La actriz joven no ha de representar matronas, ni la proveyta ha de vestirse de niña inocente* (Revilla;1883:476).

*estética y retórica, y entreguémonos a la deliciosa libertad de los salvajes. Si al público le gustan los Bufos, represéntese en el teatro Español “la bella Elena” y conmemórese el natalicio de Lope con “Giroflé-Giroflá” (Revilla;1883:488). Revilla lleva a la caricatura la situación para reclamar la obligación del Estado como “educador del pueblo”: No. El gusto del público es susceptible de educación. Los que de esta educación están encargados no pueden abandonarle a sus instintos; obligados están a acostumar su paladar a manjares selectos y apartarle de lo que es nocivo. El arte es algo más que un entretenimiento fútil; y ni sus sacerdotes pueden consentir en su perversión, ni los Gobiernos pueden tolerar que se le convierta en escuela de corrupción y de escándalo (Revilla;1883:488)*

***b) ... el sentido común y la moral...***

Perversión, corrupción, escándalo,... son palabras que Revilla utiliza en repetidas ocasiones a lo largo de su argumentación. Volvemos así a dos ideas ya apuntadas en torno a Manuel de la Revilla: el carácter conservador de su crítica y su convicción de que el Estado debe intervenir en el teatro de su época. Respecto al carácter conservador, podríamos casi mejor calificarlo como puritano, a la vista de algunos párrafos del autor: *y para ello prohíba [el Gobierno] la representación de piezas deshonestas y bailes impúdicos, castigue con fuertes multas a las empresas culpables, y en caso de reincidencia y pertinacia decreta la definitiva clausura del coliseo que así se prostituya (Revilla;1883:471). Sin duda, Manuel de la Revilla se deja llevar por una retórica grandilocuente en la cual parece estar implícito un sentido de la moral pública que permite una censura solapada<sup>80</sup> a pesar de que en ningún momento se explicita cuales son los fundamentos de este “decoro” que Revilla defiende una y otra vez: *deberán cultivarse en él [en el Teatro Español] todos los géneros que legítimamente caben en el arte, todas las tendencias y escuelas que dentro del buen gusto y del sentido estético pueden manifestarse; pero habrán de excluirse las exageraciones, los absurdos y las chocarrerías (Revilla;1883:495). Más tarde el autor ofrece una lista detallada de los géneros que deben quedar excluidos de**

---

<sup>80</sup> *Ahora bien; someter esta pieza a una previa censura e impedir su representación, ¿lesiona algún derecho? Contestar afirmativamente valdría tanto como decir que hay derecho para ultrajar el decoro público, y decir en un teatro lo que no se toleraría en una reunión decente (Revilla;1883:469).*

este nuevo teatro educador del pueblo, nómina que coincide, curiosamente, con los géneros más exitosos de su época, a saber:

*Claro está que el melodrama espeluznante de brocha gorda; el sainetín bufo y obsceno del género francés; la comedia soi-dissant realista que es sólo repugnante y antiartística exhibición de llagas y desnudeces sociales; las mal llamadas piezas cómicas hoy en boga, que a fuerza de absurdas inverosimilitudes, caricaturescos tipos, disparatados lances y soeces o chocarrereros chistes, arrancan carcajada grosera a un público estragado; las obras de magia y espectáculo en que el poema dramático se trueca en comentario de la decoración y el poeta en siervo del maquinista, y tantas y tantas otras monstruosidades que vemos diariamente en nuestros coliseos, habrán de quedar excluidas del teatro Español (Revilla;1883:496).*

**c) ... los privilegios de la ópera italiana – literatura nacional**

Los géneros excluidos por Manuel de la Revilla no sólo tienen en común ser géneros cómicos sino que también comparten otra característica: ser géneros extranjeros o de influencia extranjera. Ya hemos señalado el carácter “patriótico” de la regeneración propuesta por Manuel de la Revilla y por tanto, no sólo los géneros cómicos serán los que reciban sus críticas sino también un género serio y de gran aceptación social como la ópera; Manuel de la Revilla critica duramente la postura del Gobierno respecto al Teatro Real al considerar el pensador que se está favoreciendo un teatro de espectáculos extranjeros que va en detrimento de la literatura nacional. Manuel de la Revilla suaviza su crítica<sup>81</sup>, que va de la exclusión de la ópera al proyecto de crear la ópera nacional, proyecto que será una utopía constante durante toda la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX:

*Por consiguiente, deseamos en primer lugar que se obligue a ese teatro subvencionado a poner en escena todos los años una ópera española, único medio de que ésta exista, pues si se ha de esperar a tener cantantes españoles que puedan crearla, es vana ilusión pensar en que ha de existir. Obligada a esto la empresa del teatro Real, no faltarán óperas, como ya lo ha demostrado la experiencia.*

---

<sup>81</sup> *Somos amantes sinceros de la buena música, y aunque, siguiendo la opinión de la mayoría de los estéticos, creemos que la poesía es la primera de todas las artes, y aventaja en mucho al arte musical, no desconocemos la benéfica influencia de éste, ni negamos la necesidad de que exista un buen teatro de ópera (Revilla;1883:472).*

*Queremos, además, con el objeto de que la Ópera no arrebathe todas las noches la concurrencia a los demás teatros, que se determine el número de funciones que se hayan de dar en el regio coliseo, de suerte que no haya función diaria; lo cual, sobre favorecer a los demás teatros, contribuirá al buen desempeño de las óperas, que tanto suele resentirse de la falta de ensayos y del excesivo trabajo que habiendo función diaria abrumba a los cantantes. A esto se reducen las reformas que pedimos por lo que respecta al teatro Real (Revilla;1883:472-473).*

A pesar de suavizar sus críticas contra el género, queda claro que Manuel de la Revilla no se muestra demasiado favorable a la ópera en tanto espectáculo; de todos modos, no es ésta la cuestión que nos ocupa, sino más bien la del carácter patriótico de la propuesta de nuestro esteta. En su propuesta para la creación del Teatro Español, Manuel de la Revilla es rotundo y tajante: *estarán excluidas en absoluto del teatro Español las traducciones y arreglos, sean los que fueren; pues habiendo otros teatros en que pueden representarse, y estando exclusivamente destinado este coliseo a la protección de la literatura nacional, de ningún modo pueden tener cabida en él producciones extranjeras. Tampoco se representarán en este teatro obras de magia y de mero espectáculo, ni bailes escénicos; aunque, para mayor variedad de las funciones, pudiera haber una compañía de baile que, además de tomar parte en las obras que lo exigieran, amenizase los espectáculos con bailes españoles de pura raza, vestidos y desempeñados a estilo español* (Revilla;1883:478). Ciertamente es que este tipo de argumentaciones parecen poco acordes al pensamiento de un científico y un pensador de corte liberal; quizá por ello, en un artículo posterior, Manuel de la Revilla rectifica, aunque mantiene sus principales tesis: *cierto que como indicó uno de los concejales que en este asunto se han ocupado en el Ayuntamiento, el verdadero objeto de aquel coliseo es proteger la literatura nacional; pero no menos cierto que el arte es, a la vez que nacional, cosmopolita, que el genio no tiene patria, y que a la educación del público, de los poetas y de los actores puede prestar notable servicio la representación de las producciones clásicas del extranjero* (Revilla;1883:497). No obstante el matiz, hasta el momento tenemos las principales tesis de Manuel de la Revilla: un teatro al servicio de la educación del pueblo, que no atente al “decoro” y con un carácter claramente patriótico. Pero, tratándose de un pensador liberal, la contradicción está servida, como el propio escritor reconoce: *el Gobierno debe velar*

*cuidadosamente por que en esos teatros no se represente nada contrario a la pública honestidad, prohibiendo desde luego el can-can, y adoptando las medidas oportunas para impedir la representación de bufonadas obscenas. Y aquí nos sale al paso una cuestión difícil y temerosa: la de si debe haber censura de teatros (Revilla;1883:468).*

Pensamiento liberal y censura son dos cuestiones que inevitablemente tienen que llevar a un conflicto<sup>82</sup>, pues la censura lleva irremediabilmente a una política intervencionista por parte del Gobierno. Manuel de la Revilla, mediante una retórica en cierto modo vacía, trata de solucionar el problema admitiendo la posibilidad de que el Gobierno intervenga no en beneficio de las empresas, sino del arte (Revilla;1883:465). Dos son los principales ejes sobre los que se justifica la propuesta de intervención del Estado por parte de Manuel de la Revilla: el primero, que el régimen político del momento permite que el Gobierno intervenga sobre muchos aspectos; el segundo, la voluntad educadora y patriótica que tal fin tendría. Sobre el primero, Revilla es tajante:

*Si además el Estado protege a todas las artes y a todos los géneros literarios ¿por qué la poesía dramática, que es la mejor de nuestras glorias, ha de ser la única excepción de la regla? El Estado, que costea exposiciones artísticas, mantiene museos y bibliotecas, adquiere libros de todo género y protege a la ópera italiana, está obligado a proteger a nuestro teatro nacional. Queremos pues, la intervención protectora del Estado (Revilla;1883:506).*

En efecto, para Revilla es fundamental que el Estado intervenga en las esferas de la cultura, y el teatro no debe ser una excepción. Revilla justifica igualmente esta necesidad al advertir que la falta de intervención ha sido la que ha llevado a la decadencia del arte en la escena española: *ahora bien: cuando la iniciativa individual y la social son impotentes para cumplir fines importantes de la actividad humana y*

---

<sup>82</sup> *Reclamamos la acción enérgica y poderosa del Gobierno. No faltará quien se escandalice de esta proposición y quien la crea poco compatible con nuestras bien conocidas opiniones en materia política (Revilla;1883:462). A este respecto, Manuel de la Revilla se queja de las reacciones que se produjeron a su propuesta de intervención del Estado: Nos valieron una excomunión mayor por parte de los que entienden que la libertad consiste en que cada cual haga lo que bien le plazca, que el Estado no es más que un gigantesco agente de orden público, y que es muy conveniente que todas las instituciones se arruinen, todos los intereses sociales se pierdan y todos los fines humanos perezcan en el abandono, para que la libertad pasee en carro triunfal por medio de los escombros. Hasta los mismos conservadores clamaron en pro de la libertad del arte (Revilla;1883:500).*

*para crear instituciones en que se informen dichos fines, es indudable (a menos de caer en el estéril y anárquico individualismo de la escuela economista) que el Estado debe acudir a llenar ese vacío, como institución encargada por tiempo de una acción tutelar a favor de los fines e instituciones que aun carecen de vida propia. Al Estado pues corresponde la organización de nuestro teatro nacional (Revilla;1883:493). A partir de este momento, Revilla continua su justificación apelando a la voluntad humanística<sup>83</sup> y a la autoridad que da el país vecino, Francia: *queremos, en efecto, que el Gobierno sostenga y organice un teatro nacional, semejante a lo que es en nuestros vecinos el Teatro Francés de París (Revilla;1883:473). Revilla incidirá en esta idea posteriormente añadiendo las directrices que el llamado “teatro Español” gestionado por el Gobierno debería tener, donde destaca la obligación de que las obras representadas (trágicas, dramáticas y cómicas, nuevas o de los repertorios clásicos, antiguo y moderno) sean originales y españolas y que no se admita espectáculo que no sea dramático, a no ser baile nacional (Revilla;1883:513), lo que nos lleva, de nuevo, a la cuestión de la censura.**

*Sin negar a esa acción la libertad necesaria, entendemos que el Estado debe velar por los fines sociales, intervenir en ellos eficazmente y erigirse en tutor de las instituciones que aun no pueden desenvolverse por sí solas; y por eso, siendo partidarios de la libertad de la enseñanza, lo somos también de la enseñanza oficial; y siendo partidarios de la libertad en el arte, queremos para él, sin embargo, la intervención protectora del Gobierno (Revilla;1883:462).*

Las bases sobre las que Revilla intenta sustentar la censura (en un momento dado evita la palabra sustituyéndola por “sistema preventivo”) son, en cierto modo, contradictorias. Para el crítico, *que atente la censura de teatros a la libertad del pensamiento es absurdo notorio. El pensamiento es libre para defender y propagar el error y el absurdo, pero no para ultrajar el decoro (Revilla;1883:469). De este modo, Revilla vuelve a incluir la palabra “decoro” y nuevamente acusa el error de no definir qué tipo de decoro es éste: *nosotros admitiríamos la censura de teatros únicamente**

---

<sup>83</sup> *Podrá haber quien combata a nombre de cierto liberalismo individualista y abstracto las reformas que en el régimen general de los teatros propusimos en nuestro artículo anterior; pero nadie que de amante de nuestra literatura dramática se precie podrá combatir la creación de un teatro modelo en que los autores y el público hallen garantías y seguridades de que se ha de dar al arte el esplendor debido, y se ha de velar por la cultura y progreso de nuestra literatura dramática (Revilla;1883:474).*

*para impedir la representación de espectáculos contrarios a la pública honestidad; mas no la extenderíamos a lo que generalmente se llama moral, y mucho menos a la política* (Revilla;1883:470). Por otra parte, es curioso observar los mecanismos que Revilla propone para llevar a cabo esta censura de un modo más o menos encubierto: por un lado, tratar de evitar la apertura de teatros en base a las condiciones de higiene y seguridad; por otro, someter los teatros a comités de lectura (donde la acción de la censura es claramente visible); finalmente, subir los impuestos y retirar las subvenciones a las empresas privadas, tales como el teatro Apolo, teniendo como justificación las exorbitantes ganancias de estas empresas (Revilla;1883:465-468). Dicho esto, Revilla aún trata de declarar que no pretende establecer una “censura” como tal: *debemos declarar, ante todo, que, al pedir a favor de nuestro teatro la intervención del Gobierno, no pretendemos en manera alguna atentar a la libertad racional y prudente de que debe disfrutar el arte. Ni queremos que no haya más teatros que los que el Gobierno sostenga, ni tampoco que los teatros costeados por empresas particulares hayan de someterse a una legislación despótica; pero sí pensamos que la libertad del arte (como todas) ha de someterse a límites y reglas, porque lo absoluto es palabra que no tiene sentido tratándose de cosas humanas* (Revilla;1883:465). Es difícil no advertir aquí la petición de una “censura oficial”; en cualquier caso, y reciba el nombre que se quiera, aún le queda a Manuel de la Revilla una cuestión pendiente, y es la de justificar “quien” debe llevar a cabo esta censura o pseudo-censura.

En realidad lo que Manuel de la Revilla está proponiendo no es más que una suerte de “despotismo ilustrado”: si en la época de Carlos III, guiado por la filosofía de las luces, el gobierno de la nación pertenecía a los tecnócratas, en el caso de Manuel de la Revilla la censura oficial la llevarán a cabo los más preparados en la materia, no actores como hasta ahora<sup>84</sup>, *sino literatos de reconocida ilustración y competencia, probada en trabajos académicos o críticos, de espíritu imparcial,*

---

<sup>84</sup> Es notable el singular encono que Manuel de la Revilla tiene contra los actores, de quienes habla con una vehemencia nada matizada: *Ellos, más que los autores, son los que corrompen el gusto del público, imponiéndole el género que mejor les place, y obligando a los autores a que lo cultiven, por el cómodo y sencillo procedimiento de no hacer obra alguna que a él no pertenezca. Ellos son los que hacen imposible que ninguna obra se presente como es debido; los que retraen del teatro a los autores de nota; los verdaderos causantes de los daños que deploramos* (Revilla;1883:504).



*tolerante y expansivo, e igualmente distantes en sus ideas de todos los extremos; pues tanto dañaría a la medida y prudencia que ha de presidir a sus juicios el apego tenaz a la tradición, como el afán insensato de innovaciones atrevidas* (Revilla;1883:477). Manuel de la Revilla coloca en esta plaza de funcionario a alguien externo al mundo de los actores y de los autores, con la “debida instrucción literaria e histórica”.

A pesar de la engolada retórica con que se pronunció Manuel de la Revilla no pudo evitar la réplica por parte de sus contemporáneos que, lógicamente, le acusaron de promover una suerte de censura oficial<sup>85</sup>, que además de este inconveniente tendría otro notable, y es el de poder errar en su criterio; al respecto, Manuel de la Revilla trató de salvar el escollo, no sin notables dificultades: *tratándose de la cuestión presente, desde el momento en que se necesita que alguien examine las obras presentadas a los teatros, no puede evitarse que en este examen se cometan errores e injusticias, por muchas garantías que se adopten; pero esta no es razón que abone la conveniencia de que no haya comités oficiales o semioficiales* (Revilla;1883:483). Para Manuel de la Revilla, como hemos venido exponiendo hasta el momento todo es justificado y justificable en función del público, al que coloca en un lugar privilegiado en tanto es a él y a su educación a quienes hay que dedicar todos los esfuerzos: *en cuanto al público, tampoco es muy difícil hacerle entrar por el buen camino. Que su gusto está corrompido, es cierto; pero todo paladar al que se sirven malos manjares, acaba por estragarse; y otro tanto le sucede al público. Si abandona los teatros de verso por acudir a las funciones de hora en los teatros-cafés, a la Opera, a la Zarzuela o los Bufos, es porque los primeros sólo le ofrecen (salvo en rarísimas ocasiones) obras malas y mal desempeñadas; y siendo así, hace perfectamente en no querer verlas. Hágase lo contrario, y su gusto volverá a regenerarse* (Revilla;1883:504-505).

Manuel de la Revilla se erige, por tanto, en una figura clave para comprender lo que las teorías positivistas aplicadas al arte pueden dar de sí. Si el positivismo como teoría pudo funcionar en muchos ámbitos de la vida, en lo referente a la estética y al

---

<sup>85</sup> *El Sr. Ladevese dice con razón que si estos comités han de ser nombrados por las empresas, su creación no dará resultado alguno, y a renglón seguido da a entender que en mi juicio deberá nombrarlos el Gobierno, en cuyo caso tendremos establecida la censura oficial* (Revilla;1883:482).

arte no pude evitar mostrar las paradojas y contradicciones que en él se encontraban; el positivismo está plagado de ideas físicas y metafísicas que se convierten en algo parecido a sus antítesis, no, generalmente, por medio de la refutación sino más bien mediante el desarrollo de sus potencialidades latentes. Es en este sentido en el que tenemos que entender las contradicciones del pensamiento de Revilla, que van desde el lenguaje seudo-religioso empleado para definir el arte, hasta el establecimiento de una censura oficial a favor del sacrosanto decoro. Si Manuel de la Revilla llegó a justificar una paradoja tal como la defensa de la censura oficial (por parte de un pensador liberal) fue precisamente por su creencia en el arte útil. Desde la moral de la ciencia, así como desde el socialismo, volvieron a reafirmarse en estos años, como se había hecho a raíz del sexenio democrático, las obligaciones y derechos correlativos que correspondían a los intelectuales en el cambio educativo y cultural. Visto el escaso interés que los partidos turnantes en el poder demostraban hacia esas cuestiones, y puesto que las “clases neutras” (como las invocaría Costa) habían resultado políticamente inexistentes, la única instancia social de la que aún cabía esperar la regeneración del país era la minoría intelectual que se erigió en portavoz de las necesidades del pueblo. Como Urbano González señalaba a propósito de Manuel de la Revilla, su crítica está marcada principalmente por los dolores producidos por las injusticias sociales, los ideales que acariciaba el aspecto libre y las nobilísimas aspiraciones de la democracia moderna (Revilla;1883:3).

*Múltiples y complejos son los males gravísimos de que hoy adolece nuestra escena, y del más profundo e irremediable, de la falta de ideal y del extraviado rumbo que hoy lleva nuestra literatura dramática* (Revilla;1883:457). Manuel de la Revilla se ocupó principalmente de la literatura dramática aunque no olvidó otros aspectos de la vida cultural. Nuestro crítico, como tantos otros en la época, clamaba por el teatro como medio de regeneración del país, al ser un medio propagador de ideas; es por ello que supuso que la principal solución a “los males de la escena” sería la creación de un teatro oficial, donde, con una clara vocación educadora y patriótica, se llevarían a escena obras españolas, tradicionales o modernas, pero donde no se “ultrajara” el público decoro. Precisamente esta cuestión de decoro es por donde el pensamiento de Revilla hace aguas, pues es esta defensa del decoro lo que le lleva a defender la

censura oficial y la que le hace tomar una postura claramente conservadora en este tema, como bien señala Cánovas en el prólogo: *los verdaderos hombres de saber, cual Revilla era, suelen mostrarse tan celosos e inflexibles en defender la libertad y con ella la dignidad del pensamiento abstracto o teórico, como ser respetuosamente fieles a lo que en cada caso pide el régimen legal de los pueblos* (Revilla;1883:XI). La influencia de Manuel de la Revilla y sus contemporáneos será fundamental en el pensamiento posterior; en Madrid, la generación finisecular, tardía y equívocamente bautizada como “generación de 1898”, fue siempre, con la excepción señera de la figura excéntrica de Unamuno, a remolque, siquiera fuese dubitativamente, de los hombres del 68 o de la Restauración, ya se tratase de Giner, Galdós o de Costa. Manuel de la Revilla y sus contemporáneos, por tanto, sentaron las bases del pensamiento cultural en España, que sería, a partir de este momento, o bien una continuación de las tesis positivistas, o bien un rechazo frontal a éstas.

### **1.2.3. EL CASO ZULOAGA**

La razón que nos lleva a incluir en esta observación de la dicotomía arte por el arte / arte utilitario el caso Zuloaga es de doble tipo: por un lado, el tratar de mostrar que la polémica realismo/idealismo (o, en otros términos, arte pedagógico frente a libertad creativa no sujeta a reglas) no es exclusiva del teatro sino que, siguiendo los postulados positivistas, se extiende a todos los órdenes de la vida y la cultura, en este caso también la pintura; por otro lado, con ello podemos ver que de la polémica se ocuparon en mayor o menor medida los principales pensadores de la época. El propio Manuel de la Revilla, del que acabamos de señalar su pensamiento en torno al teatro, hizo referencia al problema que existía en España respecto a la pintura histórica.

*En pleno S.XIX si vais a ver una clase de pintura o escultura observareis que contra lo que exige el estado de nuestras costumbres, que quieren ver reproducido algo real y vivo, que todos sentimos, que todos conocemos, se manda a los jóvenes aspirantes pintar la batalla de las Termópilas o el triunfo de Alejandro Magno que no nos importa absolutamente nada y que no sirve para ningun objeto* (Revilla;1883:543)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Aspecto éste rebatido por Cánovas en su prólogo al libro: *cultívese en buen hora lo positivo, lo más realista en todas las artes y en la propia escultura, no me opongo a ello, ya que en el presente triunfan*

Una de las características fundamentales de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX es su carácter institucional, carácter que tenía una clara finalidad docente y que va a entrar en directa colisión a finales de siglo con los ideales esteticistas del modernismo. En efecto, el órgano gubernamental más importante en cuanto a artes pictóricas se refiere, es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, nacida, al igual que la Española o la de la Historia, con el propósito de fomentar actividades artísticas o intelectuales que fueran, a la vez, útiles para el fortalecimiento del patriotismo. Sin embargo, la actividad de la Academia se había dirigido hacia los temas mitológicos, alegóricos y religiosos apartándose de los temas históricos “españoles”; fue exactamente a partir de 1856, año de la primera Exposición Nacional convocada por la Real Academia de San Fernando, con la concesión de la primera medalla del concurso al *Don Pelayo en Covadonga*, de Luis Madrazo, cuando la pintura histórica comenzó su auge, debido en gran parte, a que a partir de este momento los certámenes convocados por la institución no se regirían por una convocatoria abierta, con libertad de temas, sino que la Exposición se tomaría en serio el adjetivo *nacional* y potenciaría abiertamente la historia patria, tanto en la orientación de los asuntos a tratar como en la cuantía de los premios (Álvarez Junco;2004:250-251). Ello supondría que, muy por encima de la ejecución técnica, lo que se premiaría sería el acierto del tema escogido y el modo de representarlo; según explicaba Jacinto Octavio Picón en 1881, lo crucial en un cuadro de historia es lo que representa, siempre “un hecho de capital importancia para un país o una raza, en un momento determinado y preciso en que el esfuerzo de un hombre o un pueblo realiza algo que influye belicosidad, catolicidad y caballerosidad de los personajes; unidad, libertad e independencia de la colectividad; protagonismo abrumador de la monarquía” (Álvarez Junco;2004:253-254). Sin embargo, a pesar de este “españolismo”, los pensadores e intelectuales comenzaron a catalogar esta pintura de vacía, exenta de significación social, pintura tan muerta y carente de sentido como las Termópilas de que hablaba Revilla. El panorama cambiaría con la aparición de Zuloaga y su vinculación al 98 español, al considerar Ortega y Gasset que la finalidad última de las obras del pintor vasco era la de dotar de intimidad la realidad.

---

*las doctrinas empíricas en todo, y así se sentirá más satisfecha la lógica común y social; pero déjennos tranquilos los asuntos clásicos y las estatus griegas* (Revilla;1883:XXXIV).

*Dotarla de intimidad.* Sabiendo la finalidad última de las obras zuloaguescas en el análisis que del pintor lleva a cabo Ortega se plantea un problema fundamental en la historia del arte: el del “cómo” dotar a esta pintura de intimidad. La cuestión del realismo/idealismo atraviesa toda la historia del arte pero en nuestro país la polémica alcanza sus más altas cotas a partir de las aportaciones de los krausistas, el movimiento contemporáneo a la gran época del realismo europeo. En efecto, la consecuencia más inmediata y de más largo alcance de las revoluciones de 1848, o de su fracaso, fue una nueva textura del pensamiento. El idealismo quedó desacreditado. Los revolucionarios se volvieron menos optimistas, y los conservadores más inclinados al ejercicio de la represión. Ahora constituía un punto de orgullo el hecho de ser realista, de haberse liberado de ilusiones, y de estar dispuesto a afrontar las realidades como son (Palmer;Colton;1980:237-238). Ser realista, a pesar de todo, constituía un universo absolutamente diferente según el marco teórico donde se empleara, a pesar de que la característica común a mediados del siglo XIX era que constituía una confrontación directa con el “idealismo”<sup>87</sup>. Desde el punto de vista estético, el realismo será la corriente que se enfrente al romanticismo, sustituyéndose la anterior polémica entre clásicos y románticos por la del realismo/idealismo. En este sentido, volvemos a comprobar la unidad de secuencia entre el romanticismo y el realismo. Estéticamente, este último tampoco suponía una ruptura con la concepción fundamental romántica del arte que sostenía que éste es un lugar privilegiado de una experiencia de la verdad. En el fondo, el realismo no hacía sino cambiar el origen de la verdad en el arte, que ahora la encontraba en la naturaleza empírica y no en una experiencia individualizada del “Yo” (Falero;1998:131).

De este modo, la aparición del realismo suponía la problematización de dos cuestiones a la hora de afrontar la obra de arte: por un lado, el eterno tema de la “verdad” en el arte y, por otro, el modo de llevar a cabo la ejecución del tema en el

---

<sup>87</sup> En 1859 el realismo fue el tema escogido por el dramaturgo Manuel Tamayo para el “Discurso inaugural” de la Real Academia. Pero como señaló Armando Palacio Valdés en 1871, fue a partir del artículo que escribiera Pedro Antonio de Alarcón en 1857 sobre la obra de Ortiz de Piñedo *Los pobres de Madrid* cuando se avivó un verdadero debate entre realistas e idealistas. En cualquier caso, a pesar de las adhesiones a este movimiento artístico de diversos autores, como el caso del mismo Palacio Valdés, el realismo no se concibió en el más genuino y estricto sentido de eso que se dio en llamar “pintar la realidad” lo más objetivamente posible o fotografiar la realidad (Falero;1998:133).

cuadro. En cuanto al primer problema, la cuestión es clara: la polémica se entabla sobre la cuestión de saber dónde se halla la verdad que produzca un *arte verdadero*, si en el mundo de la realidad sensible o en el de las ideas. El realismo, como expresión de la única fuente fidedigna de la verdad del método científico, siempre tratará lo ideal como ficción, esto es, como ficticio, falso o, en el mejor de los casos, como una ilusión. Frente a la *originalidad* romántica, capacidad fabuladora de la imaginación del artista o *fantasía* frente a modelo alguno (no *reproducir* sino *producir* naturaleza), se alza la clave realista al reclamar para sí la observación de la naturaleza, no en actitud meramente mimética, sino el derecho a situarse ante una naturaleza contemplada con un fin determinado: la diferencia entre la simple representación de la naturaleza y el intento del hombre por representarla (esto es, el arte) vendrá mediante la no preexistencia de la idea en la primera, que provoca que no exista arte en la naturaleza, sino que éste sólo pueda manifestarse en la creación artística del hombre. Mediante este proceso el realismo llega a una de las cuestiones básicas durante la primera mitad del siglo XIX, la *experiencia* o *emoción estética*, para cuya definición se va a apoyar en las tesis que durante todo el período habían aportado el idealismo poskantiano, el subjetivismo ilustrado y el experimentalismo naturalista. La experiencia estética va a ser el camino diferenciador que tanto realistas como krausistas van a reclamar para situar al arte en un espacio claramente diferenciado de otras miradas sobre la naturaleza, como, por ejemplo, la ciencia, tan en boga durante el siglo decimonónico:

*Expone la ciencia la idea de las cosas bajo el concepto de lo que son en la realidad, dirígese al espíritu por la inteligencia y la razón en relación meramente mediata. El Arte, por el contrario, nacido de la fantasía, habla a la contemplación y al sentimiento, recibiendo la idea, mediante el goce de lo bello con cierta intensidad inmediata, con la cual concibe en su profundidad y plenitud en todo...*<sup>88</sup>

La cuestión sobre el realismo y la experiencia estética va a dominar la mayoría de manifiestos artísticos durante gran parte del siglo XIX; así no es de extrañar que los krausistas, siempre atentos a las manifestaciones artísticas y de vanguardia en Europa, se hagan eco de dicha polémica: Urbano González Serrano, Francisco Giner de los

---

<sup>88</sup> Texto de 1881 de Fernández y González, dentro de *Filosofía del Arte* (Falero;1998:142)

Ríos, Ricardo Blanco Asenjo,... van a reivindicar un espacio intermedio entre el arte realista y el arte romántico, el arte que ellos van a denominar *arte armónico*, al considerar (en palabras de Blanco Asenjo) que *el idealismo y el realismo son enfermedades del arte; el arte sólo vive en la armonía; el arte armónico es el arte único y verdadero* (Falero;1998:152)<sup>89</sup>. Arte armónico por cuanto la cuestión del realismo, avanzada ya la década de los 70 del siglo XIX había dado lugar a otra de signo diferente, esto es, la que afecta al modo de representar la realidad, a la ejecución de la obra de arte; el texto de Fernández y González de 1881 es indicativo de ello:

*.. la contemplación más libre nada podría hacer de un objeto desprovisto de interés, con ser evidente que los objetos no aparecen todos con igual importancia estética. Porque si bien es indudable que todos experimentan cierta transformación al chocar en la contemplación humana con la facultad idealizadora, es contra todo discurso racional creer que esta facultad nobilísima conciba y engendre belleza con idéntico esfuerzo e impulso espontáneo, ora parta de objetos próximos a hermosura, ora de los feos, perturbados y deformes* (Falero;1998:141).

En efecto, la inclusión de la realidad en sus múltiples manifestaciones suponía la asunción también de criterios estéticos que habían caído en desuso desde el racionalismo ilustrado: categorías estéticas como lo *feo*, lo *ridículo*, lo *grotesco*,... volvían con fuerza al poner en relación el arte con la moral social y su vinculación con el realismo; al fin y al cabo, el debate volvía a centrarse en la concepción de la utilidad del arte. La reacción no se hace esperar por parte de autores como Juan Valera (descubridor de Rubén Darío), el cual rechazaba tanto al romanticismo como al realismo por su “predilección por lo feo y lo deforme”, al tiempo que rebatía toda finalidad cognoscitiva del arte y con más ahínco aún toda influencia social: la única razón de la obra de arte residiría en su deleite; el camino se había abierto para la asunción de un nuevo movimiento radicalmente opuesto al realismo: el movimiento esteticista del Modernismo.

Aún siendo el Modernismo un movimiento de corte diferente al realismo, a finales de siglo ambas tendencias van a derivar hacia una tendencia común; en efecto, como afirman Rosen y Zerner, si *la vida contemporánea iba a ser representada con*

---

<sup>89</sup> *De este modo, el idealismo por falso y el realismo por antiestético son repudiados: la armonía es de lo bello y lo verdadero, una concepción* (Falero;1998:151).

toda su banalidad y su fealdad, sin distorsionar o romantizar en lo más mínimo su mediocridad, el interés estético entonces tenía que pasar de los objetos representados a los medios de representación (Rosen;Zerner;1998:144). Así, al comienzo del siglo XX vamos a observar dos tendencias claras, pero centradas en los medios de ejecución; mientras el esteticismo va a centrar sus objetivos en una representación ideal, el realismo va a poner todos los medios para la representación fidedigna de la realidad:

*En obras de esta naturaleza [realistas] no es el asunto lo que se admira, sino la ejecución, [...] y así se explica el fenómeno antes expuesto de que agrada en el arte lo que en realidad no causa efecto. De aquí se desprende también la legitimidad de lo feo, de lo ridículo, de lo inmoral en el arte, que, no siendo en sí mismos elementos bellos, producen, sin embargo, la emoción estética por la excelencia de su reproducción y por la transfiguración que experimentan al pasar por la mente del artista (Falero;1998:156).*

La polémica está en plena fase hacia la década de 1910, año en que comienzan a aparecer los artículos orteguianos sobre Zuloaga. A pesar de que Ortega no se decanta claramente por la estética realista, sí rechaza de lleno el movimiento esteticista del modernismo, al basar su crítica artística en tres postulados apriorísticos: el rechazo de la ilimitación de la creación artística (lo “veleidoso”, lo “caprichoso”); el rechazo de prescripciones académicas (clasicismo) y de modelos extraídos de *autoridades* o de un ideal absoluto (antigüedad clásica); y la rotunda afirmación del arte como creación (originalidad) radicada en una facultad (sentimiento) subjetiva innata (genio). Ortega va a defender un realismo de corte diferente al habido hasta el momento (el realismo al modo academicista) exento de toda experiencia estética:

*No hagáis usos nuevos vosotros los nuevos pintores. Hay una estética gobernante: se llama a sí misma realismo. Es una estética cómoda. No hay que inventar nada. Ahí están las cosas; aquí está el lienzo, paleta y pinceles. Se trata de hacer pasar las cosas que están ahí al lienzo que está aquí. Es una estética según la manera de los que parlan en la Plaza Mayor: “Respetable público: aquí está el huevo e aquí está el pañuelo...” (Ortega;2002:147).*

La crítica feroz de Ortega a un realismo que ya nada puede ofrecer a una sociedad que ha evolucionado no debe entenderse como aprobación del modelo



esteticista: no hay nada más opuesto al realismo que el impresionismo: *no cabe antítesis mayor que la que existe entre los pintores que buscan la naturaleza, las cosas, y los que buscan las impresiones de las cosas* (Ortega;2002:149). Para Ortega, la cuestión se limita a un problema nominativo:

*El arte padece desde hace tiempo grave desorientación por el empleo confuso a que se someten estos dos vocablos inocentes: realismo e idealismo. Comúnmente se entiende por realismo – de res – la copia o ficción de una cosa; la realidad, pues, corresponde a lo copiado; la ilusión, lo fingido, a la obra de arte.*

*Pero nosotros sabemos ya a qué atenernos frente a esa presunta realidad de las cosas; sabemos que una cosa no es lo que vemos con los ojos: cada par de ojos ve una cosa distinta y a veces en un mismo hombre ambas pupilas se contradicen* (Ortega;2002:81).

De este modo Ortega hace suya la polémica realismo/idealismo dando una nueva vuelta de tuerca, al considerar que para *copiar* una cosa es necesario copiar la totalidad de las cosas, algo imposible al no existir la totalidad como idea en la conciencia humana: por tanto, el realista copia sólo una idea, coincidiendo en este punto con el idealismo, llegando así a una intencionada confusión terminológica en la que realismo e idealismo llegan a la sinonimia. Ante tal hecho, Ortega propone una nueva etiqueta que hunde sus raíces en el Siglo de Oro: el realismo español<sup>90</sup>. El “realismo español” de Ortega va ligado a un concepto clave a la hora de entender la estética que él propone: el arte como medio de concreción. En efecto, para Ortega la pintura interpreta el problema de la vida<sup>91</sup>, tomando como punto de partida los elementos espaciales, las figuras, medios para la expresión de este problema último:

---

<sup>90</sup> No sin antes advertir la problemática que el empleo de esta etiqueta conlleva: *el realismo español es una de tantas vagas palabras con que hemos ido tapando en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas. Sería de enorme importancia que algún español joven que sepa de estos asuntos tomara sobre sí la faena de rectificar ese lugar común que cierra el horizonte como una barda gris a las aspiraciones de nuestros artistas. Tal vez resultaría que somos todo lo contrario de lo que se dice: amigos de lo barroco y dinámico, de las torsiones y el expresivismo. Y sería buena nueva. Porque con la palabra realismo se quiere significar de ordinario una carencia de invención y de amor a la forma, de poesía y de reverberaciones sentimentales, que agosta miserablemente la mayor porción de las pinturas españolas. Realismo es entonces prosa. Realismo es entonces la negación del arte, dígame con todas sus letras.* (Ortega;2002:150).

<sup>91</sup> *Y es éste el punto en que verdaderamente el arte se diferencia de la ciencia: esta es la tragedia original de la ciencia: trabajar para un resultado que nunca logrará plenamente. De la tragedia de la ciencia nace el arte. Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos. Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación* (Ortega;2002:78).

*Hombre verdaderamente original es quien al través de esas reverberaciones superficiales, mete bien hondo la mirada y la mano en aquellos problemas cordiales, eternos, y los saca un momento a las miradas de las gentes (Ortega;2002:142). Cada arte, pues, responde a un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre; la historia de un arte es la serie de ensayos para expresar ese tema ideal que justifica su diferenciación de las otras artes: son muchas las tentativas que abandonan este camino y de ahí la necesidad de volver a él. Expresar este problema de la vida no es plasmarlo directamente, al modo “realista”: un cuadro que se traduce directamente en formas literarias o ideológicas no es un cuadro, es una alegoría. La alegoría no es un arte independiente y serio, sino un juego, en el cual nos satisfacemos diciendo de una manera indirecta lo que podría decirse muy bien, y aun mejor, de otras varias maneras (Ortega;2002:69). El artista verdadero, a través de su genio individual, debe proponerse conseguir la ficción de la totalidad, no sólo llevar a cabo la representación de un tema sugerido; en este punto radica el genio del pintor vasco: y es muy curioso cómo en los cuadros de Zuloaga, por debajo de su individual personalidad amanerada, se yergue una personalidad anónima de artista español, criado en los entresijos de la raza, que pervive en contacto con la tragedia elemental de nuestra vida (Ortega;2002:143).*

Artista español; quizá aquí radique la problemática de Ortega al no admitir realismo e idealismo, pues al constatar que Zuloaga da forma a la tragedia del pueblo español, Ortega debe necesariamente preguntarse cómo es el alma de este pueblo, e irónicamente le da forma literaria al comienzo de su artículo “Arte de este mundo y del otro”:

*Yo soy un hombre español, es decir, un hombre sin imaginación. No os enojéis, ni me llaméis antipatriota. Todos venían a decir lo mismo. El arte español, dice Alcántara, dice Cossío, es realista. El pensamiento español, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, es realista. La poesía española, la épica castiza, dice Menéndez Pidal, se atiene más que ninguna otra a la realidad histórica. Los pensadores políticos españoles, según Costa, fueron realistas. ¿Qué voy a hacer yo, discípulo de estos egregios compatriotas, si no tirar una raya y a hacer la suma? (Ortega;2002:91).*

Para la solución del problema realismo (traducido ya, en 1910, a naturalismo) e idealismo, Ortega propone una concepción diferente en el caso de España; un alma diferente, llamada *mediterránea* en contraposición a la gótica<sup>92</sup>: *la emoción española ante el mundo no es miedo, ni es jocunda admiración, ni es fugitivo desdén que se aparta de lo real, es de agresión y desafío hacia todo lo suprasensible y afirmación malgré tout de las cosas pequeñas, momentáneas, míseras, desconsideradas, insignificantes, groseras. No; no es casual que la primera obra poética importante de un español, la Farsalia de Lucano, cantara un vencido* (Ortega;2002:109). A partir de este momento, Ortega y Gasset pone en juego todo un imaginario basado en la tradición española (en uno de sus artículos se sirve de Don Quijote para demostrar que quizá Cervantes deseaba mediante el ingenioso hidalgo reflejar todo el ambiente grotesco que le rodea, y en otro no duda en afirmar que la pintura zuloaguesca es *camino de perfección*, en clara alusión a la santa de Ávila) especialmente en los dos excelsos pintores que retoma para ilustrar los cuadros de Zuloaga: El Greco y Velázquez. En el caso de El Greco, la apropiación del pintor griego entra en sintonía con la recuperación que del artista llevan a cabo todos los noventayochistas: la plenitud de la pintura nacional, para estos pensadores que con tanta facilidad introducían valoraciones políticas, se alcanzaba en el XVII, con la escuela castellana y la andaluza (y en especial Ribalta, prototipo del realismo español, caracterizado, según Elías Tormo, por “esa particular aspereza, esa honradez, esa cosa varonil, algo despeinada, pero vital”; curiosa coincidencia con la “ruda virilidad” que Camón Aznar encontraba en las texturas de Zurbarán, “pintor racial porque pinta la raza”), pero sobre todo por El Greco, pintor al que todos coinciden en señalar como supremamente español (Álvarez Junco;2004:258). Para Ortega, la *Apocalipsis* de El Greco pudiera muy bien ser uno de los mejores cuadros del mundo, porque ante él sentimos, con pavorosa inmediatez, el tema más sencillo y más profundo de la pintura: un poco de materia puesta a arder (Ortega;2002:140). Del mismo modo, partiendo de la base de que lo que el genio individual hace es extraer las consecuencias de las posibilidades que se hallan en el interior mismo de las sociedades, de los pueblos, darles forma

---

<sup>92</sup> *Yo llamo a este fondo último de nuestra alma mediterraneanismo, y solicito para el hombre mediterráneo, cuyo representante más puro es el español, un puesto en la galería de los tipos culturales. El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo* (Ortega;2002:108).

concreta, parte la lectura de El Greco llevada a cabo por Cossío; la importancia de esta interpretación es fundamental, pues Cossío era discípulo de Giner de los Ríos y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, donde los hermanos Machado estudiarían. Cossío ocupa un papel capital en la historiografía y en la didáctica de la pintura española, pues, además de su estudio sobre El Greco, había escrito a finales del siglo XIX el primer manual de pintura española (*Aproximación a la pintura española*, 1884). Para Cossío, como decimos, la importancia de El Greco viene dada por su capacidad para penetrar en el fondo del alma española<sup>93</sup> y manifestarlo en la pintura, que luego seguirá el naturalismo del XVII, de manera especial Velázquez. ¿Y de qué modo lo realiza Velázquez? Para Ortega, empleando la trivialidad como base:

*¿Cabe más trivialismo? Sí; sí, aún cabe más. Recordad que Diego Velázquez de Silva, obligado a pintar reyes y papas y héroes, no pudo vencer la voluntad artística que la raza puso en sus venas, y va y pinta el aire, el hermano aire, que anda por dondequiera sin que nadie se fije en él, última y suprema insignificancia* (Ortega;2002:109).

No sólo Ortega reuniría a El Greco y Velázquez. También Cossío situaría a los dos artistas, junto a Cervantes, como ejemplos del espíritu de la raza: *Alto y raro ejemplo este que El Greco nos ofrece contra la idea usual del casticismo. Un extraño, un cretense, recreado en Italia, despertando, oreando, encauzando, fijando la eterna tradición de la pintura patria; abriendo el surco, para que en él siembre y recoja, el más grande, el más universal y humano, y por esto el más castizo de los pintores españoles [Velázquez], impregnando de tristeza a sus héroes en los mismo días en que Cervantes forjaba su eternamente castizo Caballero de la triste figura* (Cossío;1983:349). De este modo, retomando a los clásicos, queda claro para Ortega que el tema ideal de la pintura es el hombre en la naturaleza<sup>94</sup>. No este hombre

---

<sup>93</sup> Según ha expuesto convincentemente el profesor Álvarez Lopera, existía un substrato cultural común en la rehabilitación del Greco entre los que destacan críticos como Francisco Alcántara o escritores como Galdós o la Pardo Bazán muy cercanos al círculo institucionista junto a otros como los modernistas, Santiago Rusiñol, y los escritores que vienen incluyéndose en la nómina de la llamada *Generación del 98* (Falero;1998:277). Así lo observamos en Unamuno: *llegó El Greco de tal modo a consustanciar su espíritu con el del paisaje y el paisanaje en medio de los que vivió que llegó a darnos mejor que ningún otro la expresión pictórica y gráfica del alma castellana* (Unamuno;1976:77); también en Azorín: *El “descubrimiento” de El Greco, realizado por esos escritores [los modernistas], se halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas y, en especial, por Toledo.*

<sup>94</sup> Retomando la idea de los krausistas como Giner de los Ríos: *por esto podría decirse en algún modo que la pintura de paisaje es el más sintético, cabal y comprensivo de todos los géneros de la pintura*

histórico, no aquel otro: el hombre, el problema del hombre como habitante del planeta. Reducir este problema a un tipo nacional, por ejemplo, es rebajarlo a las proporciones de una anécdota (Ortega;2002:89). Una naturaleza, digámoslo, castellana, ruda, áspera; en su artículo “Una visita a Zuloaga”, Ortega poetiza las condiciones de vida del pintor vasco en la capital parisina<sup>95</sup> al tiempo que destaca la alternancia del pintor entre París y Segovia, como método que contribuye a la magnificencia de su arte:

*Zuloaga contrarresta los seis meses de estancia en París con otros seis meses que habita en Segovia. En comandita con su tío Daniel ha comprado una viejísima iglesia románica, adusta y fornida, encaramada en una colina. Y allí tiene su estudio de creación. Y allí se sume periódicamente en el limo original de su pueblo y allí percibe el sordo rugir de los dolores estéticos que retuercen el corazón profundo de la tierra. (Ortega;2002:143)*

*El sordo rugir de los dolores estéticos*; aún podemos encontrar en Falla los ecos de esta estética dura y áspera, cuando el músico gaditano reclama la obra de Pedrell como fuente para el renacimiento del arte musical español (Falla;2003:89), debido a su composición “sencilla”, lejos de las armonizaciones germánicas, de acuerdo al “carácter reciamente sobrio y expresivo” de la música española, aunque sin abandonar la riqueza ornamental que, en ocasiones y tanto en nuestra vieja música como en la contemporánea, acusan sus líneas melódicas autónomas cuando están inspiradas en ciertas fases características del folklore español. De nuevo fondo y forma se dan la mano, pues, del mismo modo que en la música es necesario combinar de un determinado modo los materiales sonoros a la mano del compositor, tampoco Ortega obvia la necesidad del correcto empleo de las técnicas pictóricas para la feliz ejecución del tema apropiado<sup>96</sup>, retomando así el segundo punto del que hablábamos

---

*[...]... en el paisaje puro y sin aditamentos, la figura humana no entra sino como un ser físico, como una forma, como una nota de claroscuro o de color, aunque siempre ofrezca a nuestros ojos cierto valor ideal de un tipo, de una clase, de un género de vida determinado (Falero;1998:299).*

<sup>95</sup> *Es un aposento modestísimo, desmantelado, y yo diría que en medio del lujo de París parecen afirmar aquellas cuatro paredes el derecho a la desolación y a la rudeza que se alza en el fondo de todos los cuadros zuloaguescos (Ortega;2002:140). El propio Zuloaga da claves de su vida en París: Vivo aislado, encerrado en mi estudio, avergonzado de pertenecer al género civilizado y humanitario; y deseando que llegue el momento en que pueda irme a Castilla; a la Castilla que tanto queremos (Tellechoa;1987:44).*

<sup>96</sup> *¿Será esto decir que el pintor haya de desentenderse de preocupaciones técnicas? Claro está que no; primero habrá que pintar de la mejor manera del mundo. Sólo quisiera dar a entender que después de pintar admirablemente, el pintor debe comenzar a hacerse artista (Ortega;2002:87).*

en torno a la problematización que el realismo provoca: la importancia otorgada al modo de ejecución a finales del siglo XIX.

*Arte no es copia de cosas, sino creación de formas* (Ortega;2002:150). De esta base parte Ortega para denostar, por una parte, a los “realistas” (para los que las cosas sólo son “sublimes riquezas que contemplan los ojos codiciosos”) y, por otra, a los pintores que ponen el acento en los medios de expresión<sup>97</sup>: *la realidad ingenua es, para el arte, puro material, puro elemento. El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética. Pintura no es naturalismo – sea impresionismo, luminismo, etc – naturalismo es técnica, instrumento de la pintura* (Ortega;2002:82). Para ello recurre Ortega a la figura de una autoridad, Cézanne, del que afirma que no pintó bien nunca, pero que tuvo el genio de observar con inigualable profundidad el sentido radical de la pintura proponiéndose claramente sus problemas sustanciales (Ortega;2002:80); siguiendo este planteamiento, se pregunta Ortega acerca del pintor vasco que, siguiendo la línea del realismo, pero aportando una fuerte connotación sociológica, es capaz de servir de ejemplo de artista plástico. Para Ortega la respuesta es evidente: si bien el tema es lo más importante en los cuadros zuloaguescos, es el modo en que el pintor lleva a cabo su ejecución lo que aporta su calidad de “genio”. En efecto, como pintor de enanos, por ejemplo, Zuloaga sólo puede ser superado por Velázquez. Su *Gregorio* (al que Ortega dedica un artículo completo), el monstruo con la cabeza desproporcionada, la pose cómica y la mirada extraviada, palpita con realidad, deforme realidad que contrasta con la topografía del terreno, minuciosamente observada. Asimismo, genio es Zuloaga cuando pinta aspectos de la realidad que nada tienen que ver con lo grotesco: picadores, matadores, chulos,... cafés, humo, ambientes populares. La familia del torero *Gallito* es uno de los ejemplos más claros de la síntesis y el ritmo que otorga a sus creaciones el pintor vasco: temperamente impetuoso que late en sus lienzos, controlado por una técnica adquirida durante los años de juventud, años de privaciones y de estudio. Por encima de todo, para Ortega, en los cuadros de Zuloaga hay “raza”, raza en el orgullo, raza en

---

<sup>97</sup> *A mi manera de ver, debe Zuloaga su triunfo a que es acaso el único pintor vivo cuyo tema no ha sido inventado por él. Me explicaré. Hace muchos años que los pintores no pintan cuadros. Andan entretenidos en resolver problemas técnicos que son, sin duda, de enorme importancia, para aumentar las facultades del arte* (Ortega;2002:141)

la fuerza animal, raza en el trazo firme y a la vez nervioso, al modo goyesco. Para Ortega todo en la obra de Zuloaga es raza y, lo que a nosotros más nos interesa, raza que se debe comunicar al pueblo. En sus escritos (como en *Una exposición Zuloaga*), Ortega asume plenamente la figura del Estado como patrón de las artes, insistiendo en su obligación de proteger y velar por la “verdadera” cultura, basando la necesidad de una exposición en su “utilidad” debido a que la exposición que debería realizarse con las obras del artista vasco tendría una misión clara: *fomentar en la masa anónima las preocupaciones elevadas, suscitar en el ambiente público motivos de una vitalidad superior y hacer que la trivialidad del comercio ciudadano quede rota a menudo por corrientes difusas de valores ideales* (Ortega;2002:61). El sentido de la exposición, el sentido pedagógico, tendrá efecto en los asistentes que a ella vayan, pues *la peregrinación de los lienzos egregios con sus bárbaras figuras por las tierras castizas de donde salieron removerá muchos nervios enmohecidos, levantará disputas, quebrará putrefactas opiniones, clasificará algunos pensamientos y en no pocas casas desespiritualizadas [...] se hablará de estética* (Ortega;2002:62).

## **2. PANORAMA DE LA ESCENA EN EL 98**

### **2.1. EL TEATRO DEL 98; A LA BÚSQUEDA DE UN REPERTORIO**

A pesar de la inmensa literatura existente sobre el movimiento literario que conocemos como “generación del 98” basta una ojeada a dichos escritos para observar la poca importancia concedida al teatro noventayochista. Tan sólo se consideraba el teatro al tratar de los autores más notables por otros géneros y con frecuencia más por su relevancia posterior que por lo que habían escrito en los años del fin de siglo<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Un caso paradigmático es lo ocurrido con Valle-Inclán. La utilización distorsionada de conceptos críticos al analizar su obra, sobre todo la visión de su teatro supeditada al esperpento, ocultó durante años la singularidad de sus primeras propuestas simbolistas. Incluso cuando se inició en los años sesenta la revisión más sistemática de la producción cultural de entonces, desmontando la artificial confrontación entre Modernismo y Generación del 98, se tardó en considerar el arte escénico como una de las manifestaciones importantes de las tentativas de cambio estético e ideológico del periodo. Y no sólo porque algunos estrenos – *Realidad* (1892), de Pérez Galdós, *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta, o *Electra* (1901), de Pérez Galdós – catalizaron de manera singular las inquietudes sociales del momento, sino porque el teatro ocupaba un lugar central en la sociabilidad urbana y era inevitable que quien tratara de abrirse camino en el mundo de las letras frecuentara los teatros y sus tertulias,

Quizá el error haya radicado en tratar de remitir la literatura dramática finisecular únicamente a aquellos escritores encuadrados habitualmente en la supuesta *generación*. Error, por cuanto ningún escritor del 98 es gente de teatro, sino que, en su amplia mayoría, los noventayochistas son escritores de todos los géneros. Salvo Unamuno que escribe dos obras en esos años, *La venda* (1898) y *La esfinge* (1900), y Valle-Inclán que conseguirá escenificar *Cenizas en ensueño* y *Comedia de ensueño* así como *El marqués de Bradomín* (1906), *Águila de Blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908), *El yermo de las almas* (1910), *La cabeza del dragón*, y *Cuento de abril* (1908), *Voces de gesta* y *La marquesa Rosalinda* (1912), la producción de los otros es mucho más tardía y de menor relevancia. El hecho de que Azorín traduzca en 1906 *La intrusa* de Maeterlinck, no parece que tenga suficiente entidad en sí misma... Y sin embargo, el fin de siglo español es el escenario de obras tan trascendentes como *El abuelo* de Perez Galdos, *La casa de Aizgorri* de Baroja o las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán; también es la época de *Las personas decentes* de Enrique Gaspar y *Realidad* de Galdós, que podemos con justeza calificar como *primer golpe asestado al teatro de la Restauración*. Al paso aparecen el *Juan José* (1895) de Dicenta; *Teresa* (1896) de Clarín; *María Rosa* (1894) y *Terra Baixa* (1897) de Angel Guimerá; *El escultor de su alma* (1898) de Ganivet; *Fructidor* (1897) de Ignasi Iglesias; *La muralla* (1898) y *La juerga* (1899) de Federico Oliver; *Silenci* (1898) de Adrià Gual; *Cuesta abajo* (1906) y *El becerro de metal* de Emilia Pardo Bazán. Asistimos asimismo a la representación de las primeras obras de Benavente, de Rusiñol, de Jacinto Grau, de López Pinillos, de Martínez Sierra, de Puig i Ferrater, de José Francés, de Villaespesa, de Fola Iguibide, de Francisco de Viu, de Firmat i Noguera o de Gómez de la Serna entre otros (Rubio;1998:15)... No es de despreciar por tanto el auge del teatro español en esta época y, sin embargo, ante la cantidad de monografías sobre poéticas, narrativa o lírica, el género dramático parece apenas haber existido en la época finisecular o, en cualquier caso, no haber merecido la atención de aquellos pensadores que incidieron sobre el consabido “problema de España”. Recientes estudios sobre la cuestión han demostrado la preocupación constante de los autores del 98 por el teatro, máxime cuando muchos de ellos, aun siendo autores de decenas de

---

conviviera en las redacciones con los gacetilleros teatrales, lo fuera él mismo o ensayara la escritura dramática como uno de los géneros que permitían alcanzar notoriedad pública y algunos ingresos (Rubio;1998:213-214).



artículos sobre el modo en que las representaciones teatrales debían llevarse a cabo, no consiguieron el éxito esperado en los escenarios; los múltiples interrogantes sobre el público, unidos a la polémica heredada sobre realismo e idealismo, originan la aparición de numerosos manifiestos y artículos defendiendo y “dirigiendo” la línea que los espectáculos de la época debían seguir.

No es de extrañar la avalancha de escritos sobre la cuestión, mínimos en comparación con el auge del circuito teatral en la época. La cantidad de escritos demuestran lo complejo de la situación; ejemplo de ello es el caso de Unamuno, autor que necesita prologar todos sus escritos, y hasta post-prologarlos como en el caso de su citada novela/nívola *Niebla*, seguramente por la sospecha de que el público no comprenda bien sus obras. Casos como éste demuestran que, a poco que se ahonda en el estudio del teatro en aquellos años, son tantos los matices que se advierten que chocan radicalmente con la simplista visión posterior que se ha dado. Si atendemos a la capital, Echegaray, Galdós, Feliu y Codina, Sellés, Eusebio Blasco, Guimerá, Dicenta, Benavente, los Quintero, Marquina, Arniches, o Vital Aza, copan las carteleras con sus obras (por no hablar de los autores dedicados al género lírico) y no sólo esto; obras como *Juan José* (que contribuye desde la primera escena al agitado debate sobre la “cuestión social”) o *La Dolores* (obra tildada de magnífica por el conocido crítico José Yxart) son propias del noventayochismo, y los debates que ellas generan animan las tertulias y las inquietudes de aquellos autores que después pasarán a formar parte de la llamada “generación”. Y ello por no hablar de los grandes protagonistas, los actores y actrices, refugiados en sus “feudos” dedicados a uno u otro arte: a saber, la gran María Guerrero en el Español, Rosario Pino en el de la Comedia, María Tubau en el de la Princesa, Romea en el Lara,... junto a los artistas que actuaban indistintamente en uno u otro, a saber: Antonio Vico, Ricardo Simó o (¿por qué no decirlo?) Pepe Riquelme (y sus famosas “morcillas”); la cantidad de espectáculos que se ofrecen a finales de siglo es inimaginable, por su variedad, y por su calidad: en el Madrid finisecular se pueden encontrar a Pastora Imperio o Raquel Meller debutando, a Hipólito Lazaro extasiando con su arte en el Real, y hasta a la mismísima Sara Bernhardt representando su *Hamlet* en el teatro de la Princesa. A través de la publicación *Teatro libre* se pueden leer entrevistas con André Antoine, el

conocido creador del *teatro libre* parisiense; Pérez Galdós se documenta para sus obras en los archivos de la Ópera parisiense para la puesta en escena de *Alma y vida* (1903) y la alta comedia de Oscar Wilde llega en forma de comedia de salón con *El nido ajeno* de Benavente y con ella, como anota Montero Alonso, el dramaturgo “inicia una nueva época del teatro de España. Cumple a lo largo de este tiempo una misión: nada menos que la de renovar, total y profundamente, en la superficie como en el espíritu, aquella escena”<sup>99</sup>. El producto cultural más sofisticado resultante de toda esta situación será el “Teatro Artístico” de Benavente; a pesar de su corta vida, el “Teatro Artístico” (1899) fue capaz de ofrecer *La fierecilla domada*, de Shakespeare, *Juan José*, de Dicenta, *Cenizas*, de Valle-Inclán y *Despedida cruel* de Benavente (en proyecto quedó *Interior*, de Maeterlinck, traducida por Valle-Inclán y para la que Santiago Rusiñol pintó el cartel anunciador), al tiempo que abría el camino a nuevas fórmulas de teatro de ensayo como el *Teatro de Arte* (1908-1911) y el *Teatro de los Niños* (1909-1910). A la luz de los datos, sostener que lo que en nuestro país se hacía era pura chabacanería teatral, alejada de todo lo que ocurría tras las fronteras, es hoy en día absolutamente imposible.

Todo lo expuesto hasta ahora nos demuestra que el circuito teatral en la España del 98, lejos de verse afectado por los efectos traumáticos del desastre colonial, mantuvo su tradicional esplendor, esplendor basado, ahora como antes, en satisfacer las exigencias de un público ávido de novedades. Antes de que a este rincón europeo, *convertido en refugio de paz por la tristísima fuerza de las circunstancias* (como diría Falla en 1916), llegaran los que huían de los desastres de la Gran Guerra buscando diversión y esparcimiento, el circuito teatral ya vivía su gran momento; si un escritor como Sánchez de Palacio puede resumir (hacia 1890) al teatro finisecular como *declamatorio, engolado y pretencioso, a fin de cuentas, un folletín con personajes de distintas clases sociales, de frac o con blusa de las usadas por la clase obrera o proletaria de antaño* (Galán;1998:182), pronto se oiran las voces de la “gente nueva”, destacando por su inconformismo social y su deseo de cambiar la situación (también desde el teatro), y que pronto serán incluidos por Martínez Espada en el “Modernismo

---

<sup>99</sup> Y unas líneas más adelante explica que en sus comedias “la acción iba corazón adentro, diálogos radicalmente distintos a los de hasta entonces, juego intelectual de insinuaciones y sutilezas, hombres y mujeres que no gritan, situaciones sin violencia ni efectivismo al modo habitual” (Galán;1998:175).

teatral”, encargado de cambiar la situación sobre las tablas<sup>100</sup>. La “gente nueva” (“un grupo disidente y tumultuario de hijos adúlteros de Talía” que escandalizaba a la “gente vieja” por la incorporación al lenguaje dramático de nuevos elementos, especialmente simbolistas) se presentaba a sí misma convencida de que las fórmulas teatrales decimonónicas estaban exhaustas y que era necesario buscar alternativas que sacaran al teatro español de su anquilosamiento. En la búsqueda de nuevos horizontes fue mucho más lo que unió en aquellos años a los jóvenes escritores con sus mayores que lo que los separó. Los datos desmienten el supuesto rechazo de los jóvenes escritores a otros de más edad tal como cierta historiografía ha afirmado. Se rechazó a algunos dramaturgos – Echegaray y ciertos seguidores suyos – a la vez que se aceptaba el magisterio de Pérez Galdós o Clarín, quienes ya venían mostrando claras discrepancias con la mayor parte del teatro que se hacía en los años ochenta (Rubio;1998:214-215).

Junto a la “gente nueva” que desarrolla su labor en Madrid, tenemos la importancia del Modernismo catalán, representado especialmente por el *Teatre Intim* de Adrià Gual; y junto a ellos la clara disociación entre el teatro post-romántico de José Echegaray y el teatro realista de orientación social y crítico, encabezado por Benito Pérez Galdós y Joaquín Dicenta, y seguido por Rusiñol y Benavente. Pero también el existencialismo de obras como *El escultor de su alma* de Ganivet, el modernismo de *El marqués de Bradomín* de Valle-Inclán, o *El becerro de metal*, de Emilia Pardo Bazán, de clara vocación ibseniana. El panorama es complejo y por ello surgen los debates, y con ellos los textos, referidos sobre todo a su contenido ideológico (el teatro era un elemento más de debate y confrontación social), dejando en un segundo plano las apreciaciones teatrales; los críticos teatrales buscaron la inserción de todas las nuevas alternativas en el ámbito literariodramático, al tiempo que se interesaron por todos los aspectos del hecho teatral en el momento. Claro ejemplo puede ser la preocupación constante por la situación de la enseñanza de las artes teatrales en nuestro país.

---

<sup>100</sup> “(...) Lo único que hay que pedirles es que se aparten en absoluto, en bien del arte (que jamás debe tener como fin principal el comercio) de las viejas fórmulas, de las reglas frías dominantes, que se atreven aún a predicar cual severos Catones, los que pretenden encerrar el arte dramático en un marco” (Rubio;1998:231).

A comienzos de siglo se aprecia en numerosos artículos la conciencia de la necesidad de nuevos organismos dedicados tanto a la enseñanza como a la representación de espectáculos teatrales. Respecto a la enseñanza, es patente la vocación renovadora de aquellos que pensaban que no se podía seguir con las rutinarias enseñanzas de declamación que ofrecía el Conservatorio, reclamando la necesidad de que el “Conservatorio de Música y Declamación” quedara unido al utópico “Teatro Nacional” en forma de “Escuela Nacional de Música y Declamación”. Se impone la necesidad de renovar la pintura escenográfica, el vestuario, la maquinaria,... y el gesto. Las nuevas propuestas teatrales no admiten la forma tradicional de representación<sup>101</sup> y ensayistas como Miquis o Eduardo Zamacois son rotundos al respecto. Al gesto correcto del autor deben acompañar nuevos escenógrafos, acordes con las nuevas necesidades; en este punto no se pueden despreciar las importantes renovaciones que en el campo de la ópera va a operar Richard Wagner. A través de las propuestas que llegaban desde Bayreuth, toda Europa va a cuidar las puestas en escena, prestando especial atención a la bibliografía internacional sobre maquinaria y utilaje escénico. El máximo representante en nuestro país a este respecto será sin duda el catalán Adrià Gual, que acompañará sus trabajos prácticos con reflexiones teóricas como *El teatre popular (Joventut, abril-mayo de 1901)*; *Treball memòria pel concurs de director d'escena del Liceu (1902)*; *Dels conjunts escènics (1903)*; *L'art escènic i el drama wagnerià* publicado por la *Associació wagneriana* en 1904; *Teatro Libre (España Nueva, 5-XI-1907)*,... pronto las renovaciones operísticas pasarán al acervo del teatro dramático, caso de Benavente o, especialmente, de Sebastián Carner, que plasmará estas inquietudes en su obra *Tratado de arte escénico (1890)*: “El empleo de decoraciones que convengan a la acción contribuye mucho a que los espectadores puedan creerse transportados al medio mismo en que el autor ha puesto sus personajes y nace la ilusión. Esto no obstante, la propiedad anda descuidada en nuestros días por la excesiva economía de

---

<sup>101</sup> Valga como ejemplo el texto de José León Coca, de 1904, en el que, a propósito del gesto, no dudaba en señalar: Nos atraen las situaciones melodramáticas en sonoras quintillas, las catástrofes pasionales y los efectos artificiosos [...] Madrid le rechaza porque Pierrot es un extranjero, un intruso, que le haría perder su carácter de vieja ciudad castellana. Y Madrid aborrece a la pantomima porque, por sus medios primitivos de expresión, es la más universal y cosmopolita de las artes” (Rubio;1998:46).

los especuladores que monopolizan los teatros, por lo caprichoso de los espectáculos de ilusión más o menos moral que se ofrecen al público y por la influencia de las modas” (Rubio;1998:51).

A través del texto de Carner llegamos a la segunda gran preocupación de la época; en efecto, el teatro convertido en industria y, en tanto industria muy productiva, podía o no admitir las recomendaciones que desde la crítica se hacían. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la producción teatral en las grandes ciudades fue adquiriendo cada vez más una organización industrial en la que primaban los intereses económicos sobre los artísticos. Empezaron entonces a oírse voces que reivindicaban la dignidad artística del teatro y con el tiempo fueron surgiendo distintas formas de producción alternativas en las que los factores económicos pasaban a segundo plano primando la búsqueda estética. Como en otros países europeos, los primeros intentos españoles tuvieron lugar entre 1890 y 1900, siguiendo sobre todo el ejemplo del *Théâtre Libre*, de André Antoine que, si a finales de los años ochenta fue ridiculizado por algún crítico conservador malintencionado, después se fue imponiendo como un referente indispensable para cualquiera que intentara innovar en el teatro (Rubio;1998:35). Es por ello que, a partir de este momento, la idea del “Teatro Nacional” fue tomando cuerpo y volviéndose prácticamente obsesiva durante estos años; el “Teatro Nacional” reclamado por los críticos sería aquel capaz de conjugar los textos representativos del genio de la nación (esto es, los pertenecientes a la tradición áurea) con aquellos otros de nueva creación. En los textos que a esta idea se refieren observamos la confusión existente entre términos políticos, artísticos y económicos. Es por ello, que el “Teatro Nacional” reclamado no deja de ser una idea ciertamente ingenua y, en cualquier caso, utópica. Pero la preocupación existe, como lo demuestran autores como Miquis, preconizando el peligro de que la Institución proyectada se convirtiera en un *Teatro burocrático* y no en un templo del arte. Por esta razón, el principal cuidado debía ponerse en las personas encargadas de llevar la idea a cabo, personas capacitadas por su buen conocimiento del teatro, y no personas únicamente atentas a la rentabilidad del proyecto: “Para mí este punto no merece ni siquiera debate: el nuevo teatro ha de ser eminentemente popular; cuanto allí se haga ha de ser por y para el pueblo, y si el Estado gasta su dinero en Arte, para todo puede

servir el gasto menos para que el teatro grande siga siendo privilegio de unos cuantos afortunados y los palcos sean en el Teatro Nacional, como suelen serlo en el Real y lo fueron en el Español, prolongación de salones o de *boudoirs* más o menos aristocráticos” (Rubio;1998:42). Con las palabras de Miquis, llegamos al segundo punto de conflicto de los escritos de la época: el público.

*Estimo más la opinión de cuatro inteligentes que el aplauso de todo un pueblo de profanos.* Las palabras que Unamuno dirige a su amigo Múgica en 1890 dan muestra del problema fundamental en el cambio de siglo en la escena española: la adecuación de los nuevos espectáculos al público teatral. En efecto, la aparición de múltiples propuestas escénicas había diversificado aún más el tipo de público que acudía a cada una de ellas, aspecto que no pasó desapercibido a los críticos de la época. Algunos optaron por posturas de carácter apocalíptico, esto es, la consabida “crisis” o decadencia del teatro, concepto contra el que cargará con singular encono el crítico Josep Yxart: *Cuando se abren los teatros por horas, suenan otra vez, en todos los tonos, en todas partes, diariamente, iguales lamentos: “el desgarrado manto de Talía se arrastra por el lodo de los más groseros espectáculos”.* *No hay fracaso que no parezca el fin del fin: no se muere un dramaturgo, ni un actor ilustres, sin comparar lo pasado, visto en una suerte de apoteosis ideal, ceñida de fulgores, con lo presente miserable, examinado con el microscopio: ya no hay arte [...]* (Yxart;1987:83). Otros, en una línea más orteguiana, optarán por una consideración elitista que llevaba a achacar al público todos los males del teatro. En otras palabras, el genio de los artistas no podía desarrollarse al no estar la nación preparada para ello; así, Clarín: “No cabe duda que mientras el público *grande*, la masa, no varíe, no mejore como espectador, los *moldes rotos* serán para él otros tantos quebraderos de cabeza, y los reformistas pueden resignarse a no gustar a los señores” (Rubio;1998:26)<sup>102</sup>.

De un modo u otro, según llegaba el fin del siglo, se fue haciendo evidente que se iba abriendo un foso entre los públicos mayoritarios y las minorías intelectuales,

---

<sup>102</sup> Con su distinción entre el “público *grande*” y ese otro público distinto abierto a las novedades, Clarín se estaba adelantando a la distinción que encontraremos en José Verdes Montenegro entre los públicos mayoritarios y el público apto para la “literatura di camera”, entre el teatro mayoritario y el teatro de ensayo (Rubio;1998:26).

que buscaban novedades estéticas más que entretenimiento. El ensayo de José Verdes Montenegro “*Literatura di camera*” planteó muy bien la cuestión en las páginas de *Vida nueva* (7-VIII-1899), diferenciando entre las obras y públicos mayoritarios de los que en su opinión había que prescindir para regenerar el arte en general y, en nuestro caso, el teatro. Dirá: “Hay que resolverse a plantear la cuestión sinceramente, desdeñando las sugerencias de una modestia ridícula y la amenaza de una mal entendida impopularidad. El hecho es que existe en nuestras sociedades un cierto número de gentes que, por su superior cultura, por lo más trabajado de su cerebro, difieren esencialmente del común de sus contemporáneos, viven en otro mundo, tienen aspiraciones, ideas y sentimientos diferentes, exigen de la obra artística sensaciones más refinadas y exquisitas y pretenden que ponga en juego los resortes superiores del espíritu, el ejercicio de los cuales es para ellos fuente de placer. El “gran público” es ya demasiado grande para continuar siendo único en arte, en rigor, [hay] dos públicos que rabian de verse juntos y que se mantienen unidos por fatalidades de la evolución. Rómpanse de una vez la cubierta y viva cada una de las células formadas en su interior, vida independiente” (Rubio;1998:36). Las palabras de Verdes Montenegro son contundentes respecto al panorama en la España de la época, pero cabe preguntarse si la situación que se vivía era realmente la expuesta por el crítico. Ricardo de la Fuente Ballesteros, al analizar el público que asistía al teatro entre 1900-1936, escribe: “ Si observamos la evolución de la presión tributaria en el conjunto nacional, expresada en tantos por ciento de la renta nacional, y la evolución de la renta individual en pesetas cada año, podemos concluir que ir al teatro, para un hombre de clase media baja, con mujer e hijos y con una presión tributaria como la que había, era un lujo, incluso comprando la entrada de paraíso (...) En general, se puede afirmar que los clientes básicos del teatro eran individuos extraídos de la mesocracia y la aristocracia. La primera no era una clase uniforme, a saber: la burguesía entroncada con la aristocracia latifundista; la internacional de variados negocios; la verdadera clase media que se ha venido llamando pequeña burguesía; y la de los grandes funcionarios. No se puede olvidar tampoco a una clase nueva, en general muy censurada, que es la de los nuevos ricos, que surge a partir de los grandes negocios de la Gran Guerra” (Galán;1998:198). Por tanto, queda claro que el público potencial de los teatros es un público que acude motivado por el mero esparcimiento,

que trata de olvidar la realidad más inmediata a través del momento de evasión que le procura el precio de una butaca. Es por ello que la balanza a la hora de elegir espectáculos a los que acudir se decantará siempre por aquellos que no exijan demasiado “esfuerzo” por parte del espectador. Pero entonces cabe preguntarse si esta división de públicos es inherente al hecho mismo del teatro, si de algún modo puede salvarse la brecha abierta. La única respuesta a este respecto parece haber sido la fórmula teatral inventada por Jacinto Benavente.

Jacinto Benavente que, como hemos visto, no es sospechoso de no simpatizar con las novedades teatrales, supo dar a su público, un público más o menos burgués, unas clases medias ilustradas, lo que éste exigía: argumentos sencillos caracterizados principalmente por su conservadurismo, especialmente en lo que a religión y moral pública se refiere. Podríamos pensar pues que Benavente acomodó su teatro claramente para satisfacer a la *masa* en detrimento del arte. Sin embargo, también es cierto que, moviéndose habitualmente en la ambigüedad, don Jacinto supo criticar a la sociedad burguesa de su tiempo y reflejar en sus obras algunos de los problemas de entonces, bien es cierto que con suavidad y sin ánimo revolucionario. Podría decirse que censuraba los defectos y vicios de su sociedad sin la más mínima intención de modificar la estructura social. Así trató el tema del incesto en *La malquerida*, *La infanzona* y *Cuando las hijas de Eva no son las hijas de Adán*; el tema de la homosexualidad en *De muy buena familia*; la aventura amorosa en *El rival de su mujer*; escribió un alegato contra la injusticia y la crueldad en *La princesa bebé*; manifiesta ternura por los débiles y maltratados en *La casa de la dicha*, *Por las nubes* y *una pobre mujer*; mostró la sumisión de la mujer al hombre en *Rosas de otoño* y *Señora ama*; criticó la vanidad y el vacío cultural de los intelectuales en *Literatura*; el mundo aristocrático se refleja en *Gente conocida*; las diferencias de clase y educación en *La gata de Angora*; el mal que padecen los que se empeñan en parecer elegantes en *Lo cursi...* (Galán;1998:158-159). Por lo tanto, encontramos un autor que, movido por el espíritu de renovación, es capaz de encontrar correspondencia cierta con los intereses del público de la época. Mientras Jacinto Grau ha de estrenar *El señor de Pigmalion* fuera de España, Valle-Inclán afirma no haber escrito nunca para los cómicos españoles y Unamuno suplica una oportunidad para estrenar, Dicenta,



Benavente y otros son bien acogidos por el público de la época, quizá porque en su camino de perfeccionamiento de la escena no se apartan demasiado de los cánones tradicionales que siguen la línea del realismo. Así llegamos al tercer punto de conflicto en los textos de la época: la clara oposición entre la poética realista y aquella otra de experimentación cercana al simbolismo.

A medida que nos acercamos al año 98, y especialmente al pasar esta fecha, a pesar de la diversidad de espectáculos que se ofrecen en la cartelera teatral, el debate en la crítica pasa a polarizarse en dos frentes abiertos bien diferenciados; por una parte, los que exigen un teatro “realista”, que pronto pasa a ser sinónimo de social y comprometido, y aquellos otros que se decantan por el teatro poético, influidos sobre todo por Maeterlinck, más leído que representado, pero que va a calar en escritores como Gual (*Nocturn*), Rusiñol (*L’alegría que passa*), Martínez Ruiz (*La fuerza del amor*, *Diario de un enfermo*) o en toda una serie de obras que constituyen una estética de la ensoñación (Rubio;1998:223).

Fue sobre todo el estreno de *Realidad* (1892) de Pérez Galdós el que marcó un antes y un después en lo que hasta entonces se consideraba la estética realista. Y así, a Gaspar, Galdós, Clarín o Pardo Bazán sucederán los Dicenta y compañía, un grupo heterogéneo de jóvenes que comparten el ansia por renegar de lo viejo y un latido de rebeldía estética; ellos van a ser los encargados de dilatar el realismo para aproximarlos a formas de mayor incidencia crítica. Huyen de la ingenua intentona del realismo burgués de representar miméticamente sobre los escenarios la vida humana con toda su complejidad para acercarse a una poética basada en la tradición y el casticismo, entroncando, para la construcción de sus textos, con los modelos clásicos españoles (*La Celestina*,...), con Lope de Vega, Shakespeare, e incluso con los modernos novelistas europeos: Flaubert, Daudet, Zola,...

A esta estética casticista contribuye, sin duda, la llegada del movimiento *verista*: las obras de Verga, Praga, Giacosa, Capuana o Rovetta ofrecían con la máxima realidad posible escenas de la vida italiana imitando el habla dialectal de las regiones presentando intensas pasiones. Sus argumentos influyeron en el *drama rural*

español (quizá el mejor exponente sea “La Dolores”) e igualmente, una larga serie de actores italianos tuvieron una importancia decisiva en los modos de representación de los actores españoles: la Mariani, la Vitaliani, Zaconni o Mimí Aguglia marcaron toda una época con su declamación pasional y su intensa gestualidad (Rubio;1998:219-220). Pero más interesante es el encuentro de este casticismo con una parte del movimiento modernista en España; cuando el modernismo reformuló su estética cosmopolita adquirió un sesgo cada vez más casticista, popular y asequible, que no ocultaba su misión educadora de las masas. Eduardo Marquina se convirtió en el dramaturgo de mayor éxito de esta moda, encarnando quizás mejor que ningún otro el “modernismo castizo”. Acompañó sus dramas de artículos donde expuso sus ideas sobre el nuevo teatro pretendido y su carácter prosetista de una visión tradicionalista. Entre éstos, *El teatro popular*, publicado en *Teatralia* (15-IX-1908) da bien la medida de cuales eran sus intereses y su horizonte nacionalista ya entonces y que tendría larga aceptación. La retórica *racial* de Marquina es sintomática de cómo entendía el teatro: *¿Tiempos? ¿Edades? ¿Épocas?... ¿Qué valor tienen todas estas falsas y artificiales clasificaciones frente a la perenne continuidad del espíritu de un Pueblo, de una raza? Y hay que decirlo definitivamente; o el Pueblo, la Raza, constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro teatro o no tenemos el derecho de convocar para triviales farsanterías a la multitud* (Rubio;1998:30). Con la invocación al pueblo y la raza se conseguía un doble objetivo: por una parte, el *reconocimiento* (en términos gadamerianos) del público en la escena y, por otra, la oposición de una cierta estética “mediterránea” a la estética que provenía de los países nórdicos y que en la mayoría de círculos modernistas era la de mayor aceptación<sup>103</sup>. Nos acercamos así inevitablemente a la época del *noucentisme* pero volvamos a nuestra época para oír las voces críticas que se alzaron ante este casticismo.

La cuestión de fondo de este casticismo que se venía reivindicando no pasó de largo tanto para los que lo defendían como para los que lo atacaban. Quizá sea Gómez

---

<sup>103</sup> El ensayo de José María Fábregas del Pilar: “Del teatro poético”, publicado en *Ateneo* (julio-diciembre de 1912), revista portavoz de este movimiento da cuenta de ello. Sus peticiones de un teatro más popular y asequible, que cumpliera una misión educadora del pueblo dejando de ser minoritario denota los caminos de reformulación del drama simbolista para su abandono, que se estaba proponiendo. La apelación a ideales colectivos y patrióticos como coartada no ocultan el deseo de neutralización del drama simbolista que se pretendía (Rubio;1998:30-31).

de Baquero (“El teatro de la vida. Lo castizo”. *Nuevo Mundo*, 27-III-1913) el que con más acierto describa la intención última: *en el estado actual de los pueblos no es otra cosa que el nacionalismo, el impulso conservador del espíritu nacional. Ahora el espíritu resurge en todas partes, aparentemente al menos, como si los pueblos recelasen que el internacionalismo parcial de las costumbres, del Arte, de las Ciencias [...] amenazasen quitarles su manera de ser propio [...] En la literatura a veces concurren circunstancias históricas a robustecer el sentimiento casticista y a particularizarle más todavía, añadiendo su color local, su color temporal* (Rubio;1998:30). Frente a los que veían en este teatro el remedio a todos los males se alzaron voces como la de *Andrenio* (que lo definió como “neozorrillismo”), Pérez de Ayala (que lo parodió con gran crudeza en *Troteras y danzaderas*) o José Rogerio Sánchez (*El teatro poético. Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico*) que estableció la dicotomía entre un autor como Valle-Inclán, quien no se plegó a los poco exigentes gustos del público y otro como Marquina, *adaptable* a este público. Para la consecución del verdadero arte, por tanto, había que aproximar irremediabilmente los terrenos de la poesía y el teatro, siguiendo una línea artística de clara filiación nórdica: el simbolismo.

El simbolismo. Es este último el movimiento más influyente entre los escritores jóvenes en los años del cambio de siglo donde hubo más tanteos de escritura que teorización, lo que se llamó entonces *teatro de ensueño*. El debate teórico de la relación entre teatro y poesía, con todo, tendría lugar sobre todo en los años diez, a raíz de la publicación del artículo de Jacinto Benavente, “*el teatro de los poetas*”, en el *Heraldo de Madrid* (13-VI-1907). De no ser porque no era programa de ningún grupo concreto, sino una llamada de atención general, debería considerarse un verdadero *manifiesto* este pequeño artículo por su gran resonancia en los medios artísticos españoles. Benavente defendió en esta ocasión la pluralidad de formas teatrales y entre ellas las que podían crear los poetas españoles del momento<sup>104</sup>. Dirá:

---

<sup>104</sup> Ya hemos visto cómo Benavente fue uno de los protagonistas en el intento de crear un teatro alternativo. En *Teatro Artístico* defiende Benavente ante todo un teatro en el que entre *espectáculo y literatura* no haya una disociación y donde pudieran ser representados textos minoritarios. En una entrevista, le respondía a *Charivari* [José Martínez Ruíz]: “Nuestro teatro libre no será un alarde de vanidad, no será una especie de proclama. No representaremos para el gran público; representaremos

“Sí; los poetas modernos de España nos deben un teatro” (Rubio;1998:29). A él seguirá la opinión de Bernardo G. de Candamo, que subrayará la distinción entre un teatro de exaltada retórica y otro, el verdadero teatro lírico modernista, el que venía de las reflexiones simbolistas, que prefiere sugerir e insinuar los misterios de las conciencias y de los corazones, el teatro simbolista, en definitiva, que encontró su modelo en Maeterlinck y en el Ibsen que abandona el naturalismo para penetrar en sus grandes dramas simbólico-filosóficos. Hay que destacar la novedad de estos planteamientos en España; en efecto, en toda Europa, el simbolismo no desempeñaba todavía en el teatro el papel que estaba desempeñando en la poesía. Con todo, las semillas ya habían dado alguno que otro retoño. August Strindberg, al volver de París a Suecia, y dentro de una orientación simbolista, escribió entre 1899 y 1902 *Camino de Damasco* y *Comedia de sueño*, los prototipos del drama expresionista alemán; y Maeterlinck, con imágenes vagas, pálidas y suaves, bastante distintas de las vivas, raras y disonantes de Strindberg, había creado un teatro simbolista de género menor. Todo esto repercutirá, por ejemplo, en la obsesión de Eliot por las posibilidades de un drama poético moderno, y, en nuestro país, por las inquietudes de autores como Benavente y Candamo. Antes que ellos, Unamuno se hace eco de esta preocupación en un escrito fechado en Salamanca, en 1899: “El teatro de ideas tiene tradición, y por cierto muy gloriosa en España. Por eso es de desear que se luche y combata por introducir aquí el teatro extranjero de ideas, el noruego” (Medina;1998:108). Por tanto, si observamos este período con una perspectiva más amplia, descubrimos un territorio extenso, fértil y de gran interés en el que se alternan obras de crítica social, en ocasiones extraordinariamente ácidas e irónicas, junto a otras de índole parabólica y algunas más inmersas en la búsqueda experimental, bien siguiendo los modelos simbolistas de Maeterlinck, o bien de D’Anunzio<sup>105</sup>.

Por tanto, el panorama del teatro en el 98 español es de una extremada actividad y reflexión, todo ello derivado de la búsqueda de un nuevo repertorio, capaz

---

para nosotros. No daremos gusto al público; nos daremos gusto a nosotros mismos. Será una cosa de compañeros, de amigos, de hermanos...” (Rubio;1998:37).

<sup>105</sup> El drama poético en aquellos se ofrece múltiple y heterogéneo porque la variedad de modelos que se iban superponiendo era grande. No tiene por ello nada de extraño que un crítico bien informado como era Ángel Guerra, al juzgar “la evolución de la estética teatral” [1906], constatará un verdadero furor iconoclasta entre los literatos, la existencia de tan numerosas banderías que acababan convirtiendo cada escritor en una escuela (Rubio;1998:236-237).

de aunar las inquietudes artísticas de los escritores con las exigencias de un público determinado y las omnipresentes discusiones en torno a la necesidad del nacionalismo cultural. A través del gran número de textos pertenecientes al campo de la reflexión teórica comprendemos la extraordinaria variedad de propuestas y su mera contemplación hace que produzca asombro el que después se haya podido hablar del atraso del teatro español respecto al teatro europeo (Rubio;1998:32). Lejos de ese “supuesto” atraso, contemplamos en el final de siglo en España una ingente mixtura de géneros y tradiciones con su inevitable superposición de horizontes, manifestación natural del sincretismo cultural que caracterizó el cambio de siglo también en el teatro. El carácter de variado mosaico que ofrecen las carteleras de entonces y cómo, aún dentro de una misma obra, suele ser frecuente la tendencia a la fragmentación al nutrirse de elementos diversos, muestran cómo, a pesar de las reticencias a las novedades, hubo iniciativas que demuestran la voluntad de las minorías intelectuales por conocer las nuevas corrientes estéticas y difundirlas por España<sup>106</sup>. En definitiva, el espacio recorrido por el teatro del cambio de siglo es el que va desde el cuestionamiento del drama burgués decimonónico y el sistema de producción teatral que lo sustentaba a la propuesta de unos repertorios más ambiciosos estéticamente y necesitados de una manera de entender la producción teatral en la que primara el riesgo artístico sobre los intereses comerciales (Rubio;1998:240), lo que motivó que se fuera abriendo gradualmente una brecha cada vez más profunda e insalvable entre el teatro concebido como industria y el nacido de motivaciones puramente artísticas.

Como hemos dicho al comienzo, son muchos los estudios que hoy reivindican este espacio propio para el teatro de fin de siglo en España; sin embargo, es frecuente advertir en ellos la inclinación por el teatro de los autores más conocidos, evitando así el estudio de otros modos de espectáculo: *quedan fuera de nuestra consideración directa, esta vez, además, formas teatrales populares y comerciales, cuya importancia para conocer las formas de sociabilidad del momento es indispensable*

---

<sup>106</sup> El teatro para lectura fue así defendido como alternativa a la falta de dignidad artística de los teatros como venía ocurriendo en otros países europeos. Lo hará Pérez Galdós en 1899 cansado de empresas, cómicos y público tras sus primeros estrenos (...) o lo harán mucho más los jóvenes escritores de raigambre simbolista que hicieron suyas muchas de las reflexiones mallarmeanas acerca de la insuficiencia de la representación material, realizando como alternativa propuestas de *teatro ideal* (Rubio;1998:216-217).

(Rubio;1998:217). A pesar de esta “indispensabilidad”, no es frecuente encontrar referencias al teatro comercial, o más aún, es demasiado frecuente encontrar la certeza de que éstas no participaron del movimiento general que en la península se vivía: *no faltan, como es de suponer, aunque alejados de pretensiones renovadoras, los géneros populares tradicionales, el Grand-Guignol, las obritas pertenecientes al género chico y el teatro poético que sigue los pasos de un modernismo conservador tal y como lo interpretará Eduardo Marquina* (Rubio;1998:15). Desde que se comenzara a caracterizar al género chico como perfecta ilustración de aquellos tiempos bobos de los que Galdós hablaba, el estudio de éste por parte del ámbito literario ha merecido poca atención. Pero a la vista de lo expuesto hasta ahora cabe preguntarse, ¿es posible que la cartelera propia del género chico viviera una vida absolutamente independiente del resto de espectáculos ofrecidos? Tras el krausismo y la llamada a la regeneración por parte de los noventayochistas, ¿pueden los dramaturgos del género chico (en muchas ocasiones los mismo que los del teatro “serio”) abstraerse a este sentir general? ¿Acaso los músicos y libretistas, a pesar de compartir tertulias e intereses, pudieron ser impermeables a todo este movimiento de ideas? Sólo un acercamiento más preciso a este género nos puede dar la respuesta, evitando así las consabidas formulaciones apriorísticas que la historiografía tradicional nos ha legado.

## **2.2. EL GÉNERO CHICO Y LOS DIFÍCILES TIEMPOS DE LA RESTAURACIÓN**

Ya hemos visto que, a pesar de no conceder demasiado ámbito de estudio al tema, los estudios filológicos que centran su atención en el 98 reconocen la importancia del *género chico* o *teatro por horas* en la época finisecular. No es pretencioso afirmar que la década de los 90 es la época gloriosa de este género, por varias razones: por una parte, la fórmula del teatro por horas ya está perfectamente instalada en España, especialmente en la capital, un Madrid jaranero y nocturno que cuadra perfectamente con un género cuya finalidad principal es el solaz y el entretenimiento; por otra, algunos autores dieron en esta época con fórmulas exitosas que propiciaron la aparición de obras “hermanas”, con temática muy similar cuya única novedad era el mayor o menor acierto de los autores que las musicaban. Pero vayamos por partes.

La importancia de la implantación de los *bufos* en Madrid (1866-1881) ha sido una cuestión suficientemente debatida, y de estos estudios merece la pena destacar la definición del espectáculo que da Emilio Casares: *un auténtico arrabal de estética popular; un género risueño, satírico y divertido, que sí no con la extensión que Ortega reconoce a la fiesta taurina, sí con una gran fuerza llenó las horas de ocio de los españoles del último tercio del siglo* (Casares;1995:115). Los bufos aportaron a la escena madrileña un nuevo concepto de espectáculo, basado en la inmediatez y en la rentabilidad económica. Sólo a partir de este fenómeno es posible entender la fuerte transformación que a partir de 1880 sufre la tradicional zarzuela dando lugar al *género chico*, etiqueta que nos sirve para englobar todo aquel teatro (con una fuerte presencia musical) corto finisecular: sainetes, revistas, zarzuelas cortas,... el género chico constituye una nueva realidad cultural, acorde con la nueva realidad político-social que se vive en la península. Las *musiquillas* de los Chapí, Bretón, Torregrosa, Chueca,... fueron la banda sonora de los agitados años que siguieron a la Restauración Borbónica. El día 28 de septiembre de 1868 señala el comienzo de una importante etapa en la Historia de la España contemporánea: la de la Revolución democrática, que había de durar seis años. La Revolución de septiembre fue el resultado de la oposición que a la reina Isabel II venían mostrando los unionistas y progresistas de aquella España tradicionalmente católica. El movimiento, que tuvo como principal foco la ciudad de Cádiz, recibió un fuerte apoyo de Barcelona, extendiéndose rápidamente por las regiones mediterráneas de Cataluña y Valencia, y arraigando asimismo en Andalucía, tierras todas ellas que en los años siguientes demostrarían un especial ánimo combativo. Poco tiempo después del estallido revolucionario, Isabel II, que se encontraba en San Sebastián, cruza la frontera francesa. Eran las once de la mañana del día 30 de septiembre. El periodo revolucionario habría de durar hasta 1874, entre avatares políticos, violencias y cambios de gobierno. La esperanza de la nueva Constitución (en la que se definen y garantizan los derechos de la persona, se declara la monarquía parlamentaria como forma idónea de gobierno<sup>107</sup>, y se afirma la

---

<sup>107</sup> *La monarquía que vamos a votar es la que nace del derecho del pueblo; la que consagra el sufragio universal; la que simboliza la soberanía de la nación; la que consolida y lleva consigo todos los derechos del ciudadano, superiores a todas las instituciones y a todos los poderes... Es la monarquía que destruye el derecho divino y la supremacía sobre la nación; la monarquía rodeada de instituciones democráticas; la monarquía popular.*

libertad de cultos, entre otras disposiciones) fue tan efímera que hoy podemos comprender todos los sucesos posteriores (hasta la Guerra Civil) como el resultado del fracaso de la Gloriosa. Fracaso, por cuanto la Gloriosa sólo iba a traer desgracias al pueblo español: el asesinato de Prim, la llegada de Amadeo de Saboya, la insurrección carlista, el problema de Cuba y, por fin, el 11 de febrero de 1873, la República: *La asamblea nacional reasume todos los poderes y declara como forma de gobierno la República, dejando a las Cortes constituyentes la organización de esta forma de gobierno*. 258 votos a favor y 32 en contra fue el escrutinio del histórico día<sup>108</sup>. No es de extrañar que con el sonido de las bombas carlistas y con el continuo rumor del problema cantonal la Restauración monárquica no tardara en llegar.

Los años de la Restauración son, lejos de príncipes de película montados en caballos blancos o jóvenes reinas muertas en edad temprana, los años de cierta prosperidad económica, lograda por una política proteccionista, de desarrollo del proceso de industrialización, y de organización del Estado (centralización administrativa, uniformización jurídica,...). Son, sobre todo, años de aparente estabilidad y orden (a pesar de que el sordo rumor de la insatisfacción se podía sentir), un orden, claro es, que consiste en el mantenimiento de las viejas estructuras de la propiedad<sup>109</sup>. Y también son años de prosperidad para la vida cultural del país, años en los que encontramos a los principales cultivadores del género chico, género que aparece derivado de la zarzuela grande, pero no sólo por esta herencia, sino por la importación de otro modelo teatral: los bufos parisienses. En los años de la Restauración Borbónica el importante crecimiento del capital provoca la aparición de una clase emergente dispuesta a adoptar las modas europeas: España iniciaba el camino para convertirse en breve en la “deformación grotesca” de Europa. Y, ¿qué

---

<sup>108</sup> En cuanto a la vehemencia con que los republicanos se mostraron, baste mencionar la anécdota del diputado Figueras que, en la tarde del 10 de febrero, a la puerta del Congreso, se dirigió al pueblo diciendo: “Saldremos de aquí con la República o muertos”. Todo el país estalló en esperanzado júbilo y Emilio Castelar, en uno de sus lapidarios y retóricos discursos, exclamó: “Señores, con Fernando VII murió la monarquía tradicional; con la fuga de Isabel II la monarquía parlamentaria; con la renuncia de Don Amadeo de Saboya, la monarquía democrática; nadie ha acabado con ella; ha muerto por sí misma. Nadie trae la república; la traen todas las circunstancias; la trae una conspiración de la sociedad, de la naturaleza y de la Historia. Señores, saludémosla como el sol que se levanta por su propia fuerza en el cielo de nuestra patria”.

<sup>109</sup> *La restauración tenía otros problemas que los derivados de la miseria y el atraso de las grandes masas españolas; debía ante todo contentar a la Iglesia, al ejército, a las clases acaudaladas que no querían quedarse sin sus privilegios* (Abad de Santillán;1967:253-254).



mejor ejemplo para deformar que el París de las luces? París había alcanzado fama mundial gracias a sus escándalos, pero también a haber sido la ciudad que mejor supo asimilar el nuevo concepto de gran ciudad como continente adecuado para desarrollar la cultura, el único lugar económicamente rentable para el intercambio de mercancías, la distribución y el consumo de las mismas. El mundo moderno como un paraíso; París, con sus hermosas calles llenas de luz, sus ruidos: sirenas, campanas, grifos, afiches que cantan en voz alta,... Es el recurrente “Célebrons Paris!” de *La Vie Parisienne* de Offenbach, una profana comunión de todos los que en París se reúnen: de la explosión del cancan al vals, ambos rindiendo homenaje a los placeres y disgustos de medianoche; de los caprichosos pasos de polca hasta el majestuoso cuplé regado con la alegría del champán que hace levantar las voces y las piernas celebrando la vida parisien: *Célebrons Paris... Voilà, la vie parisienne du plaisir...*

Si en Madrid y Barcelona se levantaban hermosos edificios a la manera de los emplazados en los grandes *boulevards* de la capital del Sena, será Francisco Arderius el encargado de traer a España el producto artístico más original del Segundo Imperio Francés: la opereta. La opereta, continuación de dos antiguos géneros, la ópera bufa y el vaudeville, es una forma juguetona, ligera y trivial de la ópera. Junto a las tendencias conformistas, que están de acuerdo con el objetivo gusto burgués, y el arte naturalista de la oposición, constituye un mundo propio, un reino intermedio, cuya característica más notable es su absoluta inverosimilitud, la naturaleza irreal y enteramente imaginativa de sus escenas en torbellino. Tanto el carácter de marioneta de las figuras como la forma aparentemente improvisada de la representación no hacen más que resaltar la impresión de ficción; no es de extrañar que Karl Kraus, admirador de Offenbach, fuera el primero en señalar que en la opereta la vida es tan improbable y carente de sentido, tan grotesca y misteriosa como la misma realidad vista a cierta distancia. Pero la opereta, como Arnold Hauser señala, era no sólo una imagen de la sociedad frívola y cínica del Segundo Imperio, sino, al mismo tiempo, una forma de burla de éste, que no sólo expresaba la realidad, sino también la irrealidad de este mundo, que surgió, en una palabra, de la naturaleza operetesca de la vida misma: la Francia del Segundo Imperio era un país de opereta, una escena cuyos bastidores amenazaban hundirse a cada momento. La opereta era producto de un

mundo de *laissez faire, laissez passer*, o sea, un mundo de liberalismo económico, social y moral, un mundo en el que cada uno podía hacer lo que quisiera en tanto se abstuviera de discutir el sistema mismo. La opereta desmoralizaba al pueblo, no porque se mofara de todo lo “venerable”, no porque sus escarnios de la Antigüedad, de la tragedia clásica, de la ópera romántica, fueran simplemente crítica disfrazada de la sociedad, sino porque quebrantaba la fe en la autoridad, sin negarla en principio. La inmoralidad de la opereta consistía en la irreflexiva tolerancia con que realizaba su crítica del sistema corrompido de gobierno y de la depravada sociedad de la época, en la apariencia de inofensividad que daba a la frivolidad, a las pequeñas prostitutas, y a los galanteadores extravagantes.

La aparición de la opereta señala, además, la introducción del periodismo en el mundo de la música. Después de la novela, el drama y las artes gráficas, le ha llegado el turno de comentar los acontecimientos del día a la escena musical. Pero el periodismo de la opereta no se reduce a las alusiones de actualidad en las canciones y bromas de las piezas cómicas. Todo el género es más bien una especie de sección de chismes dedicada a los escándalos de la sociedad elegante que es precisamente la que a estos espectáculos acude: *La Gran Duquesa de Gerolstein* demostró ser la atracción más grande y permanente de la Exposición Universal de 1867; los numerosos soberanos y príncipes que visitaron París se entusiasmaron tanto por la obra, con la irresistible Hortense Schneider en el papel principal, como los libertinos de la capital de Francia y la pequeña burguesía de provincias. Tres horas después de su llegada a París el Zar ruso estaba ya sentado en un palco en el “Variétés”, y aunque fue aparentemente más capaz de dominar su impaciencia, Bismarck se sintió tan encantado como los mismos soberanos europeos ante la frivolidad de dicho género (Hauser;1980:118).

Arderius no tarda en importar la *offenbachiada*; él mismo había tenido la oportunidad de asistir al pequeño teatro de Offenbach, situado en los Campos Elíseos, *Les Bouffes Parisiens*. Arderius decidió que el género podía triunfar también en el Madrid de Isabel II y en la temprana fecha de 1866 su compañía, los “bufos madrileños”, daban su primera representación, trayendo ellos mismos, en 1869, la

obra más exitosa del género operetesco, *La Belle Hélène*, convenientemente adaptada al idioma castellano. La fórmula fue exitosa y una de las principales huellas que dejaría en la ciudad, tras la “plaga de los bufos”, sería la naturaleza híbrida de sus espectáculos. En efecto, tras la “plaga de los bufos”, el *género chico* aparece como un tipo de teatro que, si bien seguía la línea de una tradición peninsular (pues ya los entremeses de Lope de Rueda, Cervantes, Calderón, Lope o Morento llevaban al teatro las escenas, los tipos, las costumbres y el lenguaje de la gente más baja y soez, “tomando del arroyo y de la plazuela modelos para las obras artísticas”)<sup>110</sup>, aparecía a finales del siglo XIX con una configuración distinta<sup>111</sup>; por esta misma razón, estaba llamado a convertirse en un auténtico fenómeno cultural, especialmente en la ciudad de Madrid. Esta nueva configuración, el “teatro por horas”, que iba a revolucionar el concepto social del espectáculo escénico, se vio favorecida por razones de índole puramente teatral (las situaciones de monotonía y decadencia en el gusto del público por el teatro declamatorio y lírico grande), razones de carácter político (la situación de libertad temática, supresión de censura, libre representación de obras, libertad de imprenta, prensa, crítica, etc. conseguidas a raíz de la Revolución de 1868), unidas a libertades que repercutirán en la floración de un teatro popular de plena espontaneidad y de sátira política, y, finalmente, razones socio-económicas, ya que mediante lo económico de dichos espectáculos se satisfacía la afición de un público netamente popular, alejado hasta ese momento del teatro (Espín Templado;1987:31). El *género chico* no sólo tomará la naturaleza híbrida de los bufos, sino también el método de fuerte crítica (a través de un género jocoso, a menudo grotesco, pero siempre incisivo) que éstos traían a la península: si el género bufo atacaba al conservadurismo oficial de las clases dominantes, el género chico ampliará sus ataques y los hará extensivos hacia

---

<sup>110</sup> Efectivamente, si tuviéramos que dilucidar una posible historia del humor en el panorama teatral español tendríamos que remitirnos, de modo ineludible, al renacimiento que, a finales del siglo XIX y principios del XX, experimenta el sainete y otras formas de teatro corto, al amparo del sistema de producción del Teatro por Horas – audazmente valorado por Galdós -, y bajo la denominación común de Género Chico; con obras tan significativas como *La Verbena de la Paloma*, *el Baile de Luis Alonso* o *La Corte de Faraón*; piezas que forman parte de nuestro teatro más reciente, en el que la risa, el humor, el chiste y la carcajada, al igual que la música y los precios sensiblemente más baratos de la taquilla, precipitan al público hacia los patios de butacas y hacia una experiencia placentera, principal reclamo de este teatro ciertamente popular (Romero;1993:14).

<sup>111</sup> Configuración derivada únicamente, lejos de romanticismos y planteamientos estéticos, de la crisis de los teatros; fue el Teatro Variedades el primero en cambiar el espectáculo de una zarzuela grande de cuatro horas por cuatro zarzuelas pequeñas de una hora, abaratando así el coste de las butacas y satisfaciendo a la vez las necesidades de un público que exigía una vida teatral viva e inmediata.

toda la sociedad, debido, sobre todo, al público al que dirigirá sus espectáculos: el público de “la cuarta” de Apolo.

Madrid, en estos tiempos, aún era una ciudad pequeña, pero en pleno crecimiento; por aquel entonces, con el tímido proceso de industrialización que con retraso llegaba a la Península, las principales ciudades del Estado comenzaba a acusar los problemas derivados de “la cuestión social”: Madrid, la capital de España, acogía cada vez en mayor número multitud de emigrantes de diversas partes de España, especialmente de las dos Castillas, que llegaban a la capital en busca de “una oportunidad”. Ya se ha señalado en numerosas ocasiones el hecho de que, debido a este fenómeno, el pueblo de Madrid dejó cada vez más de tener una idiosincrasia propia para pasar a constituir una masa social de carácter heterogéneo donde cada individuo aportaba las peculiaridades propias de su lugar de procedencia. “La masa”, a la que más tarde tanta atención dedicaría Ortega y Gasset, comenzaba a aparecer, y con ella la preocupación de los intelectuales por el “didactismo” de los espectáculos teatrales. Y todo ello con la banda sonora de “schottish”, mazurcas y seguidillas que los maestros zarzueleros presentaban en los coliseos dedicados a esta actividad, y que rápidamente pasaban a la calle por boca de aquellas mismas “modistillas”, “niñeras” y “aguadores” que compartían escenario y platea. Es en este contexto donde surge la defensa de Jacinto Benavente de la zarzuela, que vio en este espectáculo las virtudes propias de “la vida moderna”, y que, curiosamente, coincide en sus afirmaciones con la campaña propagandística que la intelectualidad barcelonesa estaba llevando a cabo con otro espectáculo de corte muy diferente, el drama wagneriano; así Benavente habla de un concepto de la vida más rápido que se impone en Madrid, *y que limita el tiempo disponible para la diversión teatral de un público “no siempre desocupado”, junto con ideas democráticas de lo que debe ser un teatro, didáctico pero divertido, y a un precio asequible, son las razones que llevan a Benavente a defender a ultranza este teatro: “El género chico es, sin duda alguna, muy apropiado a la vida moderna: una hora, dos a lo sumo de espectáculo y de espectáculo variado [...] porque sin ironía, como pudiera creerse, sino muy seriamente, creo que el teatro del porvenir,*

*para acomodarse a la vida moderna, o será teatro chico o tendrá que renunciar a ser teatro” (Espín Templado;1987:168)<sup>112</sup>.*

Un nuevo concepto de vida, la aparición de un nuevo público,... pero, ¿qué público era éste que acudía al Teatro Apolo a devorar cuatro espectáculos diferentes cada noche? José Ruiz, “Chispero” , en su magnífico diario del Teatro Apolo nos ofrece una descripción detallada de la conformación de este público y sus inquietudes:

*Ya hemos señalado repetidamente, en el dietario de este “cronicón”, cómo el “género chico”, el “teatro por horas” y Apolo gozaban de los favores de un público especial, público jaranero, amigo de la bulla, dispuesto a aprovechar toda ocasión para satisfacer su placer tentado por el escándalo. No se olvide que Apolo, desde que empezó a ejercer su imperio sobre Madrid, atraía, cual poderoso imán, a los siempre bulliciosos noherniegos madrileños. No quiere esto decir que todos los asistentes a una “piececita” de las de Apolo fuesen de despreocupada condición, pero es incuestionable que de los trescientos cincuenta espectadores que ocupaban las butacas del espléndido y simpático coliseo de la “c’Alcalá”, por lo menos dos terceras partes pertenecían al bloque madrileñísimo de la “gente de bronce”: estudiantes, funcionarios públicos bien encajados en la situación política, señores “cotorrones” aficionados a toros, a caballos, a mujeres; aristócratas con inclinaciones mesocráticas, ganosos siempre de verse mezclados en las popularísimas, tradicionales “bullas” madrileñas; jóvenes militares que al quitarse el uniforme y dejar de pavonearse con sus vistosas guerreras azules (Húsares de la Princesa), carmín (Húsares de Pavía), etc., etc., y vestirse de paisano, lo hacían pensando en no “dar que decir” y no mancillar el uniforme con sus “pasadas de noche” en teatros, cafés y otros lugares “non sanctos”; políticos y políticastrós, periodistas, toreros y pelotaris con sus “cortejos”, y tal cual “chulo” bien acreditado por sus “golpes” y “caídas” – tan acreditados que hasta alguno vivía de ello – y que tenían siempre la satírica pulla a flor de labio (Chispero;1953:258).*

---

<sup>112</sup> Pero la de Benavente no es, ni mucho menos, la opinión más generalizada por parte de los intelectuales, sino que éstos comparten normalmente opiniones similares a la de Gevaert, molesto por el auge del género chico y la falta de otro tipo de espectáculos: *¿Quién podría decir que en Madrid está desarrollada la afición a la música cuando se ve que en esta ciudad tan poblada y llena de naturales y extraños, en una ciudad donde concurre, lo más lúcido e inteligente de la península, no se halle establecida una sociedad filarmónica cuyo objeto sea dar en el invierno una serie de conciertos en los cuales se ejecuten las obras de los mejores autores clásicos, conforme se suele hacer, no sólo en las cortes, sino en las más pequeñas poblaciones de Alemania y Bélgica? (Casares;1987:268).*

Para Roger Alier el denominador común de este público se halla en su afán por encontrar, en la música de las zarzuelas, *no una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera seria italiana o, más tarde, una ópera alemana, sino un simple solaz, un mero pasatiempo embellecido por unas páginas musicales de ritmo agradable y cantabilidad asegurada. Un pasatiempo parecido al que podía proporcionar una opéra-comique francesa o incluso una ópera bufa italiana, pero sin el estorbo de una lengua extranjera, apenas comprensible para la mayoría del público español* (Alier;1982:13). Ésta es la clave que decanta la balanza hacia el género chico, abandonando formas a las que nunca había podido llegar, como la ópera, u otras que comienzan a interesar cada vez menos, como el teatro serio<sup>113</sup>: *a la gente no le interesan los grandes conflictos que se producen en la escena – que a unas les hacen llorar a “moco tendido” y a otros no liberarse de preocupaciones metiéndose en otras que no son las suyas – ni tiene paciencia para estar cuatro o cinco horas sentada en tal situación. Tampoco tiene dinero para gastarlo en dramas y comedias. Bastante es ir tirando y, si sobra algo, pues sí, entonces para divertirse lo mejor posible. La gente lo que quiere es reír, desahogándose, dando gritos o bastoneando<sup>114</sup>, y asimismo le gusta tener tiempo para estar en el café de charla u oyendo música, o simplemente para pasear un rato por este “Madrid de noche” incomparable, llegándose a poder ser a la Puerta del Sol para ver a los amigos* (Barrera;1983:66).

---

<sup>113</sup> Para José María Rodríguez Méndez, *el género teatral que colaboraba con el régimen de la Restauración era el gran drama naturalista... aquellos dramones acerca siempre del honor, de la fidelidad conyugal, del buen nombre de la familia, de las preocupaciones por el porvenir de los hijos, etc., etc.,... los autores del género chico comprendieron pronto perfectamente que a ese pueblo no se le podía ir con solemnidades,... comprendieron también aquellos autores que el pueblo no deseaba lecciones... sólo se preocuparon de servir al pueblo lo que el pueblo deseaba* (Romero;1993:44). Para observar la importancia del género véase: BARCE, Ramón 1996: “El sainete lírico (1880-1915)” en CASARES, E.; ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo.

<sup>114</sup> *Queda dicho: los primeros años del siglo XX son de inflación exhibidora. Esto repercutía en la misma seriedad del espectáculo y de los espectadores, muy por debajo de los de años pasados y compuestos, ahora, por un buen número de “gamberros” que se dedicaban, o bien a cargarse la obra, proferir insultos a los actores, lanzar ordinariées a las tiples o, en el colmo de la desfachatez “pasar el rato” de la representación tirando y tirándose papelitos los unos a los otros. La sección solía terminar con el pateo y la silba esperadas. En este ambiente tan “refinado” no es de extrañar que los mismos que no se estaba quietos protestaran “porque no se oía” [...] Pero esto constituía la cotidianidad. ¿por qué escandalizarse? Era una norma aceptada, de peor o mejor gana, por actores, músicos, libretistas, y... empresarios* (López Ruiz;1994:59).

No cabe duda de que a este público eminentemente urbano y popular había que darle lo que exigía; y, a la luz de los acontecimientos parece claro que ante la insalubridad, el analfabetismo y la “cuestión social” poco podían interesar los chismes de la alta sociedad madrileña. Tomando como base la afirmación repetida una y otra vez de que el género chico es una imagen, una estampa, casi una fotografía viva de su época, siempre se ha idealizado como la representación de “cuatro chulos y chulapas” que conviven en una atmósfera de pseudo-romanticismo barato: una vez más, los consabidos “tiempos bobos”. En este sentido, Carlos Blanco Aguinaga se muestra duro con el género: *el barrio de la iglesia de Nuestra Señora de la Paloma, tres al sur del mercado de la Cebada y a tres también de la calle de la Arganzuela; barrio este que en el siglo XVII habitaban los pícaros y en la época de nuestra trilogía [haciendo referencia a Pío Baroja] era el corazón del Madrid populachero y “castizo”. Lo que en términos del género chico evoca imágenes de chulos y chulapas alegres y dicharacheros, chotis y melodramáticas pasiones amorosas (que se resuelven siempre para bien, salvando la virtud y aniquilando el vicio), era en términos reales, a fines de siglo un barrio entre obrero y picaresco, a caballo entre el XVII y el XX, en el que la vida era dura, difícil, aunque sin la abyecta miseria de las afueras* (Blanco Aguinaga;1998;240). Por supuesto, hubo asuntos vedados para el género chico (la prostitución, por ejemplo, nunca aparece de manera explícita y, aunque en algún momento podamos intuir alguna sombra, ésta es tan oculta que es difícil pronunciarse al respecto), pero estos chulos y chulapas “alegres y dicharacheros” mantienen en muchas de las obras parlamentos que difícilmente se podrían haber mantenido en obras de teatro serio; hoy por hoy sabemos, tras diversas manifestaciones (como la canción protesta de los años setenta), que la música ha servido como vehículo para aquellas ideas que mediante la palabra no se podían decir<sup>115</sup>; durante la Regencia queda claro que el género chico era el camino más seguro para expresar ciertas ideas sin riesgo de acabar en *la Prevención*. Si la opereta va a ser la forma propia de la sociedad galante del Segundo Imperio francés, el género chico lo es a los tiempos inestables (no sólo para España) que van de 1870 hasta la

---

<sup>115</sup> Baste como ejemplo el decreto del 26 de febrero de 1875 “obligando a los profesores de Universidad y de Institutos a presentar los [libros de texto y programas] de su asignatura para ser aprobados por el Gobierno” y prohibiendo que se explique “nada contrario al dogma católico ni a la sana moral”, así como “nada que ataque directa ni indirectamente a la monarquía constitucional ni al régimen político” (Blanco Aguinaga;1998:49).

Primera Guerra Mundial y que marcan el final de una época. En 1917, en plena guerra, tiene lugar la revolución bolchevique y, a partir de ella, el establecimiento de la primera sociedad socialista en la Historia de la humanidad. La lucha de clases consciente, eje de la Historia europea del siglo XIX, culmina así en la primera etapa de la división radicalmente antagónica no sólo entre Estados, sino entre capitalismo y socialismo, que va a caracterizar lo que va de nuestro siglo. Es entonces cuando las clases dominantes de los países capitalistas ven la realidad del “fantasma” que venía recorriendo Europa desde 1848 y que durante el período señalado es protagonista de la historia social y cultural. Baste recordar que, durante la Guerra Mundial, la huelga general española de 1917 refleja claramente el problema, así como la creación en 1920 del Partido Comunista Español, transformado al año siguiente en Partido Comunista de España. Del mismo modo, empujada por un enorme movimiento de masas y por una amplia coalición política, llega el 14 de abril de 1931 la Segunda República, a resultas de las elecciones municipales de dos días antes...

Sin adelantar acontecimientos, volvamos a la época que nos ocupa, la de los “tiempos bobos”; otra vez leyendo a Carlos Blanco Aguinaga, éste señala cómo el género chico, la rivalidad entre Lagartijo y Frascuelo, los huecos discursos de políticos acomodaticios (Blanco Aguinaga;1998:17), eran la superficie visible de estos tiempos, y la profunda inquietud de la generación del 98 una de sus más claras consecuencias. Una de las claves interpretativas para entender esta inquietud es la extracción social de los miembros de esta generación; pequeñoburgueses llegados a Madrid desde Galicia, Alicante, Valencia, País Vasco,... al margen tanto de la clase dominante en su juventud como de la clase trabajadora y de la casta intelectual burguesa progresista que entonces se oponía a la ideología de la burguesía conservadora (Blanco Aguinaga;1998:20). No podemos olvidar que estos rasgos son comunes a los autores del género chico; Tomás Luceño, Flores García, Vital Aza,... comparten el haber llegado a Madrid a estudiar y haber desempeñado oficios como el de periodista, delineante, novelista,... hasta acabar en el género dramático por cuestiones principalmente económicas. Quizá sea ésta la gran diferencia; mientras los miembros de la generación del 98 escogieron la vía de la “intelectualidad” para expresar sus inquietudes, esto es, cierto desdén por la política unido a un intencionado



escepticismo, los autores del género chico se decantaron por las tablas escénicas en lo que lo principal era entretener mediante cualquier procedimiento (fuera la comicidad o no). Por tanto, aunque el camino escogido sea diferente, nos encontramos en un universo compartido, el de los, por llamarlo de algún modo, “intelectuales desclasados”; prueba de ello es el que unos y otros despreciaran el arte de los modernistas y simbolistas, calificándolo como arte de “borrachos y morfinómanos” (en palabras de Unamuno), tendiendo hacia un arte que cargaba el acento sobre lo social<sup>116</sup>, un arte que no era propio de “escogidos, refinados, iniciados o aristócratas”, arte éste que “no es arte” pues “mientras haya un hombre que languidezca de hambre, ninguna naturaleza, hondamente penetrada del alma de la belleza, pueda gozar en plenitud de ésta” (Blanco Aguinaga;1998:122). Sin duda, la diferencia, como más tarde observaremos, fue el modo de expresión de esta inquietud. Los autores de zarzuela y, especialmente los de género chico, no se desentendieron de la realidad social de su tiempo, pero escogieron la comicidad y la ironía para expresarse; y no es extraño que el público se decantara por esta fórmula frente a las laceraciones de los intelectuales por los males de la patria. Por ejemplo, el “género chico” fue una de las pocas alegrías existentes durante la epidemia de cólera de 1885; en sus salas se podía disfrutar al menos de la alegría que privaban los difíciles tiempos de la muerte de Alfonso XII, de la Regencia de María Cristina,... pero esto ha sido visto simplemente como representativo de los “tiempos bobos”. Algo similar a lo que le ocurrió a Blasco Ibáñez, rechazado por los miembros de la generación que escogieron la “torre de marfil” antes que entregarse a las necesidades de consumo de la sociedad que pretendían redimir.

Puede ser útil en este momento recordar las consabidas palabras de Engels, para el que el realismo, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas. Al tiempo, debemos afirmar que la gran producción de obras dentro de este género hace que lo que digamos no sea aplicable a todas ellas; Serge Salaiün recoge en su libro datos acerca de la masiva

---

<sup>116</sup> Cuando Clarín (que hacía y deshacía “carreras” de jóvenes dentro del ámbito cultural de la burguesía progresista) se queja de que la “gente nueva” se ocupaba demasiado de la “cuestión social” y demasiado poco de cuestiones de arte, o cuando Darío se asombra en sus dos primeras visitas a Madrid (1892 y 1898) de lo poco que se ocupaban los jóvenes escritores de cuestiones puramente literarias, esa es la realidad a la que nos remiten (Blanco Aguinaga;1998:24).

producción de zarzuelas en esta época: más de 1.500 estrenadas entre 1800 y 1900 en los 11 teatros madrileños que se dedicaban al género, total o parcialmente, según Marciano Zurita. Es lógico que, entre todos estos títulos, podamos distinguir entre aquellas obras que, a la manera de Fernan Caballero (por ejemplo), buscaran en el folklore y el pintoresquismo los rasgos esenciales del “español”, romantizando al español envalentonado y jactancioso, “digno en su hambre”, y aquellas otras que buscaran mostrar conscientemente los conflictos de clase, que mostraran intencionadamente aquellas “groserías socialistas” que Unamuno prefería antes que “las finuras burguesas”. Creer que las producciones del género chico, género eminentemente urbano, sólo responden a las características del pintoresquismo sería un error, en una época en que las clases medias e inferiores crecían sin parar. En efecto, las clases medias estaban integradas por los miembros de las profesiones liberales, los burócratas, los propietarios medianos del campo y la ciudad,... y se puede calcular que a la altura de 1900 unas 200.000 personas estaban vinculadas bien a la administración, bien a las profesiones liberales; en la misma España, pertenecían al clero unas 88.000 personas, y el ejército contaba al comenzar el siglo con unos 27000 oficiales. Todos estos sectores sociales, unidos a la clase media baja (dependientes y comerciantes urbanos) vendrían a suponer aproximadamente el 25 o 30% de la población. El resto estaba formado por los pequeños agricultores, los jornaleros y los obreros industriales y de servicios, representativos quizá del 75% de la población activa. La situación de estos grupos era realmente penosa al iniciarse el siglo, a pesar de que este núcleo de población crecía con los años<sup>117</sup>. En Barcelona, en la industria textil, la jornada de trabajo era de 11 horas, y el salario de algo menos de 3 pesetas diarias; en la minería vasca se trabajaban 11 horas en verano y 9 en invierno, con un salario semejante, y los obreros todavía reivindicaban la libertad de vivienda y de aprovisionamiento frente a las empresas que les querían imponer los suyos. A pesar de lo duras que puedan parecer estas condiciones de trabajo, todavía eran peores las del jornalero andaluz, que percibía de un tercio a la mitad del salario de los anteriores y sólo tenía trabajo entre el 60 y el 80% de los días del año.

---

<sup>117</sup> En Barcelona se pasa de 79.000 obreros en 1887 a más de 150.000 en 1900; en Madrid, en las mismas fechas, de 12.000 a 90.000... por no hablar de la conciencia de clase ya muy obvia en la región levantina y en Euskadi.

Por otra parte, tenemos más datos que corroboran esta hipótesis del carácter crítico de gran parte de las obras de este período; Roger Alier señala cómo antes de la Restauración y en los días de la Gloriosa la zarzuela, según él “de carácter ligero y despreocupado, alejado de los latidos de la vida civil” (Alier;1982:58) ya presentaba tintes políticos (señala el autor como ejemplo *La Marsellesa* de Fernández Caballero, estrenada en 1876). En la misma línea, no es exagerado afirmar que cuando Ricardo de la Vega escribió *los cuatro sacristanes* hizo una verdadera pintura del país, haciendo oír, a un mismo tiempo, *La Marsellesa*, *La Marcha Real* y *La Pitita* (Valero;1901:275). Por otra parte, Serge Salaün afirma la importancia del couplet político (canciones de corte liberal cuyo blanco favorito son los conservadores) en la misma época, vinculando éste al nacimiento de los cafés-concierto y del género chico (Salaün;1990:30). Por tanto, una época de enorme agitación política ante la que el género chico no permanece impasible; cierto es que a nuestra época sólo ha llegado la imagen de los del 98 como portadores de cierta ideología y, más aún a la luz de los últimos estudios, especialmente la vinculación política de los integrantes de esta generación con los movimientos de izquierda. Pero no nos arriesgamos demasiado si afirmamos categóricamente que las piezas que hasta nosotros (esto es, las que mayor pervivencia han tenido) han llegado romantizadas, eran poseedoras de una fuerte carga ideológica de tintes socialistas. Parece que el lema de Maeztu de disfrazar un poco su socialismo para ir “poco a poco llenando de ideas socialistas las cabezas burguesas de mis lectores habituales” (Blanco Aguinaga;1998:192) fue el camino elegido por los músicos y literatos zarzueleros como vehículo de expresión de sus ideas. Y no sólo por ellos; ya hemos señalado cómo Benavente en *Los intereses creados* (1907) o en *La malquerida* (1913) muestra problemas sociales, o como, en la misma línea, ya en los años veinte, parecía obvio que la “política” no era un tema a utilizar en las obras de arte, sino una parte ineludible de la realidad.

Por la misma época en que el género chico hacía furor, Anselmo Lorenzo proclamaba a los cuatro vientos la necesidad sentida de que las ideas de emancipación obrera traspasaran los límites del periódico de combate y aun del libro en forma didáctica, para invadir el terreno de la novela, del teatro, del esparcimiento en todas sus variadas manifestaciones, a fin de difundir en ellos las ideas de libertad, igualdad y

fraternidad humanas. Siguiendo esta línea, Serge Salaün señala cómo, hasta ahora, los estudios sobre el movimiento obrero español, preocupados por los debates organizacionales, políticos y doctrinales, no han prestado toda la atención que requiere la sociabilidad más inmediata, cotidiana y masiva (la calle, la taberna,...). La sociabilidad “formalizada”, la de los casinos, ateneos, centros obreros, sociedades de todas clases, representa indiscutiblemente una parte importante, pero... en los años treinta, en la relación de establecimientos con orquestas y cantantes figuran una gran cantidad de sociedades políticas (Salaün;1990:72). En este sentido, el género chico es una vía rápida y eficaz de expansión de ideas, en primer lugar por su importancia, que puede quedar de manifiesto en el comentario de Maeztu sobre el señor Raventós:

*El señor Raventós no es político, ni torero, ni actor en chico, ni en grande, ni criminal, ni siquiera comandante de una escuadra yanqui. El señor Raventós es un labriego honrado - ¡qué inocente! – y trabajador – ¡qué tonto! – que ha emprendido la misión de educar a los labradores españoles. ¡Habrás visto candidez semejante!* (Blanco Aguinaga;1998:179).

En efecto, el género chico es eminentemente popular, pues el teatro por horas favorecía el acceso al teatro de las clases sociales más populares, al no exigir una indumentaria precisa (al modo del chotis del *Elíseo* de “La Gran Vía” donde *de cualquier modo se puede entrar*) ni una economía demasiado bollante; Salaün compara el precio de un libro (de 2 a 4 pesetas) con el de una entrada de café-cantante (15 centimos), lo que puede mostrar la mayor efectividad de difundir las ideas socialistas por medio del teatro que por libros que pocos de los “proletarios van a leer”; sumemos a este dato el analfabetismo de la época y tendremos el resultado de nuestra ecuación: mientras desde la “torre de márfil” los intelectuales de la época escriben *sobre* el pueblo y sus problemas, los autores del género chico escriben *para* el pueblo, al que conocen y al que dan lo que piden.

Añadamos a todo ello un dato interesante apuntado por Salaün, el “morcilleo”: la tradición de la improvisación y del “morcilleo” por parte de los actores, para un público que se conoce las obras de memoria antes de entrar en el teatro, representa un atractivo suplementario y una complicidad crítica (Salaün;1990:32). A partir de aquí podemos intuir que, lo que nos ha quedado de crítica social, debía ser una mínima

parte en comparación con lo que se podría llegar a decir en una representación en directo en la que fuera sencillo burlar al censor. Pero, aún así, lo que nos ha quedado es mucho y no exento de significación... es decir, no podemos dejar de señalar la importancia de que el protagonista de *La Verbena de la Paloma* (1894) sea Julián, un “honrado cajista” cuando al filo de 1890<sup>118</sup>, se había fundado ya el Partido Socialista (1879), su primer periódico (*El socialista*, 1886) y la UGT (1888), era común la agitación anarquista; había tenido lugar en Andalucía el asunto de la Mano Negra, la breve toma revolucionaria de Jerez (1892), y había participado ya el proletariado español en los orígenes de la segunda Internacional (1889). En 1890 mismo se celebraba el “Primero de Mayo”: desfilarían 30.000 obreros por la calle de Alcalá, otros tantos quizá en Barcelona, y se declararían en huelga el 99 por 100 de los obreros de Bilbao y alrededores. Vendría luego el proceso de Montjuich (1897), y todo tipo de huelgas, motines, conflictos de todo tipo en pro de reivindicaciones muy diversas,... que desembocarían en la Semana Trágica de Barcelona.

Volviendo a “Julián”, éste es cajista, como Antonio García Quejido, representante de las Sociedades Tipográficas, como Sinesio Delgado, y como el joven Pablo Iglesias. Suficiente para una obrera en la que, desde luego, la trama fundamental son los celos que siente el joven impetuoso al ver a *la Susana* del brazo del viejo boticario, pero en la que, independientemente de esto, el cajista no duda en exclamar que *también la gente del pueblo tiene su corazoncito* al que *cuantos más golpes le dan más duro está el maldecío*; el cajista alza su corazón y su voz de proletario cual valeroso ludita ante el boticario, que no por casualidad es viejo y boticario; representante de la ciencia y portador del dinero, no duda en agasajar a las dos chulapas con sus regalos con el beneplácito de la *tia Antonia*, depravado personaje que ve mucho mayor futuro en esta relación desigual que en el pobre cajista *que gana cuatro pesetas*. Todo ello con la banda sonora de la conversación del sereno y los guardias sobre *las cosas de estos tiempos*; pero, ¿cuáles son las cosas de 1894?:

SERENO

*Tres faroles tenía*

---

<sup>118</sup> Una fecha importante es la de 1870, año en que sale a la calle el que fue primer periódico marxista español, *La Emancipación*, de Madrid, entre cuyos colaboradores principales se encontraba Pablo Iglesias.

*esta calle no más.  
Pues dos han suprimido....  
Que es bastante. ¡Va!  
Y luego habla el gobierno  
de la cuestión social.  
¡Va! ¡El trueno será gordo!...  
¡pero muy gordo!*

A la vista de los acontecimientos posteriores parece que el gallego no se equivocaba y que desde luego la tormenta se desató. Y la cosa no era para menos, pues años antes ya “el rey de los teatros por horas” había dado cuenta de la situación de la capital, y qué mejor motivo que la inauguración de una nueva calle que supondría el asombro de Madrid: *La Gran Vía*<sup>119</sup>. La importancia de Federico Chueca como autor es incuestionable, no sólo en “Madrid y sus contornos” Chueca triunfa; en toda Europa su música es conocida, en Francia se adapta el “dúo de los paraguas” del *Año pasado por agua*, y en Turín el mismo Nietzsche asiste a una representación de *La Gran Vía* ante la que queda tan extasiado que no duda en escribir: *He oído dos veces La Gran Vía, una calle principal de Madrid. Algo que no es en absoluto susceptible de importación. Para ello hay que ser un granuja, y un terrible individuo de instinto, y además solemne. Un terceto de tres solemnes gigantescos canallas, es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música: genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la Cenerentola: es mil veces demasiado bondadosa en relación con esos españoles. El argumento mismo sólo puede concebirlo un granuja redomado [...]*

Independientemente de la genialidad de escribir una zarzuela sobre un suceso como tal, Felipe Pérez González, Chueca y Valverde no desaprovechan la ocasión de pasar “revista” al Madrid de 1886 en su obra; ya el primer cuadro es un derroche de imaginación al presentarse las calles, plazas y callejones de Madrid a cantar su inquietud ante la apertura de la nueva avenida. Pero éstos, protagonistas absolutos de

---

<sup>119</sup> Para un estudio detallado de esta obra: *La Gran vía. Revista madrileña en un acto*. Edición crítica de M<sup>a</sup>Encina Cortizo y Ramón Sobrino. Colección Música Hispana. Madrid: ICCMU (1996).

la obra, no sólo cantan su inquietud de desaparecer, sino que no dejan de reflejar la situación de Madrid, como hace el mendigo que representa al barrio de la Prosperidad:

*MENDIGO*                      *Tengan compasión y lástima*  
*y denme unas cuantas bocas*  
*de riego,*  
*....*  
*Hermanos,*  
*alumbrados, higiene, agua...*

Serge Salaün señala cómo *La Gran Vía* fue vista desde un primer momento como un “éxito de oposición” por el contenido político de muchos de sus números, como el “Coro de calles y plazas”:

*Van a la calle de Peligros*  
*los que oprimen al país*  
*y a la del Sordo va el gobierno*  
*que no quiere oír.*  
*A la plazuela del Progreso*  
*mucha gente ya se va*  
*y el pueblo honrado va a la calle*  
*de la libertad.*

O más aún, en el comienzo del “chotis del Elíseo”,

*- Un poquito más abajo*  
*según dijo un caballero*  
*se verá dentro de poco*  
*el retrato de Espartero*  
*-¿El torero?*  
*- ¡qué torero!*  
*El valiente general,*  
*el patriota de vergüenza,*  
*el constante liberal.*  
*- ¿Liberal?*  
*- Ahora no hay de ese percal.*

Pero no sólo en este número se encuentra esta fuerte crítica social; en el momento en que la oratoria política no era más que una serie de proclamas inflamadas y grandilocuentes exentas de contenido real, los sargentos de Chueca dejan claro en su pasacalle que lo más importante es *escribir palabras que no se puedan ni pronunciar*. El carácter vaudevillesco de la autoridad en la zarzuela de Chueca es evidente: la falta de formación de los sargentos (en el “pasacalle”) que recientemente habían protagonizado su “asonada” (bastante operetesca, por cierto) y la ironía del vals del Policía de Seguridad, orgulloso cantando (¡en 1886!),

*¡Cómo está el país!  
¡Qué seguro está  
con la Policía de Seguridad!  
Todo se halla en paz  
en la población  
y si alguien se queja  
no tiene razón.*

Tal crítica no pasó desapercibida para “la autoridad”, especialmente para la posterior; tanto el general Primo de Rivera como el general Franco estimaron estos dos números demasiado “cáusticos”, y velando por el prestigio de las fuerzas militares, los censuraron (sin duda, también habrían censurado la representación del último cuadro, en la que se elevaba un monumento coronado por la estatua alegórica de la Libertad con la bandera española en la mano). Pero la inclusión de estos números no se limitaba a *La Gran Vía*; cabría pensar que ésta fue una aventura de sus autores en la que se permitieron ciertas licencias como excepción, pero aún repetirían, si cabe con más fuerza, tres años más tarde en *El año pasado por agua*, nueva revista de actualidad donde el acontecimiento fundamental no era ya la construcción de una avenida, sino el tremendo aguacero caído en Madrid el año 1888. Ya en el segundo número, el majestuoso Apolo, rey de los mares, y ejemplo de monarquía (¿respetable?) cantaba confiado:

NEPTUNO

*De los mares rey me llaman  
y sobre mi carroza*



*me paseo por doquier.  
Y a las olas más bravías  
las manejo a mi libre albedrío y placer.  
...  
En mi reino no hay disgustos  
pues solamente se hace mi capricho y voluntad.  
Y si alguno se desmadra  
al anzuelo le mando enseguida llevar.*

Pero más claro aún que la suave mascarada de Neptuno es la inclusión del número de los guardias municipales (de nuevo en escena), número que no guarda ninguna relación con el resto de la obra (dato significativo), pero que con la excusa de aparecer “para poner otro decorau”, se permiten cantar:

*Tenemos los cuerpos trunzaus  
¡Racataplau!  
De estar en la esquina paraus  
¡Racataplau!  
¡Vaya un alcalde que Dios nos ha dau!  
Tan diplomático y tan estirau  
Nos manda por aquí  
con mucha precaución  
para observar  
para indagar  
qué es lo que dicen en la reunión,  
con orden de llevar  
a la prevención  
a todo aquel  
que hable de la  
Solfa-mi-revolución.*

Una obra brillante, satírica en todo momento, en la que nuevamente aparece otro robo en una escena similar a la famosísima jota de los ratas, donde todo el pueblo no duda en afirmar: *sigamos bailando / que no ha sido nada / bailando la polca / las penas se van*. Crítica y alegría unidas; una combinación magistral no siempre comprendida por los intelectuales contemporáneos de la zarzuela y por los de nuestra

época, dando pie a la consabida afirmación de los “tiempos bobos”. “Tiempos bobos” que ya en 1888 empezaban a cambiar. A pesar de que estamos completamente de acuerdo con Jacques Dugast<sup>120</sup> en que la importancia del “fin de siglo” se ha magnificado enormemente y que, hoy en día, es bastante más lógico pensar que el cambio de siglo se llevó a cabo mucho antes de 1900, no podemos dejar de notar cómo la enorme aceleración de “la vida moderna” provoca que en el transcurso de diez años los gustos y costumbres cambiaran lo suficiente como para advertir un cambio entre los espectáculos propios del “género chico” y los que ocuparían las carteleras teatrales en la última década del siglo XIX. Si bien es cierto que nuestra intención es eliminar la imagen de una España apartada de los modelos culturales de Europa (y por ello, hemos comenzado señalando una continuidad entre las *offenbachiadas* y los espectáculos de género chico), sí es cierto que en estos años finiseculares la preocupación por importar las modas europeas es mucho mayor que en los primeros años de la Restauración. Y esto es así porque España (o, al menos, sus grandes ciudades) entra de pleno en la denominada *belle époque*. La *belle époque*, esa especie de “tierra de nadie”, no es más que la etiqueta para denominar los años que precedieron a la Gran Guerra y que se caracterizaron por una aparente calma que favorecía el nacimiento de las industrias de servicios; tanto en Europa como en América, el exceso de dinero derivado de la ausencia de conflictos bélicos se gastaba en lujosas viviendas, transporte, ropas y diversiones<sup>121</sup>. Hasta cuando dura esta época es difícil de precisar y, con frecuencia se asocia su fin con el comienzo del siglo XX que también varía según los historiadores: para Hobsbaw en 1914, para Mazower en 1918, mientras que Pontonig y Vinen lo sitúan en 1900. Es famoso el comentario de Virginia Woolf según el cual “más o menos en diciembre de 1909 el carácter humano cambió” (la escritora pensaba en la exposición postimpresionista de ese año). El Manifiesto Futurista de 1909 declaraba que “el Tiempo y el Espacio murieron ayer”. De manera más prosaica uno pudiera sugerir como momento decisivo 1917. Éste fue el año en el que la ocasión de una paz negociada se frustró definitivamente, el año en

---

<sup>120</sup> DUGAST, J. 2003: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.

<sup>121</sup> Aun cuando España estaba inmersa en las eternas guerras por mantener las últimas colonias, queda claro a la luz de los datos económicos, que las clases dirigentes mantenían una posición privilegiada que tardarían bastante tiempo en perder.

el que Estados Unidos entró en la guerra, el año en el que los bolcheviques tomaron el poder en Rusia<sup>122</sup> (Jackson;2003:13).

Pese a todo el *douceur de vie* del período anterior a 1914, la “calma” que precedió a la Gran Guerra no es más que una construcción histórica: sería un error subestimar las tensiones de clase, las inestabilidades estructurales y la violencia política de la Europa de la *belle époque*... las tensiones, apenas contenidas, entre liberales de izquierda, nacionalistas, feministas, socialistas y liberales que había en la política europea antes de 1914. Y respecto a la tranquilidad de la Europa anterior a 1914, qué puede decirse de la masacre de quinientos mineros en los yacimientos de oro del río Lena en Rusia en 1912; o de la violencia, siempre a punto de estallar, entre los campesinos y los terratenientes de Letonia en el Báltico; o de la sublevación de campesinos rumanos en diciembre de 1907, cuya represión costó más de once mil vidas; o de las masacres de armenios en el Imperio Otomano en 1905 y 1908, en cada una de las cuales perecieron cerca de veinte mil personas; o de las guerras balcánicas de 1912-1913, que fijaron un nuevo estándar para el horror; o de los pogromos contra los judíos en Rusia; o de los horrores que los alemanes infligieron a las poblaciones indígenas en su conquista del suroeste africano en 1904, por no hablar de las atrocidades de los belgas en el Congo (Jackson;2003:14)<sup>123</sup>.

Pero, a pesar de que hoy comprendamos la época desde la distancia, la *belle époque* fue vista por sus contemporáneos como un momento de calma, y esta calma se tradujo, en el ámbito de la cultura más selecta, en una serie de conflictos y

---

<sup>122</sup> Si bien hay un acuerdo en que la guerra representa cierto tipo de ruptura, no está tan claro de qué tipo de ruptura se trata. En las artes, por ejemplo, la ruptura con el siglo XIX – de hecho, con toda una tradición del arte occidental que se remonta hasta el Renacimiento – ocurrió antes de 1914, en esos siete extraordinarios años que, entre 1905 y 1912, fueron testigos del surgimiento del fauvismo, el cubismo, el futurismo, la abstracción, el vorticismo y la atonalidad. Desde este punto de vista, el período que siguió a la guerra representó, en cierta medida, el retorno a la tradición de algunos artistas, como Picasso y Stravinski, que en la década de 1920 buscaron inspiración en el clasicismo. Uno de los efectos de la guerra fue proyectar un vago brillo de nostalgia sobre la Europa anterior a 1914. (Jackson;2001:14)

<sup>123</sup> Fue, en definitiva, una época de grandes avances técnicos y científicos, pero también de incesantes guerras: la de secesión en Estados Unidos (1861-1865), la franco-prusiana (1870), la ruso-turca (1877), la hispano-norteamericana (1898), la anglo-bóer (1899-1902), la ruso-japonesa (1904-1905) y la Primera Guerra Mundial (1914-1919), amén de abundantes guerras coloniales entre los flamantes estados de Suramérica. Hubo nuevos fenómenos revolucionarios de distinto signo: la revolución Meiji en Japón, la Comuna de París, las revoluciones rusas de 1905 y 1917, la revolución mejicana de 1910, la revolución china republicana de 1911,...

contradicciones propiciados por la desintegración de una visión estructurada del mundo, el final de un siglo y de un modo de vida. Larga historia tenía ya para entonces el rechazo de los poetas a la sociedad burguesa: no sólo en T.Gautier, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, por ejemplo, sino en el mundo hispánico, entre los mismos modernistas y noventayochistas. La rebelión para, entre otros, por escritores como Jarry – cuya pieza teatral *Ubu Roi* resultó un escándalo mayúsculo en 1896 – y Oscar Wilde, y ya antes de 1914 tenía Apollinaire establecida su corte de poetas contestatarios en París. En 1909 aparecería el primer manifiesto futurista de Marinetti, en el que ya se predicaba, como necesaria para el “futuro” aventurero y antiburgués, la destrucción de los “viejos” y del arte establecido como tal por las “academias”, para cantar en su lugar la belleza de las máquinas y de la guerra. Por supuesto que, en pintura, en una tradición que viene de Manet, Monet y Cezanne, avanza también la repulsa de la noción del arte como imitación de la realidad y, a través del impresionismo, se dan pasos gigantes hacia un subjetivismo que acabará predicando la radical distinción entre lo que el pintor “crea” en el cuadro porque así lo exige su noción de las estructuras internas de la composición, y todo aquello que, siendo realidad en sí, otra que la pictórica, está irremediamente fuera del cuadro. Por supuesto que todo lo dicho anteriormente parece tener poco que ver con nuestra tranquila España, pero no lo es si advertimos la preocupación constante de los del 98 y posteriores por la “europeización”. La mejora de la red de transportes y de los medios de comunicación (especialmente con París) provocaron la llegada de las ideas europeas y, con ello, el cisma intelectual en España; la principal cuestión será aclarar si interesa o no ponerse al nivel “intelectual” de Europa, del “mundo moderno”. De toda esta situación surgirán conceptos claves para nuestro pensamiento estético como el de “intrahistoria”, “arte de masas” y otros similares, pero, en nuestro ámbito, en el del espectáculo teatral, queda bastante clara la tendencia; como el catalán Josep María Roviralta gritaría desde Barcelona en 1898, el lema escogido será: *Paso libre!, paso al Norte!...*

A pesar de que la adopción de los modelos “europeos” fue en gran parte una cuestión de “modas”, no podemos negar que su rápida aparición también responde al hecho de la gran demanda del público español de espectáculos nuevos. Esta avidez de

espectáculos viene propiciada, en gran parte, como ya advertimos anteriormente, por el género chico: la instauración del teatro por horas creó unos hábitos teatrales y un circuito teatral difícil de comprender en nuestra época actual. En los años del cambio de siglo los teatros españoles florecían gracias al desenfrenado afán de diversiones que había en la sociedad de la Regencia. Si en 1873, con la muerte de Arrieta y Barbieri, parecía que el teatro entraba en la tan cacareada crisis, el auge de los espectáculos dramáticos en los años siguientes no tendrá parangón con ninguna otra época. Si en 1860 aún no se habían construido los teatros de la Comedia, Apolo, La Princesa, Martín, Eslava y Lara, en la década de los ochenta, el espectador de Madrid, ciudad que contaba apenas con medio millón de habitantes, podía elegir cada noche al menos entre ocho teatros, todos ellos prósperos y muy frecuentados (Brown;2000:191). No es de extrañar el comentario de José López Ruíz al respecto: *Por aquellas fechas Madrid, que aunque iba para arriba en habitantes era, todavía, una ciudad pequeña, contaba, ella solita, con ochenta y un locales con orquesta, fuese ésta centenaria en profesores o unipersonal [...] y lo mismo nos ocurre si contamos los periódicos diarios: más de una docena. Y los teatros “serios”... de donde podemos pensar que, la ciudad de nuestros bisabuelos, llena de analfabetos y poco poblada, aislada del resto de Europa, con la siesta del bipartidismo en el poder y el dominio omnipresente del clericalismo, pues a pesar de todo eso, ¡81 locales con música!* (López Ruiz;1994:76).

Pero, ¿hasta qué punto habían cambiado los espectáculos teatrales para que establezcamos una diferencia con los de los primeros años de la Regencia? En primer lugar, podemos señalar la heterogeneidad de un público que crecía casi al mismo ritmo que las ciudades, hasta el punto que en 1908 se podía leer en las revistas de la época que “cada teatro, no hace mucho, tenía su público característico, especial; pero ahora, la misma gente que vemos en el Español nos la encontramos en un cine... la división entre el público de las tardes y el de las noches ha pasado a la historia; también la clásica cuarta hora del Apolo y del Eslava”. En efecto, antes de esta época los límites entre los teatros, cada uno con su compañía y su público específicos, estaban claros: en el Teatro Real larga temporada operística (por lo menos de seis meses); en los Jardines de Buen Retiro continuaba la ópera durante la temporada

estival; para el Teatro Circo Price estaba destinada la zarzuela grande; con menos fortuna cultivaba el mismo género el Teatro de la Zarzuela, creado exclusivamente para tal fin; Apolo conseguía imponerse como *la catedral* del género chico; el género ínfimo, las “varietés” encontraban su sitio en el Teatro Eslava; a este arte se dedicaban también los coliseos conocidos como Teatro Cómico, teatro Romea y muchos otros *saloncitos*: Japonés, Actualidades, Blanco y Negro, Variedades..... Este público, en la época finisecular, tanto va a uno como a otro; un público vivo y un público que existe. Un público al que los “intelectuales” pretenden crear a través de la divulgación de ideas y de la voluntad pedagógica de la literatura, sin darse cuenta de que existe y de que demanda cada noche espectáculos nuevos, ávido de entretenimiento y diversiones. Esta necesidad de entretenimiento también viene marcada por las trágicas circunstancias de la historia española. Pedro Corominas afirmaría que, firmada la Paz de París (esto es, acabado el ciclo histórico colonial de España)<sup>124</sup>, se hizo un gran silencio en la nación y la gente esperó algo nuevo. El desolador mutismo con que los españoles asistieron a la ruina del Estado, comenzaba en la cartelera teatral a ser roto por expresiones, todavía temerosas y desconfiadas, del deseo de nuevos y más serenos horizontes que no se encontraban ya en Hispanoamérica sino en Europa. Y Europa significaba un enorme horizonte cultural.

La época finisecular, por tanto, se caracteriza por la superposición o la interferencia de diferentes tipos de espectáculos. El género chico se mantiene en su forma decimonónica, ofreciendo en esta época muchos de sus mejores títulos, aunque refugiándose cada vez más en el pintoresquismo y huyendo de la crítica social. Pero junto al pintoresquismo también hace furor el “género ínfimo”, la explotación comercial de las facetas más “espectaculares” del *chico*, tanto verbales (la procacidad tan cacareada) como vocales o gestuales (la exhibición del cuerpo femenino). También es la época del nacimiento del cuplé, correspondiente a la incipiente emancipación del componente vocal y al nacimiento de la canción como espectáculo en sí (Salaün;1990:37). Pero también es la época del nacimiento de la “revista” (ya Chueca había pasado revista a los años anteriores, pero éste género comenzará a

---

<sup>124</sup> Así se entiende en una poesía de la época: *¡La bandera de luto! En Filipinas /una desgracia más./¿qué español no la siente? ¿a quién alegra /la fiesta nacional?* (Calvo Carrilla;1998:33).

imbricarse con el de las “variedades”<sup>125</sup>). Y junto a ello zarzuelas, parodias, operetas,... escritas casi siempre por los mismos autores que se dedicaban con el mismo entusiasmo a uno u otro género<sup>126</sup>; estos dramaturgos populares, monstruosamente fecundos, fueron capaces de eclipsar aquellos experimentos que comenzaban a acercar las vanguardias a España al tiempo que a las obras dramáticas del teatro serio. Y para colmo, ¡el cine!, que entre 1900 y 1910 participa como un espectáculo más y figura en los mismos teatros que se dedican al sainete, la zarzuela o las varietés.

A medida que avance el siglo, la mayoría de los espectáculos derivarán hacia aspectos más corrosivos ligados a la frivolidad. Poco a poco el pintoresquismo perderá fuerza frente a la comedia sentimental ambientada en Europa, la canción picante y la “sicalipsis”. Si en 1905, los teatros Eslava, Moderno, Martín, Zarzuela y la “catedral”, Apolo, podían seguir dedicándose al género chico, pronto uno de ellos, el Eslava, pasaría a convertirse en “la catedral” de los espectáculos “picantes”, donde se estrena, por ejemplo, *La corte de faraón* en 1910. El factor fundamental que llevó a esto fue, por una parte, la afición del público por estos espectáculos y, por otra, el enorme gasto que suponía mantener una compañía, lo que significaba bajos sueldos para los artistas y (cada vez más) vestuarios y decorados de peor calidad, lo que llevaría a la definitiva desaparición del género, durante los años de la dictadura franquista. Además, la “dictablanda” de Primo de Rivera permitió (y casi podríamos decir, favoreció) estos espectáculos al imponer una censura que sólo se aplicaba en lo que concernía a ofensas a su honor personal o militar (ya vimos anteriormente la censura a los números de *La Gran Vía*) pero que permitía que el panorama artístico de los últimos años de la monarquía se mantuviera con idéntica libertad en todos los ordenes. Pero en la década que nos ocupa, la de 1890, aún el género chico se refugiaría gracias al acierto de una obra emblemática, en la forma estandarte que mayores éxitos le había reportado: el sainete.

---

<sup>125</sup> *Hacia 1911 la escena española había sido invadida por un sinfín de “estrellas” descocadas y lúbricas, que convertían los teatros en sucursales de burdel, la indecencia era el plato cotidiano, que el público, cada vez más bestializado, saboreaba con deleite* (Salaün;1990:129).

<sup>126</sup> Entre 1894 y 1915-16, pese a la creación de la Sociedad de Autores Españoles, es el reino de la improvisación, de la lucha por la vida y de la confusión. Autores y compositores de cuplés son los mismos que surten en textos y en músicas la zarzuela y el género chico. Son los mismos los que producen para el teatro lírico, el género ínfimo y para las cupletistas (Salaün;1990:101).

1894; *el año de la “verbena”* como Chispero lo denomina. La obra de Bretón marca una época fundamental en la historia del género chico y, a la vez, de la zarzuela, al ser equiparado su éxito al de *El barberillo de Lavapiés*, estrenada veinte años antes. Su éxito inmediato fue acogido por público y prensa de manera unánime, a pesar de la poca esperanza que el propio autor tenía en la partitura<sup>127</sup>; ironía que el eterno luchador por la creación de la ópera nacional consiguiera el producto más representativo del género chico. La temporada en que *la verbena* llegó a Apolo aún estaba marcada por el estreno de *El dúo de la Africana*, en 1893. Y aunque la popularidad de la obra de Bretón no eclipsó a la de Fernández Caballero, sí marcó un rumbo en la producción posterior, decantándose claramente libretistas y compositores por temática sainetera ambientada en Madrid. Un repaso a los años que van de 1894, año del estreno de *la verbena de la Paloma*, a 1898, el año que nos ocupa, el del estreno de *Gigantes y cabezudos*, es sintomático; atendiendo únicamente a las obras más exitosas el listado de títulos es elocuente al respecto: *Las Bravías*, de Chapí en 1896; del mismo autor *La revoltosa*, en 1897, año que ve también el estreno de otra feliz obra, *Agua, azucarillos y aguardiente*, del incombustible Chueca; en el mismo año 1898, *El santo de la Isidra*, con música de Torregrosa y libreto del exitoso Arniches,... Francisco Flores García, testigo directo, lo resume de modo magistral al hablar de la crisis del género:

*Se estrena “La verbena de la Paloma”, obtiene un éxito excepcional, produce mucho dinero y en seguida dicen los perezosos, los vulgares, los que están a la que salta... “hemos encontrado un filón”. Y durante una época bastante larga no hay más que sainetes plagados de chulos sensibles, de una sensiblería cursi y desesperante, fuera de la realidad, y en ocasiones también fuera del arte. Hay un teatro en Madrid donde se representaron todas las noches, durante mucho tiempo, cuatro obras chulescas, todas ellas iguales en su fondo, en su esencia y en sus procedimientos. Ese delirio sistemático era el más propio para aburrir, no ya a los abonados al género chico, sino al caballo de bronce de la Plaza Mayor [...] el público ha tenido razón para alejarse de esos teatros; y si en lugar de refugiarse en el género ínfimo hubiera vuelto a su punto de partida, que está en los teatros de género grande, sólo aplausos*

---

<sup>127</sup> Chispero recoge la anécdota del maestro que daría pie al famoso comentario de García Álvarez sobre el compositor: *No, si don Tomás es un hombre que evidentemente se conoce a sí mismo. La única vez que acertó fue en La verbena, y para eso... ya dijo él ¡que “se había equivocado”!* (Chispero;1953:224).



*merecería. Las torpezas y desaciertos del género chico no justifica la marcada predilección del público por el ínfimo* (Flores García;1909:256-257)

No cabe duda a la luz de los comentarios de Flores García, de que la temática fue explotada hasta la saciedad, pero también es digno reconocer que dentro de ella se producían joyas del género, como los títulos que anteriormente hemos citado. Lo cierto es que, si bien hemos visto anteriormente cómo la “alta literatura” estaba empeñada por reformar el canon a la búsqueda constante de un repertorio acorde a las necesidades del público, también los autores del género chico, al comenzar el año 98, van a tener que vencer las dificultades que el agotamiento de determinados modelos provoca; también, y más aún, por cuanto estos autores, más que los dedicados a otro tipo de espectáculos, necesitaban del éxito inmediato de sus obras. De todos modos, el éxito de una obra corta era cosa casi asegurada, aún contando con pocos medios. En efecto, en la primavera de 1898 hallábase aún próspero y pujante el género teatral llamado “chico”. Algunas, pocas, compañías dramáticas consiguieron entonces ventajas indiscutibles (Español y Lara) pero el triunfo grande, pomposo, vinculábase con los sainetes líricos, pintura de escenas populares, exhibición de tipos afortunados, tan interesantes para el espectador, que asistía a las representaciones sin sentirse jamás ahito de entretenerse con cada obra diez, doce, veinte veces (Francos Rodríguez;1930:111).

### **2.3. EL GÉNERO CHICO EN EL AÑO 98**

*El río cuanto más lleno / oculta mejor su fondo, / y a medida que es más hondo / aparece más sereno.* Las palabras de Ayala parecen ilustrar perfectamente el panorama de la España del año del desastre. A pesar de lo que pueda parecer, el año 98 fue uno de los más fecundos en cuanto a espectáculos ofrecidos. Ni las noticias de la guerra de Cuba, ni la intranquilidad política que se vivía en la Península parecieron afectar al ocio de los españoles finiseculares. Prueba puede ser que durante ese verano (en julio) hubo nada menos que seis teatros abiertos. Ya hemos visto el panorama anterior al año 98; la melancolía se dejaba sentir a pesar de que la oferta de teatros seguía en aumento. Prueba de ello es el comentario de Flores García sobre la reaparición de Sarasate en Madrid en el año 95: *faltaba Gyarre, el cantante sin par,*

*de quien nos acordamos a los treinta y tantos años de su muerte, como si aún resonara su voz incomparable; faltaba Arrieta, [...], faltaba Barbieri, el “maestro seguidilla”, tan erudito bibliófilo como inspirado músico, faltaba hasta Lagartijo...* (Flores García;1909:144). Y sin embargo, en ese año 95, a pesar de tanta ausencia, estaba María Guerrero en el Español, *Juan José* triunfaba en la Comedia y provocaba la polémica en la calle; María Tulau entusiasmaba a su público y, si bien el Teatro Real se veía obligado a cerrar a media temporada, los ocho teatros de género chico estaban a pleno rendimiento, entusiasmado con sus musiquillas fáciles, a pesar de que 1895 fuera el año en que por primera vez se prohibieran los organillos callejeros.

*En poco tiempo tuvimos horas de tribulación y de triunfo; despertamos envidia y lástima, a la vez; dimos que hablar por lo grandioso y por lo triste, sin advertir entonces, como acaso nos habrá sucedido en varias ocasiones, ninguna voz interior, salvadora, ni la externa, capaz de ponernos en trance de resoluciones decisivas* (Francos Rodríguez;1930:101). Así resumía tres décadas después la situación anímica del país en el 98 Francos Rodríguez. En efecto, con la llegada del año 98 llegaba también un nuevo régimen que prometía la paz, aunque su única arma para lograrla fuera una retórica grandilocuente. El optimismo iba en auge, más cuando se convocaron unas elecciones generales, que se llevaron a cabo hasta en Cuba, dividida entre los insurrectos y las tropas españolas. Como Francos Rodríguez afirma *en la lucha peninsular diéronse espectáculos poco edificantes, que realmente convertían en mueca trágica el que debería ser alarde de la voluntad popular* (Francos Rodríguez;1930:88). Lógicamente las elecciones no facilitaron la cacareada paz, motivando el desconcierto general en el país: *vivíamos pendientes del cable, y eso que las noticias se cortaban, sufrían mutilaciones o, en absoluto, eran abolidas; pues, legalmente, sin existir censura, se impuso con efectividad. País a ratos, sólo a ratos, de tal manera traqueteado, era presa de sacudimientos epilépticos. Los motines, carreras, hoy en esta provincia, mañana en otra, constituían el pan diario. Las Prevenciones tuvieron siempre detenidos, por bulliciosos, a centenares de personas* (Francos Rodríguez;1930:97). Aún se podían oír en el país los gritos airados de la nación derivados de la bomba en el Liceo, que reclamaban la detención de aquellos que habían propiciado semejante crimen; igualmente se oían las peticiones de los

inundados en Villacañas, las angustias de la Guerra en Marruecos, el estupor producido en Santander por los sucesos del muelle de Maliaño, la turbación social de Barcelona,... y sin embargo, espectáculos no faltaron. Como un acertado comentarista afirmó, la consigna general fue: “¡Vamos a entretenernos con músicas habiendo tantas cosas que reclaman nuestro interés!”.

En aquel 98 famoso espectáculos hubo, y de todo tipo, destacando la vida teatral, los toros y aquellos otros que, por llamarlos de algún modo, se dieron en llamar variedades<sup>128</sup>. Los más dignos corrían a cargo de la llamada música culta. A pesar de las calamidades, en el Príncipe Alfonso se representaban *Hugonotes*, *Aida*, *Traviata*, *Rigoletto*, y *Lucia*. Como Flores García afirma, *bueno que nos faltaran escuelas y recursos sanitarios, por ejemplo; pero faltarnos Fra Diavolo y La Gioconda ¡jamás!* (Flores García;1909:189). Además de la programación del Real (entre cuyos títulos destaca *Lohengrin*) el 98 dio la oportunidad de oír a Richard Strauss de primera mano, que en el mes de febrero de aquel año se encontraba en Madrid. Y no sólo a Strauss; el 98 también propicia la aparición de dos muchachos resueltos, confiados en su propio valor, en la escena teatral: los Álvarez Quintero, que con *La vida íntima*, representada en el Teatro Lara, se consolidaban en la cartelera madrileña. También el 98 permite contemplar la actividad de un Valle-Inclán aún actor, y ver representadas en el Circo Parish *Maria del Carmen* y *Curro Vargas*. Por supuesto también hubo espectáculos mucho menos edificantes:

*Estabamos dispuestos a las cosas bárbaras, organizamos la lucha entre un toro y un elefante. Se celebró en la plaza, como quien dice en el templo de la tauromaquia; el del colmillo estuvo francamente cobarde, y el cornúpeto, en verdad, comedido. Los únicos irascibles, codiciosos*

---

<sup>128</sup> Y no está de más recordar, una vez más, la intensa actividad teatral del fin de siglo español: A modo de ejemplo, indicaremos que en la temporada teatral 1900-1901 funcionaron en Madrid, además de los Jardines de verano en los que se ofrecía ópera y el teatro de verano de El Dorado, en el que se representaba zarzuela y opereta, otros trece locales, con ofertas tan diversas como comedia (Teatro de la Princesa), tragedia (Teatro Español), zarzuela (Teatros de la Zarzuela, Martín, Cómico, Moderno, Circo de Parish), género chico (gran parte de los que representaban zarzuela grande, así como el Apolo y el Eslava), ópera española (teatros Lírico y Moderno), ópera extranjera (Teatro Real), conciertos (Teatro de la Comedia), revista con música (Teatro Romea), así como otros espectáculos por horas (Teatro Lara), al margen de las funciones ofrecidas en otros locales peor acondicionados. En la temporada 1902-1903, la situación era bastante similar, con ópera (Teatro Real), zarzuela grande antigua (teatros Lírico y Parish), género chico (Zarzuela y Apolo), revista (Teatro Eslava) o teatro hablado (teatros Lara, Comedia, Novedades y Martín) (Sobrino;1996:216).

*de pelea, con ansia de ver sangre derramada, lanzando rugidos, fueron algunos, no me atrevo a decir todos, espectadores (Francos Rodríguez;1930:69).*

Espectáculos como el descrito permiten observar la despreocupación y el buen ánimo que reinaba en la Península a pesar de los pesares. El mismo autor da cuenta de cómo, el 14 de julio de 1898 (fecha en que con la capitulación de Santiago de Cuba, empezaron las tristezas finales y definitivas del dominio español en América) tuvo poca repercusión en los espectáculos ofrecidos al público: *por de pronto, en Pamplona, donde se celebraban las fiestas de San Fermín, hubo que suspender la corrida anunciada... ¿Por los acontecimientos públicos? ¡quién pensó en eso!... Por escaparse los toros, al llevarlos al encierro, siguiendo costumbre jaranera y aún consentida, a pesar del cambio de los tiempos. ¿tenemos o no tenemos carácter?* (Francos Rodríguez;1930:238). Y no sólo los toros llamaban la atención de la masa por aquel entonces: sólo un año antes del año del desastre, en el 97, se había comenzado a hablar de un invento nuevo, porque en el piso bajo del que fue Hotel de Rusia se exhibieron vistas proyectadas por un aparato llamado *Lumière*. El espectáculo produjo asombro, ganando desde el principio las simpatías del público y comenzando así la fascinación por un nuevo tipo de diversión: el cinematógrafo. Y junto al cinematógrafo, el género ínfimo (que en el teatro Alhambra comenzaba bajo la denominación de “Music-Hall”, siguiendo moda americana), que se desarrollaba en teatros, que más que teatros eran lugares dedicados a diversiones que fácilmente se pueden adivinar, dentro y fuera de la escena; Flores García nos da muestras del éxito del género ínfimo desde su aparición hasta su consolidación, años después: *conozco un senador vitalicio que ha visto siete veces “el arte de ser bonita”, otras tantas “la gatita blanca” y que ahora sorbe con delicia “la taza de té”... sin duda para sudar. Sé de otro senador (éste por derecho propio) que empezó su carrera teatral moderna en Actualidades, cuando hacía furor la canción de “la pulga”, de allí pasó a Romea, luego a Novedades y ahora se ha abonado a la Zarzuela. Títulos de Castilla, banqueros, damas elegantísimas, altos funcionarios del Estado, todo lo que brilla y está sobre el nivel del mísero y modesto vulgo, se parece por el music-hall triunfante y las obras que se le asemejan* (Flores García;1909:255). Pero sin duda, aún en el año 98, el género por antonomasia, el que atraía al público con mayor fuerza que cualquier otro, era el género chico en los diversos teatros en que se ofrecía.

Los teatros por horas seguían siendo el espectáculo preferido por el público, especialmente el madrileño, a pesar de que en el año 98 ya se dejaban sentir las voces que, como de costumbre, hablaban de crisis del género<sup>129</sup>, crisis debida en gran parte a la falta de recursos de los teatros a la hora de trabajar: [el género chico] *ha impreso una gran monotonía en el trabajo, en términos que un sólo actor en Lara ha estrenado en un sólo año nueve tíos que vienen de América, cinco creyendo soltero al sobrino que se había casado, y cuatro teniendo por casado al sobrino que estaba soltero* (Valero;1901:154). Pero resulta difícil hablar de crisis cuando, como dijimos anteriormente, en muy corto espacio de tiempo se habían representado obras tan características como *El dúo de la Africana*, *La verbena de la Paloma* o *La revoltosa*. De hecho, la primera de éstas, *El dúo de la Africana* seguía siendo la preferida por el público, como da muestra el hecho de que fuera la obra elegida para el beneficio de aquel año para la Asociación de la Prensa, aunque la elección de artistas de ópera para dicha representación empañó el éxito, pues a pesar de sus notables facultades vocales, faltábanles las dotes cómicas para llevar a cabo una correcta ejecución de una obra tan eminentemente popular.

De entre los ocho teatros que funcionaban dedicados al género chico, dos eran los que sobresalían por encima del resto. Por un lado el de la Zarzuela, donde el público se podía deleitar con la labor de artistas como Lucrecia Arana, Felisa Lázaro, las hermanas Segura y los cómicos Julián Romea, Orejón, malgrado al principio de sus triunfos, González, más conocido por “Chavito”, y el gran Moncayo (todos ellos contribuirían al éxito de *Gigantes y Cabezudos*). En el teatro de la calle Jovellanos, como en el resto, los autores se encontraban divididos en la disyuntiva que anteriormente señalábamos. Si seguían su camino de siempre logrando complacer al público apegado a la tradición, incurrían en el desagrado de la crítica, modernista en su mayoría y tan inteligente como vigorosa. Y si por el contrario pretendían adoptar los nuevos procedimientos y las teorías nuevas, corrían el riesgo de fracasar por

---

<sup>129</sup> *No hace mucho se ha recrudecido la campaña, y algún crítico y más de tres periódicos han asegurado que el género chico va de capa caída y que habrá de desaparecer en breve. Verdad que esto se repite periódicamente en cuanto el público grita tres obras seguidas. ¡Cómo si en el género grande no ocurriese lo propio, cuando Dios y el público quieren!* (Flores García;1909:85).

partida doble, entre la crítica y el público; en el caso del género chico, a las alturas del año 98, la balanza ya estaba decantada: *el público no va al teatro para aprender historias ni filosofías, ni para oír sermones ni discursos académicos; va en unos casos a buscar la emoción artística conmoviéndose ante lo que le hace llorar o divirtiéndose ante lo que le hace reír, y en otros casos, que son los más, a “pasar el rato”, buscando solaz y entretenimiento, sin importarle, en unos ni en otros, un ardite que las acciones sean históricas o filosóficas, que los personajes sean héroes o chulos, reyes o presidiarios* (Pérez y González;1904:151-152). Y donde el público “pasaba mejor el rato” era en el segundo teatro más importante, mejor dicho, el primero por derecho propio, la “catedral” del género chico: el Teatro Apolo.

Del buen momento que el Teatro Apolo vivía puede dar muestra el hecho de que el coliseo iba a comenzar la temporada del año 98 con su sala completamente renovada; durante el mes de agosto de 1897 se llevaron a cabo importantes reformas, restaurando completamente la sala colocando nuevas y cómodas butacas y, especialmente, un nuevo sistema de calefacción, instalado por la misma casa que lo instalaba por aquel entonces en la Ópera de París (Chispero;1953:274). Si las nuevas instalaciones eran un reclamo suficientemente atractivo para el público, no lo era menos la programación del teatro. En la década de los 90 Apolo vivió “a éxito por año”, a saber: 1893 fue el de *El dúo de la Africana*; 1894, el año de *La verbena de la Paloma*; en el 1897 otro sainete venía a consumir la buena racha, *La revoltosa*; y en el año 1898 el acontecimiento teatral, no sólo en Apolo sino en toda la capital, sería el estreno de *El santo de la Isidra*. El sainete estaba en auge: del veraniego Teatro Felipe se había traído *Agua, azucarillos y aguardiente*, que alternaba en el cartel con *Las Bravías*; Chapí, Chueca y Bretón quedaban así constituidos como el “trípode” sobre el que se sustentaba el éxito del género chico en la época finisecular. Es lógico por ello que *El santo de la Isidra*, con música de Torregrosa, fuera acogido el día de su estreno con frialdad por el público, pero también lo es que dicha frialdad durara bien poco. Asunto popular, tipos llenos de verdad y vida, acción interesante (aunque previsible, basada únicamente en la pugna de dos hombres por una mujer), diálogos repletos de ocurrencias felices; cuanto puede reunir un escritor nacido para las lides teatrales se encontraba en *El santo de la Isidra*, que venía a confirmar la buena fama de su

libretista: Carlos Arniches. Arniches fue uno de los libretistas más destacados en la configuración del sainete madrileño (heredero por tanto de la tradición, especialmente de Don Ramon de la Cruz, que en el siglo XVIII, recreó el sainete de personajes y ambiente madrileño) y observando sus obras podemos apreciar algunas de las características más notables de este tipo de espectáculo, características que van desde una peculiar forma de articular la puesta en escena hasta la utilización de *tipos* (especialmente el “chulo/a madrileño/a”, *tipo* heredero, nuevamente, del “manolo/a” de Don Ramón de la Cruz<sup>130</sup>) pasando por la importancia concedida a los papeles secundarios y la ambientación costumbrista.

En efecto, la característica principal del sainete madrileño es que está basado en una estructura coral, propia de obras donde el reflejo de lo colectivo se impone sobre la débil y estereotipada personalidad de los protagonistas individuales, en el caso de que los hubiera; es la ambientación en el interior de las viviendas, en tiendas o tascas, o en el patio de vecindad de las casas de corredor la principal protagonista de estas obras, por cuanto es éste el mecanismo más sencillo para mostrar con mayor colorido la diversidad de las gentes. Esta configuración de la escena se debe en gran parte a que, de forma similar a como sucediera en la comedia del Siglo de Oro, en este tipo de obras teatrales costumbristas la atención del espectador se desliza de los personajes protagonistas al “gracioso”, en este caso al coro de tipos costumbristas que acompañan a unos protagonistas que acaban siendo tan sólo un hilo conductor. Hilo conductor, y extremadamente delgado; es por ello que la acción se desarrolla a partir de la articulación y la suma de situaciones aisladas o discontinuas, cuya capacidad para reflejar ambientes, caracterizar tipos o producir momentos de comicidad compensa la debilidad de un argumento que, aparte de convencional, suele ser tan sólo un vehículo que permite dicha articulación con un mínimo de orden. En efecto, en *El santo de la Isidra* la aparición de números musicales, cómicos, y hasta de la escena de la fiesta en la pradera de San Isidro, son sólo medios para lograr el *re-conocimiento* por parte del público asistente. Por tanto este hilo conductor configurará un argumento sencillo y esquemático con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace (previsible)

---

<sup>130</sup> Este personaje era esperado y reconocido por el público madrileño; uno de los actores más célebres por su encarnación del *chulo* fue Emilio Mesejo, encargado de llevar a cabo al *chulo* bueno, romántico y enamorado de *La verbena de la Paloma*, de *La Revoltosa* y de *El santo de la Isidra* entre muchos otros.

que se ajustan a las expectativas de la mayoría de los espectadores, y que por tanto, derivará en la mayoría de los casos hacia un final a modo de *lieto fine*, amable y moralista en el que el amor triunfa en medio de las celebraciones populares.

La atención prestada al reflejo más o menos exacto de aspectos de la vida cotidiana (convivencia familiar, relaciones entre vecinos, lugares de trabajo, festejos...), encarnados por personajes o tipos costumbristas y vinculados con ambientes populares – nunca marginales – o propios de la clase media: cajistas, vendedores, costureras, guardias urbanos, barberos, electricistas, limpiabotas,... (pero nunca caciques, artistas o prostitutas) propicia la presentación de una realidad repleta de pequeños y cotidianos problemas<sup>131</sup>, que se convierten en grandes por su inmediatez y concreción para los protagonistas e, hipotéticamente, para unos espectadores que también los sufren. En este sentido, son bastantes las obras que abordan temas conflictivos, pero sin perder de vista nunca que estamos ante un género cómico que, como tal, debe evitar todo aquello capaz de congelar la risa o dificultar el final feliz y reconciliador que se suele dar en los sainetes. Y para evitar el drama, el camino más sencillo es la presentación y caracterización de los tipos a partir fundamentalmente de las manifestaciones externas, los ambientes y las situaciones que los definen, sin pretender mostrar una vida interior que como tal apenas existe. El marco ideal será el espacio público, donde los personajes “protagonistas” tienen contacto con otros personajes que únicamente forman parte de la ambientación costumbrista (no formando parte del argumento y constituyendo únicamente una especie de decorado humano) y, por tanto, son susceptibles de protagonizar más de una escena repleta de comicidad o de folklorismo de carácter regionalista.

Todas las características señaladas, sin duda, constituyen un referente real convenientemente manipulado al servicio de un teatro (el teatro por horas) donde lo fundamental no era el verismo, sino la comicidad a partir del tratamiento verosímil de dicho referente: el costumbrismo da cuenta de una cierta cotidianidad (que en ningún caso debe ser confundida con la tendencia del neorrealismo a reflejar la realidad de

---

<sup>131</sup> *Ser dependiente de comercio o sereno, por ejemplo, presupone un determinado comportamiento que delimita apriorísticamente la creación del tipo. Hay algunas excepciones a este implícito código, pero son raras en un teatro que buscaba la máxima economía y la mayor eficacia a la hora de caracterizar a sus tipos* (Ríos;1997:117).



todos los días, a centrarse en el acontecimiento cotidiano en el cual el hombre no es un héroe excepcional, sino el hombre sin importancia) identificable por parte del espectador; el resultado es una especie de “verismo” que se alcanza mediante la suma coherente de recursos que afectan al lenguaje y la imagen de los tipos, la localización y la descripción de los ambientes, así como, en definitiva, de todo aquello que dando una base de verosimilitud a la obra, puede ser captado como verídico por un espectador no demasiado exigente. Verismo donde se combina en diferentes proporciones el humor, la ternura y la crítica, a través de recursos tales como un retrato elemental y externo de los protagonistas, la deformación de la lengua con fines humorísticos<sup>132</sup>, la abundancia de escenas estáticas de carácter costumbrista, la excesiva utilización de chistes y retruécanos, la tendencia a la idealización de los ambientes (por tanto, evitando hacer hincapié en los aspectos más negativos de la realidad social del momento) y, muy especialmente, la tendencia al sentimentalismo y al melodrama como marco argumental; sentimentalismo basado en la bondad natural del hombre, capaz de justificar el armónico y feliz final que, en la mayoría de los casos, no está exento de adoctrinamiento o, cuando menos, moraleja final, aunque quede relegada por su convencionalismo, obviedad y carácter secundario con respecto al elemento costumbrista y cómico.

Las características del sainete madrileño pueden resumirse en la acotación inicial de este tipo de obras: *La acción en Madrid; época actual*. La principal finalidad de ellas, como hemos dicho, era el *re-conocimiento* (en términos gadamerianos) por parte del público; finalidad conseguida si atendemos al gran número de sainetes madrileños que aparecen en la década de los 90. Conseguida igualmente si consideramos el éxito de *El santo de la Isidra*. De éste da cuenta la producción, justo la temporada siguiente, de *La fiesta de San Antón* de los mismos autores y obra gemela de *El santo*; quisieron los autores repetir la fórmula que les había dado éxito y fue feliz la ocurrencia, pues *La fiesta* alcanzó gran éxito en Apolo,

---

<sup>132</sup> Aspecto especialmente destacable en el teatro de Arniches; el libretista, al igual que Chueca hizo con las músicas, tomó del pueblo su lenguaje, pero lo elaboró artísticamente y lo devolvió al pueblo del que lo había tomado, pueblo que lo reconoció como suyo. Arniches es por tanto *un agudo observador del lenguaje popular, pero no lo reproduce con fidelidad fotográfica, sino que lo toma como base para crear un lenguaje “popular” suyo, a imagen y semejanza del real* (Seco;1970:19). Especial éxito tuvo la importación, con fines cómicos, de vocablos del habla culta, cuya deformación al ponerlos en boca de personajes humildes provocaba la hilaridad del público.

sobre todo merced al libreto. Y junto a estos estrenos, nombres de siempre y nombres nuevos brillaban en Apolo en el 98: Chapí lo intentaba con *La chavala*, Ricardo de la Vega se unía a Jimenez para estrenar *Amor engendra desdichas, el guapo y el feo, o las verduleras honradas*, y, ya al final de la temporada, llegaba por vez primera al coliseo de la calle Alcalá el maestro Vives con *La luz verde*. Sin embargo fue *El santo de la Isidra* el acontecimiento teatral de Apolo de ese año 98; pero en el teatro de la Zarzuela se iba a estrenar, a finales de año, una zarzuela en un acto que presentaba notables diferencias con aquellas otras pertenecientes al sainete madrileño. Nos referimos, como no, a *Gigantes y Cabezudos*, de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero.

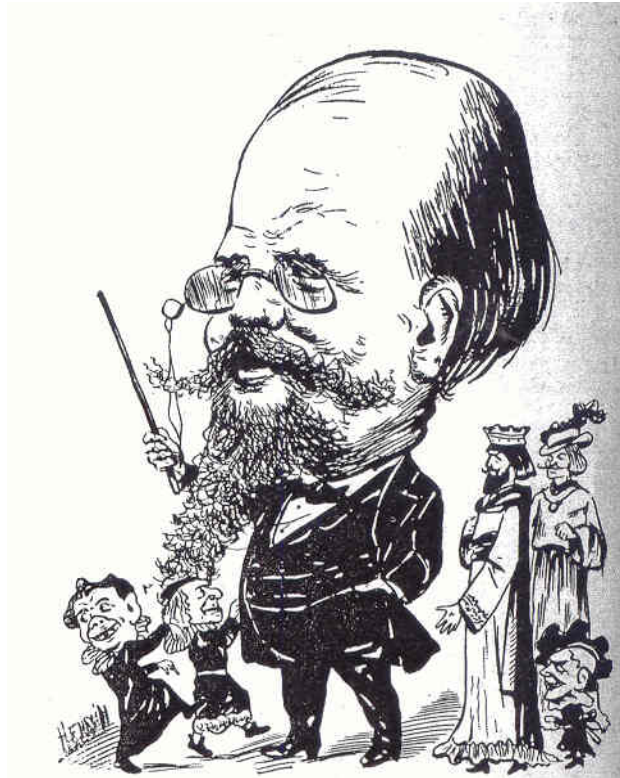
En efecto, todo lo dicho hasta ahora, en relación al tipo de espectáculos en torno al 98, nos sirve para mostrar la singularidad de una obra como *Gigantes y cabezudos* y para preguntarnos asimismo por las causas de esta singularidad. Hemos visto cómo el panorama teatral de la época era suficientemente amplio como para que el importante éxito de esta obra nos plantee algunos interrogantes; habría que preguntarse por las causas de este triunfo. Dividida la crítica entre el casticismo de corte tradicional y el nuevo arte más cercano al simbolismo, queda claro que *Gigantes y cabezudos* se decanta por el primero, por razones de éxito popular, pero también por poder encuadrarse dentro de una ideología específica. No está tan lejano el eco del éxito de *La Dolores* (y de la adaptación operística de Bretón) y su temática aragonesista salpicada del eterno problema de la honra. Podríamos situar *Gigantes y cabezudos* en esta tradición, pero lo cierto es que la obra pertenece al “género chico”, y al circuito madrileño; y es en la capital donde triunfa el sainete de *tipos* madrileños, cuyos modales en escena, vestimenta y lenguaje crearon una caracterización de tipismo madrileño, muy diferente al *tipo* del aragonés o del andaluz. Si lo que triunfaba era “lo madrileño”, ¿por qué los autores se decantan por una zarzuela de temática aragonesa? Y aún más, pues en la colaboración de ambos autores anterior al año 98 no encontramos zarzuelas de temática aragonesa, aunque en *El dúo de la africana* la excusa de que el protagonista sea aragonés sirva al maestro Fernández Caballero para crear la famosa jota final. Por otra parte el estreno en el año 98 no es casual, y ya hemos señalado cómo el género chico, aquellas musiquillas de sainetes,

juguetes cómicos, zarzuelas regionales, revistas y parodias, no permaneció insensible ante la realidad social del país. ¿Pretendían los autores dar un giro a la cartelera zarzuelera contribuyendo a la sensibilización del público en relación a la “crisis”? De hecho, a la vista del éxito de la obra, ¿consiguieron su propósito? ¿Consiguieron reflejar a través de una obra singular la realidad social de la España noventayochista?

# *Gigantes y cabezudos:* una obra del 98

*No hay “género chico” ni “género grande”;  
lo bueno es lo grande, lo malo es lo chico,  
y vale un sainete, que es bueno, mil veces  
más que cuanto hicieron Comellas y Nito.  
Si es bueno lo grande, dos veces es bueno,  
pero me parece que es gran desatino  
preferir los buitres, sólo por ser grandes  
a los ruiseñores porque son chiquitos.*

*En honor a D.Ramón de la Cruz (28-V-1896)*



## 1. EL PROBLEMA DEL GÉNERO

De que *Gigantes y cabezudos* es una de las obras más representativas del “género chico” no cabe ninguna duda. Y no la cabe por dos motivos; el primero y fundamental, por su duración: “zarzuela cómica, original y en verso en un acto y tres cuadros”. Tal es la denominación que la obra de Echegaray y Fernández Caballero recibe por parte de sus autores. El segundo motivo, que desarrollaremos más adelante, es el acierto de Fernández Caballero a la hora de ofrecer al público espectáculos en consonancia con las modas imperantes: cuando los bufos están de moda, Fernández Caballero ofrece una obra en la línea; cuando es la parodia el género imperante, el compositor se atreve con una; y cuando es la opereta de aires cosmopolitas la que causa furor, también el murciano crea obras en esta línea. Por tanto, en el 98, con el género chico siendo aún el género preferido por los espectadores, Fernández Caballero se inclina por éste; pero si dentro del género chico aglutinamos obras de tan distinto cariz como las que hasta ahora hemos señalado (revistas, parodias, sainetes, zarzuelas en un acto,...) cabe preguntarse si el emplear la etiqueta de “género chico” aporta suficiente claridad o, más aún, si el hablar de cualquier tipo de género es necesario.

La noción de género es uno de los problemas que ha dominado la teoría literaria durante mucho tiempo, y puede ser considerada como una de las cuestiones más disputadas desde Aristoteles hasta nuestros días. La razón estriba en que, en su desarrollo histórico, los géneros cambian continuamente, solapándose y combinándose sin que se les pueda ceñir un “corsé” que los agrupe en categorías perfectamente diferenciadas unas de otras. No obstante, las modas de definir los géneros a la antigua aún están presentes, aunque cueste reconocer algunas formas en ellos. En el S.XIX Hegel forzó la taxonomía ternaria tradicional de base expresiva, intentando universalizar dialécticamente una tipología de las modalidades de representación referencial literaria de la realidad: *objetiva* (tesis lírica), *subjetiva* (antítesis épica) y *mixta* (síntesis dramática)<sup>133</sup>. Hegel seguía una tradición que consideraba, sobre todo a

---

<sup>133</sup> Esta tripartición dialéctica de la literatura, la preconizaron Novalis, Schelling y los hermanos Schlegel, y se embalsamó y canonizó en la voluminosa *Asthetik* de Theodor Vischer. No hay que asombrarse de que la mayoría de los críticos alemanes en la tradición mimética hayan aceptado, o

partir de los primeros románticos, los tres géneros (lírica, épica y drama) como *naturales* (en expresión de Goethe). Esto llevó rápidamente a determinismos<sup>134</sup>, tal y como fueron habituales en la filosofía romántica de la historia desde Vico a Schiller, y que empeoraron en la rigidez de los programas positivistas como el de Taine y sobre todo con la famosa teoría evolucionista de Brunetière. Sin embargo, si como Lázaro Carreter afirma, *es propia de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos* (Guillén;1985:44), los teóricos advirtieron pronto la dificultad de la definición de los géneros. Quizás para responder a esta dificultad algunos cambiaron, como Todorov, la noción de género literario por la de discurso literario: así, *todo discurso literario tiene un discurso no literario como referente*; a pesar del esfuerzo, este planteamiento queda en una mera solución retórica, pues *todos los textos pueden ser considerados discursos literarios, pero no obras literarias* (Fowler;1982:8). Otras teorías al respecto fueron la de los formalistas rusos (teoría que hacía referencia al progresivo agotamiento en cada época de los modelos anteriores) o la de los estructuralistas (conjugando la visión diacrónica y sincrónica, pero que olvidaba uno de los aspectos más importantes al respecto, como es que es precisamente la creatividad literaria la que, a diferencia del lenguaje gramatical, permite al escritor volver a formas antiguas o cambiar el orden gramatical). Uno de los que más se acercaron a las formulaciones modernas fue Benedetto Croce, aunque hay que advertir que su planteamiento nacía más bien de un desentendimiento del problema por considerarlo estéticamente irrelevante.

El principal problema para todas estas teorías era la proliferación de ‘géneros’ o formas vecinas alrededor de los tres grandes géneros establecidos, tales como el ensayo, la biografía, el diálogo, la historia, el sermón, el tratado científico, los relatos de viajes, las cartas,... que, por otra parte, en determinadas épocas habían sido considerados textos literarios y en otras no. Si como hemos dicho, la característica de los géneros es que cambian, que se entrecruzan y modifican sin cesar, la pretensión de

---

*modificado levemente, más que pasado por alto o desechado por completo, la asociación tradicional de los géneros como un modo objetivo, uno subjetivo y uno sintético de mimesis* (García Berrio;1999:52).

<sup>134</sup> Boileau, en su *Art Poétique* – afirma Cassirer – *tiende a una teoría general de los géneros poéticos como el geómetra tiende a una teoría general de las curvas “ya que” el género poético no es para él algo que el artista ha de crear ni tampoco un medio o instrumento de la creación del que él echa mano y que puede manejar libremente. Antes bien, se le da de antemano, y se halla vinculado a él* (García Berrio;1999:117).

encontrar una definición completa y acabada para cada uno de ellos parece una tarea imposible de llevar a cabo. Es el teórico Alastair Fowler el que nos avisa de que el error radica en considerar los géneros como un sistema clasificatorio. Partiendo de la base de que los géneros no tienen un único estado, Fowler afirma que es tarea del lector asignar un género u otro a una obra determinada, aplicando el concepto de Wittgenstein ‘family resemblances’, esto es, tratando los géneros como un grupo, no reduciéndolos a una clase, y teniendo en cuenta que estos parecidos o *resemblances* descansan en la tradición literaria, una secuencia de influencia e imitación y unos códigos inherentes que conectan las obras con los géneros en la mente del lector. Mediante esta visión (en relación con la facultad que Jacques Derrida otorga a los géneros en cuanto que pueden *participar sin pertenecer*<sup>135</sup>), la función de los géneros cambia radicalmente: los géneros tienen que ver con identificar y comunicar más que con definir y clasificar, esto es, están en relación con principios de reconstrucción e interpretación, y afecta a la evaluación del significado, no a principios de clasificación.

Estos problemas sobre la función de los géneros no son únicos de la literatura, sino que se extienden al resto de las artes, y por consiguiente, a las disciplinas que las estudian. Especial conflicto plantea en la musicología, disciplina que nace bajo los presupuestos del positivismo, y cuyo primer objetivo es el de tratar de clasificar autores, obras, época a la que pertenecen y género al que se adscriben. Una primera ojeada a los trabajos que se realizaron en los comienzos de la disciplina permite observar los problemas que el género planteó, confundiéndose a veces éste con etiquetas, formas o público al que se dirigen. La principal solución adoptada fue la de ir subdividiendo los géneros en subgéneros, lo que tampoco ayudaba a resolver la cuestión. Un ejemplo evidente es el de la etiqueta “género chico” que a menudo queda identificado con una forma resultante del *desarrollo* o evolución de otro género: la zarzuela. Detengámonos por un momento en la cuestión del empleo de etiquetas como “ópera nacional”, “zarzuela” o “género chico”.

---

<sup>135</sup> Derridá J. [1980]: *The Law of Genre*. Critical Inquiry, Otoño 1980 p.65

La importancia de utilizar una denominación u otra no es baladí. La noción de género adquiere especial importancia cuando etiquetar supone encasillar; dicho de otro modo, cuando el nombre hace a la obra y, por tanto, la carga de atributos por el mero hecho de pertenecer a una clasificación. La etiqueta “género chico” dejó pronto de aludir meramente a la duración de estas obras para adquirir semanticidad en otros campos, como el relativo a la mayor / menor calidad “artística” de estas obras. Y no es de extrañar que fuera así; los críticos que de este modo se expresaban percibían claramente una línea descendente que comenzaba con la excelsa ópera y terminaba con el género ínfimo, haciendo parada en la zarzuela y, por debajo de ella, en el “género chico”. En efecto, antes que al género chico le tocó a la zarzuela ser acusada de obstaculizar el desarrollo de la “ópera nacional”, especie de obsesión que ocupó a una gran parte de los compositores españoles del siglo XIX. Obsesión por cuanto, al igual que en todas las naciones de Europa, se creyó firmemente que una gran nación no podía subsistir sin un arte musical a la altura de su dignidad, un espectáculo de firme raigambre nacional y que pudiera expresar las inquietudes de la Patria. Y a pesar de subrayarse en multitud de ocasiones este carácter nacional, como Eduardo Rincón señala, este empeño por crear la ópera nacional provoca que el panorama musical de una buena parte del siglo XIX esté repleto de *Semíramis*, *Ipermestras*, *Cleonices* y *Boabdiles*, personajes de guardarropía con la que nuestros antepasados musicales pagaron el pecado de someterse al italianismo imperante en la época (Rincón;1993:101). Y no sólo al italianismo, sino igualmente a la moda de la *grand-opera* francesa, como ilustra el caso de Pedro Antonio de Alarcón, defensor de las obras de Meyerbeer. La cuestión de la etiqueta “zarzuela” se ve así envuelta en una polémica que arranca de Barbieri<sup>136</sup> y llega hasta, por ejemplo, el maestro Bretón, pivotando la cuestión en torno a dos ejes: por una parte, la acusación de ser un arte pequeño y popular, que impide el desarrollo de la ópera española y, por otro (y como defensa), su carácter reciamente español. Representando la primera facción queda el discurso de ingreso en la Academia de Bretón, donde el autor de *La verbena de la Paloma* señalaba resignado que *si todo nuestro ideal se ha de limitar a la frívola*

---

<sup>136</sup> “Sobre este tema”, escribe Barbieri, “hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía que debía llamarse zarzuela; los que en contra más opinaban y Gaztambide en particular, lo hacían porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público. Pero, en esta ocasión, vencí y así se vio a las pocas representaciones que el cartel del teatro la llamaba zarzuela dejando la de ópera” (Le Duc;1996:12).



*producción que nos invade, es preferible renunciar de un golpe a todas las ilusiones, confesándonos vencidos y degradados, débiles y cobardes para aspirar a nada digno, levantado y noble y cerrar las pocas y menguadas escuelas que tenemos*” (Sánchez;1996:205). La búsqueda incesante del maestro del logro de la ópera nacional pasaba sin remedio por atacar la zarzuela, aunque podemos plantearnos si la necesidad de este ataque deriva de la falta de definición del “drama lírico nacional”; si esto es así, es lógico que para la consecución de éste sea necesario definirlo por oposición, esto es, señalando todas aquellas características que la zarzuela posee y que el drama lírico no debe aceptar. Las principales acusaciones que se hacen a la zarzuela son las referidas al libreto, flojo y de carácter poco elevado; libretos que hacen referencia al pueblo y sus pequeñas hazañas que por tanto se ven reforzados con una música igualmente poco elevada. La cuestión llega a extremos realmente esperpénticos, como señala irónicamente Arrieta, quien con humor amargo, fustigaba a los que se decían adversarios de la zarzuela por defender la creación de una verdadera ópera española, de la que parecían depender “la dignidad nacional, la tranquilidad del Estado y las buenas cosechas” (Gómez Amat;1993:89), a pesar de que él también se mostrara contrario a la etiqueta “zarzuela”, proponiendo en su lugar la de “ópera cómica” (seguramente para otorgar mayor dignidad al género). De todos modos en la ironía de Arrieta observamos el error al que llevaba la importancia otorgada al género; considerar el “género” zarzuela como un lugar común al que se podían achacar todos los males del arte del país llevaba a no admitir que si la zarzuela triunfaba era porque venía a suplir las carencias que otros géneros musicales (la ópera o la música de cámara) no llenaban, por no ser capaces de cumplir su función social: José de Castro y Serrano, un asiduo al saloncillo del conservatorio donde se daban conciertos de música de cámara (nos ha dejado un curioso librito sobre aquellas sesiones) con los Monasterio, Pérez, Lestán, Castellanos (o Mirecki) y Guelbenzu (o M<sup>a</sup>Luisa Chevalier), llegó a decir: “*Fuera de este saloncillo no hay más que dos cosas: o la zarzuela, o Wagner, esto es, o la música de un pasado tonadillesco, o la música de un porvenir sombrío o inexcusable*” (Ruiz Tarazona;1996:152-153). Por tanto el triunfo de la zarzuela no va en detrimento del de la ópera, sino que es un triunfo desligado de

éste<sup>137</sup>, y seguramente ligado a esta característica de “lo español” que tantas veces se señaló para su defensa.

En efecto, he aquí la principal razón de la defensa del género; desde sus inicios la zarzuela queda identificada con “lo español”, y esta característica es la que le da razón de ser: ... *esa comedia con música, que desde siglos hace lleva el nombre español de zarzuela, nombre que recuerda su origen nacional, a los teatros en que esa comedia se representa debe el poeta ir a buscarle para cumplir cerca de él su noble y santa misión de hacerle amar lo hermoso, y lo patriótico, y lo bueno, separándole a la vez del mal gusto y de la perversión moral que un arte extranjera ha introducido entre nosotros...* Las palabras de Luis Eguilaz (en el año 1871<sup>138</sup>) dan la clave interpretativa de los valores que la zarzuela ofrece: calificaba Galdós a la zarzuela de “modesta”, pero más bien debería decirse que ha sido un arte “doméstico”. La música, precisamente por su acendrado nacionalismo, podría haber adquirido en sus mejores ejemplos, impulso universal, como la que Albéniz soñaba y llegó a realizar. Se había ganado la batalla mediante la bandera del nacionalismo; Peña y Goñi en 1885 sería capaz de afirmar: *nuestra ópera cómica, indigenizada impropiaamente, no sé por quien, con el nombre de zarzuela, es, hoy por hoy, arte lírico dramático español*, y Manrique de Lara señalaría rotundamente: *es un error suponer que la zarzuela sólo representa, en nuestro arte, un género equivalente al que fuera de España se denomina ópera cómica. La zarzuela es eso y algo más que eso. De un lado bordea las jocosidades de la opereta o sainete, y, fiel a sus orígenes, hace vivir en la escena, revestida de un ropaje artístico, la canción popular; de otro llega a las ficciones refinadas, aunque frívolas, de la comedia de magia, o se remonta a las alturas de la pasión más intensa en el drama o la tragedia lírica.* (Iberni;1996:160-163).El debate se reabría aún tímidamente en repetidas ocasiones, pero con otro cariz, pues el panorama musical del 68 ya había trastocado este debate para ampliarlo con la llegada de un “nuevo enemigo”: el “género chico”.

---

<sup>137</sup> Cecilio de Roda el 18-II-1898 señala: “la zarzuela no había muerto; que había mucho público deseoso de admirar y aplaudir nuestro género propio, nuestra ópera nacional. Se abrió el crico de Parish, la gente se agolpó a las puertas del teatro, pagó las localidades doble de lo que valían disputándose una butaca con el mismo empeño que si se tratara de localidades para oír a Gayarre o a la Patti, y un público nuevo, sano, se declaró campeón decidido de nuestras obras musicales, dando a ganar a la empresa miles de duros” (Iberni;1996:162).

<sup>138</sup> Citado por Espin Templado;1996:68

El debate en torno al género chico va a ser mucho más complejo, al ser la etiqueta “género chico” una etiqueta vacía en sí misma; por género chico se entendían obras musicales o no, extranjeras o castizas, de calidad y sin ella,... El “‘género chico” va a ser una especie de cajón vacío donde se van a depositar todos los vicios y defectos del arte teatral español. Al género chico se le va a acusar de ser un arte indefinible, olvidando que la zarzuela no había sido nunca un género definido<sup>139</sup>: parece que los mismos autores son los que comienzan a fomentar esta “imprecisión” del género creando obras tituladas disparates, humoradas, quisicosas, pasillos, juguetes cómicos,... junto a los clásicos sainetes (con música o no) y otras obras, como los apropósitos; es Ramón Barce quien da la pista sobre la increíble variedad de etiquetas que los autores utilizan para denominar sus creaciones, poniendo por caso el de la “revista”: *entre las piezas que hemos aceptado provisionalmente como formando parte del género, se encuentran designaciones como: apropósito cómico, apropósito cómico-lírico, apropósito cómico-lírico-bailable, apropósito cómico-lírico-fantástico-inverosímil, cuadro cómico-lírico, ensayo de revista parisiense, fantasía cómico-lírica, fantasía cómico-lírica de gran espectáculo, humorada lírica, juguete cómico-lírico-coreográfico, pasatiempo lírico, proyecto cómico-lírico, revista, revista cómico-lírica, revista fantástica, revista de gran espectáculo, viaje cómico-lírico, viaje extravagante y otros semejantes*. Y sin embargo, la crítica percibía todas estas obras como integrantes de un mismo género, el “género chico”. Aventurándonos a una definición más o menos formal de dicho “género” podríamos afirmar que dicho género no es más que un producto cultural resultante de los cambios sociales de 1868, un producto definido por su brevedad, su ambiente popular y, progresivamente, cada vez más urbano, y su objetivo: entretener y hacer reír. Pocas más características comunes entre estas obras designadas bajo la etiqueta “género chico”. Y, sin embargo, la crítica percibe estos trabajos bajo un prisma de igualdad, como refleja un artículo del *Diario del Teatro* en 1895:

---

<sup>139</sup> M<sup>a</sup> Encina Cortizo en un artículo referente a la zarzuela antes de la llegada del género chico llega a distinguir, al hablar de “zarzuelas” entre melodrama lírico, ópera española, comedia-zarzuela, zarzuela nueva, tonadilla española, zarzuela parodia y zarzuela andaluza (Cortizo;1993).

*¡El teatro por horas!, es decir, el arte al menudeo, ¡El imperio del microbio!. Teatros caseros pero donde paga el público, y donde los artistas que hacen tres o cuatro obritas diarias y de seis a ocho en días festivos, no disponen del tiempo para hacer un estudio detenido y profundo de su trabajo, resultando de esto la más cruel deficiencia en la ejecución de las obras y la perversión artística de sus intérpretes, que más parecen aficionados que artistas de profesión. El teatro por horas todo lo ha pervertido, todo lo ha perturbado y todo lo ha empequeñecido; y más aún, los teatros por horas líricos, que con el manto bienhechor y tupido de la música encubren insensateces, desvergüenzas y chistes obscenos (Casares;1993:15).*

El artículo citado por Emilio Casares es curioso por lo tardío de su fecha; en efecto, hacia 1895 el “género chico” estaba suficientemente consolidado como para lanzarse a la experimentación y a la mixtura de géneros, sin olvidar el tradicional sainete. Prueba de ello son las múltiples denominaciones a las que anteriormente hacíamos referencia, y para cuya explicación se han dado varias causas, desde aquellos que defienden que estas denominaciones eran simplemente caprichosas, hasta otras más elaboradas, como la de Ramón Barce, quien señala que además de este capricho existiría una intención comercial, etiquetando previamente sus productos como ligeros, pintorescos, divertidos, atractivos y sin pretensiones (Barce;1996:120). Aún podemos aventurar una más que se sumaría a éstas: podemos advertir que quizá todas estas denominaciones, además de por todo lo dicho, remiten a una trinchera respecto a la alta literatura. Pongamos por caso *Agua, azucarillos y aguardiente*; queda claro que la obra no tenía ninguna pretensión, más cercana a una obra de circunstancia que a cualquier otro tipo de pretensión artística. Por tanto la denominación de “pasillo veraniego”, en consonancia con el buen humor que asistía a los autores de género chico, podría deberse también a una ironía, a una forma de burla de sí mismos: condenados al ostracismo por los literatos cultos, los libretistas zarzueleros deciden (intencionadamente) abandonar la literatura “dramática” para crear obras tan ligeras que ni son llamadas sainetes. En efecto, a los libretistas de género chico se les despreciaba y marginaba por parte de crítica e intelectuales, teniéndose la convicción de que todo el mundo era capaz de escribir obras, como muestra la siguiente composición estrófica:

*“No es ningún arco de iglesia, / como creen muchos memos,  
lo de escribir para el público / en los presentes momentos.  
Ni hacer revistas de Teatros / tiene, si se quiere mérito,  
Pues la cosa es tan sencilla / que cualquiera es revistero.  
¿Piensan que se necesitan / algunos conocimientos?  
Pues están equivocados; / sólo hace falta ser fresco. (...)  
Se escribe de dos maneras: dando bombo o vapuleos. (...)  
Y sean palos o bombos / los confecciono al momento,  
Pues hoy, sin ninguna ciencia / es cualquiera revistero”<sup>140</sup>*

Esta convicción aún iría más en detrimento de la consideración del género chico como espectáculo poco digno, aunque algunos intelectuales de la época reconocieran las virtudes de la escritura de escena:

<i>[...]¿Y que haga, pretende usted, comedias? ¡Nunca lo espere! hágalas usted si quiere, que lo que es yo ¡no hay de qué!</i>	<i>En su estreno, de reirse el público no cesó, y al terminar nos llamó... lo que no puede decirse.</i>
--	---

<i>Aun el recordar me apena que una vez puesto en un brete, logré escribir un juguete, para llevarlo a la escena;</i>	<i>Harto del género chico y volviendo por mi fama, escribí después un drama para ofrecerselo a Vico;</i>
---	--

<i>Y por darle más valor y compartir la zozobra, puso música a mi obra cierto músico mayor</i>	<i>Y a mitad de la función, sin poderse reprimir, me hizo el público salir... salir de la población [...]”<sup>141</sup></i>
--	--

Pero de todos modos, esta última actitud es la menos frecuente según nos acercamos al final de siglo. Como decíamos, el “género chico” (sin saber muy bien a cual de sus modalidades se hace referencia) se convierte en causa de crisis del arte (tal como antes la zarzuela) y los ataques hacia él son constantes, unas veces referidos

<sup>140</sup> “Ville Royal” *El Machego*, 28 de julio de 1897 Citado por Gallego;1993, p.184

<sup>141</sup> Cano, Carlos 1902: *Fruta del tiempo. Poesías festivas*. Madrid: Librería de Fernando Fé pp.50-51

únicamente al nombre, considerando que su aire diminutivo era señal inequívoca de sus escasos méritos<sup>142</sup> y otras, las más de las veces, por considerar que éste había pervertido todos los temas susceptibles de convertirse en materia dramática, como en el siguiente caso:

*[...] por regla general las gentes quieren reir, distraerse de las penalidades de la vida, de los cuidados domésticos, de la contrariedad de los negocios, etc. etc. y tanto los actores que acompañan al señor Angoloti (el director de la compañía) como su repertorio cooperan admirablemente a este fin. Terminaron los días en que se iba a llorar al teatro. Las situaciones trágicas gustaban entonces, se buscaba el puñal florentino y el veneno de los Borgias; hoy aquello causaría tedio y pocos serían los que no abandonasen sus butacas para tomar el fresco. No queremos decir con esto que el género chico merezca nuestro aplauso. Literariamente es malo, es absurdo, pero gusta al público que da su dinero aquí y en todas partes, y es necesario aceptarlo con todos sus defectos por aquell que dijo Lope de Vega y que llamamos por ser harto sabido. Los autores del género meten dentro de un marco dos o tres situaciones de efecto, amenizan el cuadro con unos cuantos tipos bufos, exagerados, imposibles en la realidad de la vida, y cortan la acción sin la menor preparación y cuando se cansan de escribir. El público entra por una puerta y el sentido común avergonzado, se marcha por otra [...]*<sup>143</sup>.

“Moda, más que otra cosa, va siendo ya decir pestes del género chico, condenarlo como reo de *leso arte*, y no sólo los críticos y revisterios, sino cuantos siguen de cerca la marcha de la literatura dramática dejánse llevar por esta corriente, sin perjuicio de dejarse llevar también por la corriente del público a ir asiduamente a reir y hasta aplaudir obras que pertenecen al género condenado por ellos” (Gallego;1993:188). En efecto, hacia 1897 (fecha en que se escriben estas palabras)

---

<sup>142</sup> *En fin, en el género chico no hay de chico más que el presupuesto de orquesta, casi siempre más achicado por el archimaga. Todo lo demás es grande; grande es el negocio de la empresa; grande es el precio de las localidades; grande es el sueldo de tiples (¿?) y tenores (¡!); es grandísimo el trabajo de las orquestas; pero el teatro no se achica; al contrario, se agranda, y el empresario pudiera muy bien parodiar al Cid, diciendo: “Se va ensanchando el teatro / delante de mi taquilla”* (Sobrino;1996:214).

<sup>143</sup> *Diario de Calatayud, 1897 (Gallego;1993:188); También Zeda se expresa en similares términos, achacando al público, y no a los autores el éxito de este tipo de obras: Apolo, por las muestras, será este año lo que siempre ha sido desde que allí impera el género chico: chulapería andante, melodramas comprimidos, tangos complicados con matonerías, sensiblerías del arroyo mezcladas con desplantes tabernarios. De tanta antiartística dirección no tienen la culpa ni las empresas, ni los cómicos, ni casi los autores. La tiene el público que tales cosas aplaude. Y no se crea que los espectadores de Apolo son la morralla social: allí, a juzgar por lo exterior, va gente en gran parte escogida que se relame de gusto cuando una tiple medio afónica se retuerce bailando como rabo de lagartija, o cuando un actor se revuelca por los suelos o dice algún chiste capaz de sonrojar a un guardia cantón (...)* (Sobrino;1996:219).

son ya bastantes las voces que claman por el reconocimiento de este género como género nacional, y esto no es nuevo. Habíamos observado que exactamente el mismo procedimiento se había llevado a cabo con el binomio ópera nacional/zarzuela; una vez más se exalta el género chico como representante de las costumbres y usos del pueblo español. Así, en una revista tan vinculada al 98 como *Alma Española*, se señalaba en 1903: “¿Por qué este desdén de la crítica por un género que copia con fidelidad y donaire la vida española? Claro que no todos los que escriben sainetes aciertan. Hay mucho sainetista malo, y me abstengo de citar nombres propios: pero, en cambio, los hay muy buenos, que riegan los chistes a porrillo y que pintan con relieve y color las costumbres locales”. Y añade el crítico: “de mí sé decir que río como un tonto cuando asisto a la representación de estas piezas, y que me aburro a morir ante uno de esos dramas trágicos atiborrados de mentiras y de ripios altisonantes (en verso y en prosa). Porque aquéllas me dan la sensación de la vida con todo lo cómico que en ella late, y éstos me lastiman con su falsedad, con su carencia de sangre, con sus ridículas pretensiones reformistas y sus no menos ridículas pretensiones psicológicas, de una psicología metafísica y palabrera mandada a recoger<sup>144</sup>”. Las palabras de “Fray Candil” traen a la memoria inevitablemente las pronunciadas por Barbieri o Peña y Goñi unas décadas antes, pronunciándose a favor de un género que, aunque “modesto”, era capaz de representar los valores patrios contrariamente a las modas extranjeras. Y es que en el final de siglo asistimos a una nueva vuelta de tuerca al cambiar la consideración del “género chico” como arte extranjero a arte nacional, en contraposición al “ahora” arte extranjero: el género ínfimo.

*Ya nadie se permitirá poner en duda la derrota vergonzosa, tristísima, del género chico y triunfo definitivo del género ínfimo. De cuerpo presente quedó anoche en el Teatro de la Zarzuela el género chico. Le mató el ínfimo, no a la puerta, sino dentro de su misma casa. Séale la tierra leve, y a ver quién es el valiente que levanta ese desdichado muerto<sup>145</sup>.*

De nuevo observamos planteamientos similares a los apuntados al hablar de la media centuria anterior al siglo XX. Si la zarzuela había matado a la ópera, y el género chico a la zarzuela, ahora era el ínfimo el que mataba al chico. La consecuencia

<sup>144</sup> Fray Candil, *Desde mi celda. El género chico* (Iberni;1996:162).

<sup>145</sup> “Batalla de géneros”, artículo anónimo aparecido en *El diario del teatro*, 1895 (Iberni;1996:161).

inmediata de todo esto no es más que la revalorización del género chico, que una vez más escapa a todo tipo de tipología y clasificación y ahora pasa a formar parte del “elevado” mundo de la zarzuela; Soler en 1902 afirma: *¿Acaso en el género grande se encuentran bellezas de que carece el chico? ¿Hay más arte en Los diamantes de la corona que en La revoltosa de Chapí, por ejemplo? ¿Los escritores y músicos que escriben para los teatros por horas son más artistas que los que escriben zarzuelas de tres y cuatro actos? Seguramente que ni en el género chico, ni en el grande encontraríamos una obra de verdadero mérito artístico, porque los mismos que cultivan el primero cultivan el segundo, y nadie se atreverá a suponer – creemos nosotros – que Arniches y Fernández Shaw, Chapí y Vives, lo hacen bien solamente cuando escriben obras en tres o más actos*” (Sobrino;1996:226-227)<sup>146</sup>. Aún así, la apreciación de ambos géneros sigue siendo diferente; para crítica y compañías el género grande (la zarzuela en varios actos) tiene mayor importancia que el chico, y no se puede llevar a cabo de cualquier modo, cosa que sí sería posible con las obritas del género “menor”. De hecho, la cuestión de fondo no es otra que el equívoco al que nuevamente nos llevan utilizar estas categorías: cambiar la etiqueta de “zarzuela” por la de género grande equivale a hablar de un continuo grande-chico-ínfimo que irremediabilmente provoca una asociación de ideas por las cuales todos estos géneros formarían parte de un tronco primigenio común, sin tener en cuenta su desarrollo en el tiempo. Se trataría simplemente de una “descendencia” corrupta en algunos momentos de su historia, un camino descendente en los ideales del noble arte musical. Detengámonos por un momento en el mecanismo que lleva a la consideración de esta genealogía.

---

<sup>146</sup> Del mismo modo, siete años antes, A.Sánchez Pastor en “La Ilustración Española y Americana”: *¿Es, en efecto, chico lo que nombramos chico? ¿Es grande, en realidad, lo que tomamos como grande? (...) ¿Por qué y en qué es chico? ¿Por el asunto? Una de las obras que más han gustado, Las Bravías, está inspirada en un pensamiento de Shakespeare. Los autores que dan vida y prestan animación con sus obras a ese género son los mismos que llevaron (y aún llevarán cuando puedan llevarlos) dramas y comedias a los teatros serios. Los músicos ¿quiénes son? Pues Fernández Caballero, el autor de La Marsellesa, Chapí, el autor de La Tempestad y de La Bruja, y Giménez, Nieto y Brull y otros muchos; la plana mayor de maestros; los herederos de Arrieta y de Barbieri, de Gaztambide y de Oudrid. Una zarzuela (zarzuelita la llaman algunos muy impropriamente por cierto) del tal género chico suele tener más números musicales y más piezas concertantes, y más pretensiones, justificadas o no, que cualquiera de aquellas zarzuelas en tres actos que nos deleitaban cuando eramos muchachos (...) Convengamos, por consiguiente, en que lo grande de nuestros espectáculos teatrales se halla, por ahora, en el género chico. Al cual, para ser justos, hemos de llamar en lo sucesivo Grande en chico.* (Sobrino;1996:214).



Las historias tradicionales de la “zarzuela” en realidad han sido las del teatro lírico nacional. Salvando los intentos de creación de ópera nacional (y, en algunos casos, también estas obras se ven incluidas en el maremagnum de nombres que llenan estas historias) y aquellas piezas que claramente tenían que ver con las varietés o el género ínfimo (y aún así, la mayor parte de éstas se consideran “género chico”) todo el resto de producciones teatrales con música desde aproximadamente 1850 hasta la Guerra Civil se incluyen en la denominada historia de la zarzuela. Estas historias plantean dos problemas: el primero, son sus límites cronológicos. Si bien es cierto que “el final” de la zarzuela no ha requerido demasiada atención, sí se han hecho esfuerzos considerables por marcar el comienzo de ésta. Desde los que proponen *El laurel de Apolo* (1658, donde aparece la Zarzuela personificada) hasta aquellos que distinguen entre estas obras primigenias y la llamada “zarzuela moderna”, espectáculo que florece después de la gran época de la tonadilla escénica. Y aún considerando esta “zarzuela moderna”, las historias conjeturales de este tipo “obligan” a un acontecimiento destacado para marcar un antes y un después; tampoco aquí hay acuerdo: para Angel Sagardía este acontecimiento es el estreno de *Colegialas y soldados*<sup>147</sup> (1849) de Rafael Hernando, mientras que para otros, como Subirá, en realidad es *La venta del puerto, o Juanillo el contrabandista* (1847) de Cristobal Oudrid; Menéndez Pelayo atribuye este mérito a Barbieri y, en especial, a su *Jugar con fuego* (1851),... y así podríamos seguir una lista interminable que siempre tendría como protagonistas a alguno de los integrantes de la “Sociedad Artística” (Olona, Hernando, Gaztambide, Barbieri, Oudrid e Inzenga). Poco a poco va quedando un nombre, un iniciador, un genio: Barbieri. Y esta es la causa del segundo problema que este tipo de historias plantean: la importancia dada a señalar un continuo en las historias de un “género” (si consideramos que sólo de uno hablamos) que, por definición, se caracteriza por sus continuas discontinuidades. El atribuir una importancia desmesurada a un momento embrionario y de posterior gestación provoca

---

<sup>147</sup> Entre los que también se pronuncian a su favor se cuenta Angel Sagardía, que lo hace de manera ciertamente sumarisima y drástica, prescindiendo de toda atención relativa a las producciones anteriores: “Todas aquellas producciones no eran zarzuelas ni óperas. No debe concedérseles valor, apenas el histórico, pues es llegado el momento de que en las historias de la música se dedique menos atención al pasado, siempre el mismo, [...] La zarzuela la creó Rafael Hernando y ello acaeció en 1848, o sea, hace poco más de un siglo, que es la verdadera antigüedad de nuestro género lírico”. Apunta igualmente esa dirección el breve resumen redactado por García de la Vega y que dedica a Hernando “un sentido homenaje por su aplaudida partitura *Colegialas y soldados*... siendo en realidad el verdadero iniciador de este género” (Torres Mulas;1993:141).

que se trate de establecer un discurso marcado por una coherencia y una lógica interna independiente de otros acontecimientos históricos y sociales.

El establecimiento de este “continuo” no ha sido marcado por los estudios recientes, sino que los propios contemporáneos (historiadores o periodistas) señalaron una línea continua que marcaba una tradición “abandonada” o “recogida” según los casos. Al introducir la etiqueta “género chico” tenemos un nuevo problema, si queremos seguir los presupuestos de una linealidad en la historia de la música: ¿de qué género deriva este “género chico”? Por una parte, teóricos como Pedro Salinas lo hacen derivar de una tradición de honda raigambre en la escena española de teatro corto, como son los *pasos* y *entremeses* del XVII<sup>148</sup>; sin embargo, parece ser que este “género chico” nace directamente de la crisis de la ‘zarzuela grande’ y de la solución por parte de los empresarios de adoptar un teatro por horas para paliar esta situación económica. Por otra parte, con la muerte de Barbieri la importancia de esta figura crece hasta el punto de que todos los que hasta entonces se dedican al género (“grande” o “chico”) serán llamados sucesores de éste; así, Chueca será llamado el digno heredero de Barbieri por inmortalizar las escenas populares del pueblo madrileño. Más tarde será Vives (a propósito del estreno de *Doña Francisquita*) el que se equipare al autor de *El barberillo de Lavapiés*; hasta Moreno Torroba será reconocido como heredero de Barbieri. Y en realidad el problema existente para recoger esta herencia no es otro sino la aparición de los Bufos, que marcan un antes y un después en la tradición teatral de nuestro país. La diferencia que marca la aparición de esta nueva concepción teatral es mucho más profunda que la mera reconversión de majos y manolas en chulos y chulapas. Todos los ideales que habían presidido la creación de la “zarzuela” (en tanto género moderno) poco o nada tienen que ver con el teatro de los Bufos: éste es un producto cultural resultante de la Revolución del 68 y, por tanto, se adecúa a otros intereses. Ya no será el arte excelso, el logro de la ópera nacional, la dignidad de la patria, lo que mueva a los autores a componer obritas cortas en un acto; estamos ante el teatro como comercio, como mero entretenimiento. La composición de obras tiene como objetivo primordial la taquilla. Se trata de

---

<sup>148</sup> *Este género chico – ha escrito Pedro Salinas – parece marcar también una vertiente muy antigua en el arte dramático español. En coincidencia y coexistencia con las más originales y densas obras de nuestro teatro antiguo asoman siempre, a través de los años, obras en que se polariza una disidencia del cultismo dramático o del gran populismo estilizado* (García Berrio;1999:212).

argumentos insustanciales acompañados de una música que agrada, música que es prácticamente similar a la empleada por los autores de la Sociedad Artística (ampliando la gama temática con la aportación de las músicas urbanas), pues los argumentos siguen siendo de base popular (y por tanto los motivos musicales seguirán siendo folklóricos), pero cuya función en estas obritas ha cambiado radicalmente: *el género chico inicia una crisis en la zarzuela grande o género grande, por un motivo, su cultivo se fundamenta en los cambios de la revolución del 68 y supone tener en cuenta no sólo a la burguesía, a la que iba dirigida la zarzuela de la calle Jovellanos, sino a un público más popular que buscaba en el teatro lírico menos dulzonería, menos romances cursis y más temática diaria* (Casares;1993:16). Y, sin embargo, la historiografía tradicional enlaza sin rubor la tradición anterior al 68 con las obras posteriores, y aún los propios autores se creen herederos de esta tradición. De aquí todos los desprecios, todos los problemas. El “género chico” en tanto género comercial se contamina de música y argumentos urbanos, se vende, necesita la mixtura de géneros, se adapta a las modas imperantes. Es por ello que, si lo ponemos en relación con la “zarzuela moderna” necesitamos hablar de crisis de ésta, llevándonos esta idea a una “historia” del género de clara raigambre hegeliana, una tripartición clásica que, aún así, sigue escapando a cualquier tentativa de clasificación. Así por ejemplo, Espín Templado distingue tres etapas de la Zarzuela Grande, de las cuales la tercera sería “el Género Chico”, el cual para la autora muere hacia 1910, por causa de la “invasión de la opereta francesa y vienesa” (Espín Templado;1996:59). También Casares aboga por la tripartición, pero en este caso situando como eje el que para Espín Templado es la última fase de la zarzuela, el “género chico”: primer período, desde 1849 al 1868, en que comienza el Género Chico; segundo período, desde 1868 al 1900, período álgido del género, y tercero, de 1900 a 1936, período de decadencia y revitalización de otras variantes como son el Género Ínfimo (Casares;1993:11). Y aún siendo una clasificación mucho más sistemática y rigurosa el autor se ve obligado a dividir las dos últimas etapas en tres, situando una época de plenitud o de eclosión, desde 1891 hasta el 1900 y una cuarta época, de decadencia, que duraría hasta el 1936.

El problema de fondo de estas triparticiones no es otro que el atribuir mayor o menor importancia a unos géneros u otros; introducir conceptos como “crisis”, “decadencia”, “invasión” o “contaminación” nos hacen pensar en una “época dorada” del arte lírico que se ve sustituida por las modas extranjeras y que pierde su autenticidad y su valor primigenio. Y hablar de autenticidad en el “género chico”, esa especie de cajón desastre donde se meten todos aquellos subgéneros cómicos, sainetes, juguetes, pasillos y similares, es prácticamente imposible. Por ejemplo, Emilio Casares habla de decadencia de éste hacia 1936, cuando en esta época y en los años siguientes se seguirán componiendo revistas; revistas que para Barce comenzaron sustituyendo gradualmente al sainete en el género chico (Barce;1996:138) y que, por tanto, forma parte de este ingente género chico. De esta mixtura de géneros y de esta imposibilidad de etiquetar quizá dé cuenta como ningún otro ejemplo el intento frustrado de la empresa de Novedades, que pretendió en 1905 realizar un proyecto de unificación en el género por horas, especializando cada una de las funciones hacia un determinado tipo de público. Con el fracaso de esta iniciativa quedó demostrado, en la temprana fecha de 1905, que no era posible la integración de espectáculos heterogéneos, destinados a públicos muy diversos (Sobrino;1996:224) y que sin embargo englobamos bajo la etiqueta unificadora de “género chico”. Y si nos mueve tan singular encono contra esta etiqueta no es sino por las connotaciones peyorativas que conlleva; como ya hemos dicho, en la historiografía tradicional existe siempre una línea continua que describe la trayectoria gestación (el momento en que en torno a Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Inzenga, Arrieta y el propio Hernando nace la concienciación de la creación de un Teatro Nacional y de una “música nacional”) – desarrollo (que corresponde en la mayoría de los casos a la década de los ochenta, y a obras como *Cádiz* o *La Gran vía*) – crisis (en especial en la época finisecular, con la llegada del cosmopolitismo cultural en forma de ritmos extranjeros), en la que el “género chico” se llevaría siempre la peor parte; en palabras de Pedrell:

*Y la hora ‘de la ópera’ no ha llegado ni podrá llegar dando saltitos de la tonadilla a la zarzuela para caer en los bufos: y repitiendo el saltito de la zarzuela chica a la zarzuela grande para desnucarse en las profundas simas del género chico. Otro saltito se da ahora hacia la opereta vienesa. Podrá ser regenerador para el género chico, envidiado solamente por los cultísimos habitantes del interior del Congo, si nuestros currinches literatos y músicos*

*aprenden a escribir con gracia, sal y sinceridad, con vistas a la música más que al trimestre* (Lolo;1996:324).

El hablar de “crisis” o “decadencia” lleva también al caso contrario, esto es, a observar en el género chico todas los valores y fundamentos de la “música nacional”, llevando esto a afirmaciones peligrosas como la que sigue: [...] *el más aceptado por el público, esa especie de singspiel que oscilaba entre el nacionalismo musical y el costumbrismo literario que fue la zarzuela en su dorada juventud. Más tarde crecería y se lanzaría desde el género “chico” a la zarzuela “grande” y en este viaje perdería la inocencia y la gracia y cambiaría el fuerte sabor del plato nacional por la literatura barata que amaba la burguesía naciente y las acomodadas clases medias que vivían en el campo* (Rincón;1993:102). Peligrosas por cuanto es difícil pensar que obras como *Luisa Fernanda* o, especialmente, *Doña Francisquita*, hayan perdido el “fuerte sabor del plato nacional”. En definitiva, cuesta trabajo observar cómo hoy en día sigue siendo cuestión de debate la “crisis” de la zarzuela grande, o del “género chico”, o del “arte lírico nacional”, o de cualquiera de las etiquetas que queramos establecer. Cuesta trabajo, decimos, por cuanto es difícil de creer esta obstinación en la creencia de la existencia de un “género” que crece y se transforma desde los tiempos de Barbieri hasta los de Sorozábal. Dos son los autores que escogemos como base de nuestro cambio en esta concepción, Serge Salaün y Emilio Casares. El primero, por señalar la hibridación como elemento fundamental de la cultura, hibridación que lleva a eliminar casi de raíz la consabida “crisis” del género chico o del teatro (Salaün;1996:245); el segundo, por reflejar como ningún otro la ruptura que supone el género chico respecto a la “zarzuela” anterior: *la separación entre género chico y zarzuela grande es más profunda de lo que parece, desde el momento en que el origen inspirador del género chico no es tanto o al menos sólo la zarzuela grande, como el propio teatro por horas literario y otros dos géneros distintos, el teatro Bufo de Arderius y el Café Teatro Concierto. Y esto define un modelo en el que no existen esos intentos de creación de la gran lírica nacional por la que clamaba Barbieri, sino la de la creación de un arte menos trascendente, más inmediato y fácil y en el que es prioritario el éxito económico, por lo que no se puede olvidar como fondo la tremenda crisis económica en que está sumido el músico español desde el 1835* (Casares;1993:14-15).

Por tanto, a pesar de la característica compartida por todos los géneros lírico-dramáticos de la época de ser el principal elemento de diversión o entretenimiento durante el siglo XIX y XX, debemos ir restando importancia a las etiquetas empleadas para definirlos. Un ejemplo ingeniosísimo de las consecuencias de otorgar una importancia superlativa a estas etiquetas lo da Gómez Amat al comentar un prólogo de Eugenio D'Ors a un libro de argumentos operísticos, publicado en Barcelona en 1944: “Entre el incendio del Real y la concurrencia, siempre apercebida a lo promiscuo, de la *zarzuela grande*, se ha ido sedimentando mi despego. No es que la zarzuela sea un *género híbrido*, según hace media centura se discutía. Pero, si grande, resulta un género inevitablemente paleta. Otros dicen: *típicamente español*. Da lo mismo, cuando el encomio de *español* se toma en el sentido a que lo redujeron años y daños y con que, afortunadamente, ya vamos acabando nosotros. En cualquier hipótesis, ante la zarzuela grande, menos aún que ante la ópera, el *argumento* no me interesaba... Que me perdonen los autores de las *letras*: este parecer particular en nada merma su mérito ni ha de nublar su gloria” [...] No creo que nadie pueda considerar paleta una obra como *El barberillo de Lavapiés* ni como *Doña Francisquita*. Otra pista: D'Ors habla de zarzuela grande, no se refiere para nada al género chico que, aunque no explícitamente, debía salvarse del sambenito” (Gómez Amat;1993:90). El problema que subyace en este prólogo es el que hemos apuntado anteriormente: en las historias lineales de la “zarzuela”, junto al problema de “la descendencia”, se plantea el problema de limitar este género. En efecto, en los años en que el ‘género chico’ vive su mejor momento, hacen furor las ‘varietés’ (ambos géneros a menudo son difíciles de diferenciar). Además, cuando estos dos géneros están en pleno auge, surge lo que se ha llamado “el renacer de la zarzuela grande” en el Teatro Apolo, el mismo que “había acabado con ella”: con el internacionalismo musical del siglo XX y el bombardeo de la música de baile extranjera, el ‘género chico’ dejará otra vez el campo libre a la ‘zarzuela grande’ y, agazapadas tras esta nueva zarzuela grande, aparecerán a no tardar la ‘opereta’ y la ‘revista musical’ de ritmo extranjero. Junto a los nuevos ritmos, o precisamente propiciado por éstos, nace el ‘género ínfimo’, en el que las figuras dejan de ser los compositores sino sus intérpretes: son los años de *La Fornarina*, *La Goya*, Raquel Meyer,... y en medio de todo ello el sainete lírico. Con el

cierre del Teatro Apolo (1923) comienza el declive de la ‘zarzuela’, que culminará con el estallido de la guerra civil española. A partir de este momento y en el nuevo régimen dictatorial la actividad creadora desciende considerablemente, y deriva hacia espectáculos próximos a la ‘revista’ o el ‘cabaret’.

Ante tal proliferación de nombres y subdivisiones (‘comedia de música’, ‘zarzuela grande’, ‘género chico’, ‘género ínfimo’, ‘varietés’, ‘opereta’,...) se plantea un problema inevitable para el historiador, pero no sólo para el de nuestro país; hay que tener en cuenta que la ‘opéra-comique’ francesa tiene problemas similares a la hora de deslindar dónde acaba propiamente este género y dónde empieza el de la ‘opereta’. En el caso de la música teatral española, no se ha reconocido, de hecho, la existencia de una ‘opereta española’ propiamente dicha, y como la influencia de la zarzuela sobre este tipo de teatro musical más ligero (e incluso sobre la revista) es considerable, puede ampliarse el ámbito de esta definición dando cabida en esta etiqueta a algunos de los títulos que, sin ser verdaderas ‘zarzuelas’, figuraron entre los más populares y se divulgaron entre un público de características casi idénticas a las del que llenaba los teatros de zarzuela. Emplear el “género” (sea cual sea la etiqueta) con una función rígida y definitoria parece, a partir de lo dicho, un error; su función será la de establecer un marco de interpretación. Por supuesto, no tenemos que abandonar los géneros que nos han sido dados por la tradición, pero siempre teniendo en cuenta que el principal valor de los géneros no es clasificatorio. A medida que comencemos a clasificar, nos encontraremos con un problema insalvable: podemos estudiar el género estableciendo subgéneros, pero incluso estos subgéneros tendrán excepciones y solapaciones que les conferirán una infinita variedad. Es tan verdad que cada obra, y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna, es finalmente única en su formulación textual definitiva que, en palabras de Lázaro Carreter, *una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos* (García Berrio;1999:69). No debe sorprender que los géneros en torno a la literatura o la música tengan una extensión incierta: producidas por diversas sociedades, concebidas de manera diversa y valoradas en diferentes épocas, y nunca conocidas mas que en una pequeña parte, las tradiciones literarias o musicales y los cambios que

en ellas se producen son demasiado complejos para ser contenidos en rígidos sistemas clasificatorios; por tanto, a tenor de lo dicho, queda de manifiesto que el cuadro de los géneros es evidentemente, desde el Romanticismo, y sobre todo a partir de las vanguardias en nuestro siglo, una de las referencias visiblemente más vulneradas por las teorías literarias con vocación renovadora moderna: la literatura, como la música, como los géneros, varía según la época, el lugar y el lector.

Con este marco de interpretación es momento de juzgar la etiqueta “zarzuela” aplicada a nuestra obra de estudio, *Gigantes y cabezudos*, poniéndola en relación con todos aquellos géneros contemporáneos a ella y con la tradición que en ella se recoge, para así manifestar de nuevo la hibridación constante del “genero chico” y, de nuevo, expresar como este “participar sin pertenecer”, lejos de convertirse en una etiqueta peyorativa, alude a una mayor riqueza y simbolismo de este teatro finisecular.

Sin duda la denominación que los autores dieron a la obra, “zarzuela en un acto”, no contribuye excesivamente a aclarar el “género” al que debemos adscribir dicha composición. Ya hemos visto que en torno al 98 el triunfo en la cartelera es para el “género chico”; de hecho, *Gigantes y cabezudos* es una obra de género chico, pues su duración aproximada es de una hora (una obra en un único acto dividido en tres cuadros). Sin embargo, los autores escogen para su obra la denominación “zarzuela en un acto”, ni “zarzuela chica” ni “sainete lírico” ni otra denominación similar. Podríamos establecer dos hipótesis al respecto; por una parte, Echegaray y Fernández Caballero pueden haber escogido la denominación de zarzuela por ser su obra (como más tarde detallaremos) de mayores pretensiones que las obritas que caían del cartel a los pocos días del estreno (que eran la mayoría de las de género chico). Por otra parte, puede que “zarzuela” haga referencia al cambio que en ella se produce de ambientación; zarzuela será equivalente así a “regional” (aragonesa) pues como hemos visto, la producción de la década de los noventa se centra ampliamente en los sainetes madrileños. Puede que también “zarzuela” esté en consonancia con la estética del músico, que poco después abogaría por los cantos populares españoles como material temático para la composición (en un discurso con claros aires nacionalistas), y con su prestigio, pues a las alturas del 98 Fernández Caballero (al igual que



Echegaray) es un autor consagrado, y su arte es más merecedor de una “zarzuela” que de un “sainete”. Sea de un modo u otro, el caso es que la denominación “zarzuela” da pocas pistas sobre la génesis de la obra, y en nuestro marco de interpretación (el de la hibridación y mixtura de géneros) debemos acudir a la tradición y a los géneros más exitosos para encontrar más información sobre la obra que nos ocupa.

Quizás una de las principales causas del éxito de *Gigantes y cabezudos* fuera precisamente la cualidad que antes apuntábamos de todas las obras del género chico, este *participar sin pertenecer* que atraviesa todas las obras de finales de siglo. En la obra de Echegaray y Fernández Caballero esta mixtura es, efectivamente, evidente. Tanto por la época en que se estrena como por la morfología de la obra *Gigantes y cabezudos* es, principalmente, un sainete lírico. Ramón Barce ha sido el investigador que con más detenimiento ha investigado las características de este género, que va desde los sainetes de Don Ramón de la Cruz hasta el siglo XX, pasando por el que Ramón Barce considera prototipo del género, *La canción de la Lola*, de 1880; la obra de Echegaray y Caballero comparte las tres características que Barce señala en los sainetes de D. Ramón de la Cruz, esto es, 1) La levedad del argumento (que puede llegar a ser inexistente) 2) la utilización en muchos casos de lo pintoresco local como principal atractivo: lenguaje, maneras, usos, y también vestimenta, onomástica y toponimia menor 3) El carácter humorístico (no siempre satírico). Afirma Barce que *el objetivo del sainete no es hacer reír, ni tampoco satirizar nada, sino presentar rodeado de comicidad y de pintoresquismo popular un argumento muy sentimental* (Barce;1995:235); en este sentido *Gigantes y cabezudos* sería un sainete en toda regla, compartiendo otras características como su brevedad, el estar escrito en verso y especialmente, el llevar a las calles y plazas los desenlaces de la trama, revelando la frecuencia de escenarios callejeros un manera peculiar de vivir. Sin embargo, la diferencia fundamental que encontramos con el sainete de la década de los noventa en la obra es el lugar y la época. Respecto al lugar, todos los estudios (y nosotros lo hemos visto hasta ahora) señalan cómo el sainete lírico tiene como escenario siempre Andalucía y, sobre todo, Madrid; los barrios bajos de Madrid con su población procedente de todas las provincias periféricas forman entonces una especie de síntesis de España y fundamentalmente de la España rural con tipos muy

acusados y connotación folclórica donde se ejecutan tanto bailes rurales como urbanos. El cambiar el escenario a Aragón tiene unas connotaciones importantes, como después detallaremos; lo que nos interesa ahora es que el tema aragonés no tiene una tradición importante en el sainete lírico (Barce señala como representante de esta tendencia *Los de Aragón*, obra muy posterior, de 1927, que recuerda en gran medida a *Gigantes y cabezudos* por explotar los dos temas que ya la obra de Echegaray y Caballero había hiperbolizado: el tema de la ausencia y el carácter recio del tipo aragonés). En este sentido, podemos afirmar que la obra participa en mayor medida de la tradición del teatro de alta literatura; *La Dolores*, de Feliu y Codina, se estrena en 1895, tres años antes, con claras aspiraciones de reflejar de manera adecuada un tema tan castizo como universal. *La Dolores* va a ser asimismo uno de los intentos de Tomás Bretón por conseguir la ansiada ópera nacional. Y no es de extrañar por tanto, que Fernández Caballero, músico de altos vuelos, trate también de dignificar la escena “chica” mediante un tema no tratado hasta el momento en las obras de corta duración: la metonimia Aragón-España. Siguiendo este camino, y remontándonos a la tradición más lejana, *Gigantes y cabezudos* participa también de ese género que se denominó “Escenas españolas”, especie de juguetes cómicos con dos o tres personajes principales (recordemos que en *Gigantes y cabezudos* la trama fundamental gira en torno a Jesús, Pilar y el sargento, siendo la función del resto de personajes de la obra dar color local o aliviar la carga dramática mediante sus intervenciones cómicas, como es el caso de Timoteo y su mujer).

Pero no sólo en cuanto al lugar *Gigantes y cabezudos* se diferencia del sainete. Sin bien la obra de Caballero sitúa la peripecia, como todos los sainetes, “en el día de hoy”, la contemporaneidad de *Gigantes y cabezudos* traspasa el mero costumbrismo para, nuevamente, *participar sin pertenecer* al género que denominamos “teatro político” con música, teatro donde se perfilan mensajes de un importante contenido político y nacionalista. En efecto, como “teatro político” conocemos aquellas obras que se escribieron exclusivamente a raíz de determinandos acontecimientos bélicos (especialmente durante la Guerra de la Independencia) con claros fines propagandísticos. En este sentido, *Gigantes y cabezudos* se inscribe dentro de una

tradición de obras relativas a la guerra de Cuba<sup>149</sup> donde Fernández Caballero tiene una alta participación, musicando el “sainete” *Cuba Libre* (1887) con letra de Jaques y Aguado o la “improvisación patriótica” *Aún hay patria, Veremundo!* (1898) con letra de Navarro Gonzalvo, o incluso el “apropósito en un acto” *El testamento del siglo* (1899) de Perrín y Palacios. Si bien es cierto que tanto en el género grande como en el chico, pero especialmente en éste, los autores solían introducir una canción estrófica con alusiones a hechos o personajes de actualidad, en la que los intérpretes, como en los mejores tiempos de la tonadilla escénica, improvisaban letras nuevas según el tiempo, el sitio y el público asistente al espectáculo (Gallego;1993:193) las obras de las que hablamos van mucho más allá, acercándose, en determinadas ocasiones, a las denominadas “zarzuelas de crítica política” que aparecen en Cataluña hacia los años ochenta<sup>150</sup>, pero sobre todo, a la “revista”.

La “revista” como género llega importado de la vecina Francia, y en su primera época viene a ser una obra que “pasa revista al año”, obra en la que no sólo se vuelve la vista hacia atrás sino que también se auguran pronósticos para el año siguiente. Huertas Vázquez da cuenta del comentario de Francisco Blanco García, que afirma que *vino a dar nueva forma y representación a la zarzuela con su Teatro político y social D.José Gutiérrez de Alba, cuyas intencionadas revistas de años y acontecimientos eran en la escena claras y visibles indicaciones de la revolución*

---

<sup>149</sup> Encabo, Enrique: “Impacto de la guerra de Cuba en el teatro lírico finisecular. De La marcha de Cádiz al coro de repatriados” en *Actas del II Congreso internacional de Aleph: haciendo camino en la investigación literaria* (pendiente de publicación).

<sup>150</sup> Una de las que acaparó más atención ya en los noventa fue la revista de Coll i Britapaja *El país de l'olla*, que se representó con un estrepitoso éxito en el Teatro Tívoli desde enero de 1892, con decoraciones de Modest Urgellés. La mayoría de los números musicales son una farsa jocosa de la situación política del momento. La canción “vieja” del nº5 refleja el descontento social frente a la política: “*Veuràs com jo he tingut sempre un femer d’homes polítics que faran ab tu’l negoci dihent que fan un sacrifici però si no t’espavilas tu faràs cap el hospici*”. O bien números esperpénticos como el de las ratas “económicas”, un número en el cual salían a escena tres ratas cantando el texto: “*Soc la rata primera, jo la segona, jo la tercera. Jo soc arrendataria, jo funerària, jo marinera. Nosaltres ons las empreses més sustancioses que té’l país y’ns té sens cap cuidado que s’ens bescanti*”. Constantemente en la música aparecen menciones al Himno de Riego, toques de trompetas de milicias o la mismísima Marcha Real; con esos motivos se mezclan tiempos de un vito, un bolero, un can-can, y otros bailes con los que se relaciona a los distintos grupos políticos. El “Baile final” combina los personajes alegóricos del País, adormilado, los Tradicionalistas y la Monarquía y los Milicianos que evolucionan al son de la Marcha Real, y la República que aparece bajo el son de *La Marsellesa* y el *Himno de Riego*, expulsada por los Posibilistas que bailan al ritmo de un minué; el final de esta escena es un baile fraternal en el cual todos los partidos políticos provistos de cucharadas danzan y se pelean por acceder a la olla del país. Evidentemente, en estas obras no interesaba en ningún momento el valor musical, sino la habilidad del libretista por elaborar situaciones ridículas e hilarantes, imágenes esperpénticas de la realidad política de la Restauración española (Cortés;1996:316).

futura, en el período inmediatamente anterior a septiembre de 1868. Los desaciertos de la Corte, las torpezas y ambiciones de los hombres públicos, el bizantinismo en la política y en las costumbres aparecen aquí fotografiados [...] (Huertas Vázquez;1993:178). Las fronteras entre el sainete y la revista aparecen diluidas en los años ochenta, donde obras tan representativas del “género chico” como *La Gran Vía* y, especialmente, *El año pasado por agua* aparecen con una forma más próxima a la revista que a otro tipo de espectáculo. Nuevamente es Ramón Barce quien se detiene a comentar las principales características de la “revista”: *la revista no se inclina del lado argumental, sino del lado espectacular. El argumento exige texto; el espectáculo exige, en cambio, música y visualidad escénica, lo cual, evidentemente, resta tiempo y protagonismo al texto, y con él al argumento. Ya en los Bufos la música tenía cuantitativamente un mayor protagonismo que en la zarzuela en general* (Barce;1996:123). Y si a esto sumamos la contemporaneidad de los asuntos tratados tendremos el resultado de la ecuación: bien puede pertenecer *Gigantes y cabezudos* a este subgénero del género chico, pues ya hemos visto que el argumento diseñado por Echegaray es deliberadamente ligero, siendo un mero pretexto para “pasar revista” al año 98; las fiestas del Pilar de Zaragoza servirán a los autores para incluir el analfabetismo de la época, la subida de los impuestos y, especialmente, las consecuencias de la guerra de Cuba. *Gigantes y cabezudos* no es, desde luego, una revista *extricto sensu* (pues en la revista ningún elemento de la vida real es mostrado en su estado natural, y especialmente los problemas económicos y su correspondiente presión sobre los protagonistas) pero comparte un universo similar al que comparte con la “zarzuela”. En efecto, no podemos olvidar que los autores titularon su obra “zarzuela” y es momento ahora de repasar en qué puntos coincide la obra con los aspectos del género “zarzuela”.

*Gigantes y cabezudos* tiene bastante de zarzuela; por ejemplo, la zarzuela incipiente encierra claras intenciones morales y pedagógicas así como alusiones a ciertos aspectos de la vida política, social y material de los primeros años del reinado de Isabel II; del mismo modo, *Gigantes y cabezudos* es una de las obras propagandísticas que por ambos bandos se crearon durante la guerra finisecular. Y además nos encontramos ante una obra regional, que propone el folklore como

trinchera, en detrimento de valeses, polkas y mazurkas de las verbenas de los sainetes. Como más tarde detallaremos existe en la obra una voluntad regeneradora marcada por el constante empleo de la jota. Zarzuela por tanto, pero también sainete, y revista, y obra política,... Lejos de considerar esta mixtura de géneros como algo negativo, nuestro punto de partida consiste precisamente en loar esta superposición de influencias, que provoca una mayor riqueza en una obra con una trascendencia fundamental.

## **2. GIGANTES Y CABEZUDOS EN LA OBRA DE ECHEGARAY Y FERNÁNDEZ CABALLERO**

Hasta el momento hemos venido señalando cómo *Gigantes y cabezudos* se aparta ligeramente de las modas zarzueleras de finales de siglo; el cambio de ambientación, el componente regionalista,... se aleja del tipismo chulesco que desde el estreno de *La verbena de la Paloma* se había adueñado de la cartelera teatral de los principales coliseos finiseculares. Sin embargo, también en el catálogo de obras de Fernández Caballero apreciamos la singularidad de la obra que estudiamos. Analizar la totalidad de la obra de Fernández Caballero es una tarea que no corresponde a este lugar; varios son los inconvenientes para ello. En primer lugar, como González Cutillas señala, a la hora de elaborar una biografía de Fernández Caballero las publicaciones de Peña y Goñi, Fargas y Soler, Saldoni, Cotarelo y Mori, Esperanza y Sola (quizá las voces más autorizadas) y otros sólo aportan una pequeña cantidad de datos, pues en el fondo, cuando elaboraron sus escritos, el compositor murciano era sólo una joven promesa en fase de desarrollo, aunque eso sí, positivamente valorado como un continuador avezado de los trabajos realizados por Barbieri, Hernando, Oudrid, Gaztambide y Arrieta (González Cutillas;1993:243). En segundo lugar, su prolífica y variada carrera hacen que esta labor se complique sobremanera: si el autor mereció el sobrenombre de “el tostado musical” fue más que merecido. Su extensísima producción teatral (Ramón Blanco cataloga hasta ciento ochenta y tres obras teatrales, ciento cincuenta y nueve de ellas en un acto) se complementa con obras religiosas (cuarenta y siete), más de veinticinco canciones sueltas y más de

veinte piezas originales y arreglos de ópera y zarzuelas para orquesta y banda<sup>151</sup>. El propio autor se hacía eco de su facilidad para la composición musical en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes, al excusarse por su falta de costumbre en la elaboración de discursos académicos: *hubiéraisme pedido una zarzuela, una opereta cómica, como queráis llamarla, una obra musical, en fin, y mala o buena, mejor o peor, me hubiese apresurado a componerla con el legítimo deseo de ocupar el lugar que entre vosotros me destináis; pero pedir discursos a un músico es más que solicitar de él la realización de los doce trabajos de Hércules* (Fernández Caballero;1902:8).

Por otra parte, no es el objeto de este estudio el llevar a cabo una exhaustiva biografía del compositor murciano sino recoger algunos datos que contribuyan a la comprensión de la gestación de *Gigantes y cabezudos*. Entre ellos, por supuesto destaca la estancia del compositor en la isla de Cuba como director de una compañía de zarzuela, a pesar de que su inicial intención era trabajar de Maestro de Capilla de Santiago de Cuba. Este dato es importante, pues revela su alto conocimiento de la música religiosa. Igualmente importante es destacar la presencia en la formación musical del maestro Caballero del compositor Hilarión Eslava, uno de los miembros destacados de *La España musical*, (junto a Salas, Francisco Barbieri y Basilio Basili), sociedad que buscó en todo momento la defensa de un arte musical “nacional”; así queda de manifiesto en una carta de Salas a la Corporación Municipal de Madrid en la que felicita a “*todos los individuos de tan distinguida Corporación que manifiesta que el arte de la música es necesario a la moderna civilización como lo han reconocido todos los países de Europa, y que patentizado su patriotismo dan la preferencia debida a artistas españoles*”, al mismo tiempo que agradece la decisión de “*obligar a la futura empresa del Teatro de la Cruz a sostener el espectáculo de la ópera con artistas nacionales*” (Le Duc;1996:11). Sin duda, esta preocupación y amor por la música “nacional” de Eslava contribuyó a que Fernández Caballero se propusiera inspirarse en el alma musical del pueblo hispano, aspecto por el cual fue reconocido por sus contemporáneos. Como anécdota a recordar (por las numerosas caricaturas que hacen referencia a este aspecto) destaca su voraz apetito (según se cuenta, era frecuente en él tomar ostras en sopera, echándolas con el cucharón al plato) lo cual le

---

<sup>151</sup> Datos extraídos de Ramón Blanco (19--): *Fernández Caballero. Estudio biográfico-crítico*. Murcia: tip Abellán. p.210

valió una no muy grata fama, que propició que se llegara a afirmar que el insigne compositor se había “comido” la gran fortuna amasada durante los muchos años en que cosechó incontables triunfos en el escenario.

Como hemos señalado, la lista de títulos que para la escena compuso el músico es tan vasta que constituye un peligro para el investigador, que a menudo trata de concretizar y generalizar lo que es, en principio, variado y heterogéneo. González Cutillas al aproximarse a la obra de Caballero toma como punto de partida para el estudio de la obra del compositor la composición en actos de las obras: *Si utilizáramos la estadística veremos como hasta 1887 Caballero lleva estrenadas 85 zarzuelas, de ellas el 50% se componen de varios actos: pero a partir de esta fecha (aproximadamente con el éxito de Chateau Margaux) produce más de cien obras y sólo 8 de varios actos* (González Cutillas;1993:247). Sin duda, desde el punto de vista estadístico este dato es interesante, pero no lo creemos de relevancia para la aparición de una obra como *Gigantes y cabezudos*. ¿Es éste el cambio fundamental en las obras de Fernández Caballero a partir de 1887? ¿O debemos prestar mayor atención a la temática empleada por el autor?

Volvemos al artículo de González Cutillas puesto que uno de sus párrafos nos servirá como punto de partida:

*Las temáticas, como es natural, son de lo más variado, desde históricas (La Marsellesa) hasta de viajes (Los sobrinos del capitán Grant) pasando por rurales (La jota aragonesa, Los huertanos) de carácter regional (Blancos y Azules, Gigantes y Cabezudos) de carácter urbano, sobre todo de la vida cotidiana de la época, con referencias a diversas profesiones y oficios, y por supuesto a todas las clases sociales; incluso sobre los gustos musicales, El dúo de la Africana es una parodia de la obra de tal título de Meyerbeer que con cierta frecuencia se representaba en el Teatro Real* (González Cutillas;1993:248).

Sin duda González Cutillas no se equivoca al señalar la variedad de las temáticas empleadas por el autor, pero su análisis resulta estéril a la hora de ahondar en las causas, en los hábitos de producción y recepción del teatro finisecular. Para poder centrarnos en estas causas, a nivel metodológico, acotaremos la obra de Fernández Caballero a la década de 1890, y nos centraremos sobre todo en las obras

compuestas junto a Miguel Echegaray, autor del libreto de *Gigantes y cabezudos*. Nos centraremos en la década de 1890 por cuanto los éxitos más sonados de Fernández Caballero corresponden a esta época, época en la que el autor ya se ha consagrado con los éxitos de *La Marsellesa* (1876), *Los sobrinos del capitán Grant* (1877)<sup>152</sup>, y, sobre todo, de *Chateau Margaux* (1887)<sup>153</sup>. Una ojeada general a la producción de esta época (cuarenta y una obras teatrales) da la clave de las obras de Fernández Caballero, esto es, su “circunstancialidad”; a menudo nos encontramos con obras de argumento absolutamente insustancial, pero claramente vinculadas a la realidad sociopolítica del país: así *España* (1890 y reformada en 1892), *Concierto europeo* (1890), *Un punto filipino* (1894), *Aún hay patria*, *Veremundo* (1898), *El testamento del siglo* (1899) y, como más tarde veremos, *Gigantes y cabezudos* (1898); también de esta época son sus principales éxitos, esto es: *El dúo de la Africana* (1893, y la parodia de ésta cuya música también se atribuye a Fernández Caballero, *Los africanistas* de 1894), con libreto de Echegaray, *El cabo primero* (1895), libreto de Arniches y Lucio, *El padrino de El Nene* (1896), libreto de Romea, *La viejecita* (1897), libreto de Echegaray, *El señor Joaquín* (1898), libreto de Romea, y la citada *Gigantes y cabezudos*. El resto de obras son sainetes y parodias varias de entre las que destacamos por el relativo éxito que obtuvieron: *¿A que no puedo casarme?* (1890), libreto de Navarro, *Antón Perulero* (1892), libreto de Estremera, *Los aparecidos* (1892), libreto de Arniches y Lucio, *Tortilla al ron* (1896), libreto de Merino, *El traje de luces* (1899), libreto de los Álvarez Quintero y *¡Citrato de ver será!* (1899). De este rápido repaso por las obras podemos extraer una importante conclusión : a pesar de que la mayoría de las obras de Fernández Caballero consiguieron un éxito rápido y considerable, fueron las obras que más se adaptaban a los gustos del público las que consiguieron el mayor triunfo. Por

---

<sup>152</sup> Zarzuela ésta que reunía muchas de las características heredadas de los bufos de Arderius: *Los sobrinos del capitán Grant*, subtitulada “viaje cómico-lírico por su autor M. Ramos Carrión (música de Fernández Caballero), adaptación de la inmortal obra de Julio Verne, que hacía las delicias de los pequeños, y de los no tan pequeños, con sus “espectaculares”, valga la redundancia, escenificaciones (Espin Templado;1996:65).

<sup>153</sup> Como muestra valga la crítica de “La choza del diablo”, obra estrenada en 1891 con libreto de Ramón Ramírez Cumbreiras: *no falta quien ya ha dicho que abundan excesivamente las escenas de conjunto en “la choza del diablo”, y escasean los duos, arias, etc [...] yo me limito a comparar el dúo amoroso con cualquiera de los concertantes para convencerme de que no es lo apuntado un defecto en la obra, muy al contrario, me parece una buena idea [...] En las composiciones todas que forman la partitura de “la choza del diablo”, nótanse grandiosidad y fuerza, poco frecuentes cuando se trata de música española, generalmente más notable, por el acento de algunas frases intencionadas y briosas, pero, tanto como expresivas, ajenas al conjunto de un meditado conjunto* (Ruiz Contreras;1894: 192).



otra parte, no está de más señalar que Fernández Caballero, a las alturas del 98, no sólo contaba con el favor del público sino que, igualmente, la crítica siempre se mostraba favorable a sus estrenos.

La importancia de Fernández Caballero es tal que Emilio Casares no duda en periodizar una última etapa del género chico, la década de 1900, que coincide con la desaparición de sus cuatro grandes cultivadores: Fernández Caballero, Chueca, Chapí y Valverde (Casares;1993:22). Igualmente, Luis Iberní recoge la valoración de la vida musical española de Peña y Goñi (*La Época*, 2 de enero de 1893), donde el crítico señalaba: “lo demás ha sido lo corriente en otros años: zarzuelitas en los teatros por horas, y Chapí al frente, menos afortunado que en otras ocasiones, pero escribiendo música como artista que es, y sin rival, por lo tanto, porque fuera de Fernández Caballero y Jerónimo Jiménez, los otros hacen coplas o aleluyas musicales, en los cuales la música, como arte y ciencia, no entra para nada. En el Teatro Real *Garín*, del maestro Bretón, de los cuales, de la ópera y del autor, tengo el honor de huir, si me lo permiten ustedes, Y aunque no me lo permitan” (Iberní;1993:206). Por su parte, Ramón Sobrino destaca la opinión de Rogelio Villar, una de las máximas figuras del regeneracionismo musical de comienzos del siglo XX, donde el autor se lamenta de la decadencia de la escena aludiendo a una lista de grandes compositores entre los que, nuevamente, se encuentra Fernández Caballero: *Con tantos y tan buenos elementos es vergonzoso que sigamos viviendo en la inacción, y demos lugar con nuestra pasividad e indolencia a que sea el llamado género chico, que está resultando ya ínfimo, el único espectáculo musical nacional y que el estreno de una insignificante obra de Quinito sea considerado por una parte de la prensa como un acontecimiento nacional (...) Y eso es todo el teatro actual, teatro que dignificó y regeneró Chapí, Jiménez, Caballero, en el que figuraron maestros como Arrieta, Gaztambide, Oudrid, Barbieri; en la patria de Eslava, Sarasate, Fortuny, la Patti, Masarnau, Vázquez García, Monasterio y Gayarre* (Sobrino;1996:233). Para finalizar, incluimos un texto de 1905 firmado por Romero López, que nuevamente centra su atención en la decadencia del arte musical; el autor clama contra las atrocidades que se producen en el llamado “género chico” salvando únicamente algunas obras por su buena factura; entre ellas, de nuevo, encontramos entre líneas el nombre del compositor murciano:

*La implantación del género chico es una de las principalísimas causas que influyen en la decadencia del actual teatro. Él ha echado por tierra toda la labor que en siglos anteriores se hiciera para que el teatro adquiriese sólida y firme base; él, con sus soeces gustos, ha embrutecido a los públicos; él, con sus exhibiciones, ha logrado matar el verdadero arte, pues el espectador, por regla general, no gusta de obras donde no se luzcan formas más o menos esculturales; él ha convertido la escena en foco de infección; él ha traído una pléyade de cómicos que no sirven para nada; él en una palabra, ha contribuido grandemente a la visible decadencia por que pasa el teatro en los actuales momentos. Es verdadera ignominia del proscenio, que desdora y embrutece. ¿Qué tienen sus obras de bueno? ¿Qué de literarias? ¿qué enseñan? ¿qué fin persiguen? Sola y exclusivamente uno: cobrar sus autores sendos trimestres y establecer aquellos el caciquismo donde se puede lograr una patente de autor. Sus coristas son unas desgraciadas, sus típles unas coquetas, sus actores unos payasos; claro es que en esto, como en todo, hay sus excepciones. Algunos autores dignos e ilustrados han puesto en práctica medios para lograr su regeneración, dando obras como La viejecita, La diva, El húsar, El tambor de granaderos, El puñado de rosas y algunas otras; pero no han conseguido nada: sus voluntades se han estrellado, y el género chico sigue imperando con sus chulos indecentes, sus matones de oficio, sus odiosas facas, sus amores callejeros, sus palabras obscenas, sus chistes indecorosos y sus exhibiciones poco apropiadas en un sitio donde deben presidir otros principios más sanos, y no los que inspiran al llamado género chico (Sobrino;1996:222).*

A pesar de la enorme importancia que la figura de Manuel Fernández Caballero tiene, sería equívoco señalar como único autor de *Gigantes y Cabezudos* al compositor de la música. En efecto, aunque, como veremos más adelante, la crítica coincidió en señalar a éste como el principal artífice del éxito de la obra, el autor del libreto no era un desconocido en el ámbito teatral español. D.Miguel Echegaray y Eizaguirre (hermano del premio Nobel), noble autor dramático nacido en la provincia de Toledo, en Quintanar de la Orden, el día 29 de septiembre de 1848, fue el encargado de realizar el libreto de esta obra, tras los dos sonados éxitos que habían constituido las anteriores colaboraciones con el compositor murciano: *El dúo de la Africana* (1893) y *La viejecita* (1897). Al igual que a otros grandes dramaturgos finiseculares, a Miguel Echegaray hay que situarlo en su época, y observar cómo, en gran medida, se vio condicionado por las circunstancias prácticas de unos escenarios pobres y mal dotados y un circuito teatral que exigía obras “fáciles” y repletas de “coups de théâtre”. Como César Oliva señala, el humor (fácil o no) era una

característica de este tipo de circuito que, en muchas ocasiones, llegaba a limitar la capacidad creativa del autor: *Azorín no rehuye los golpes de humor, con mayor o menor fortuna, pues la escena de su tiempo lo exigía: ahí estaban Muñoz Seca, los Quintero, incluso el propio Benavente para demostrarlo. El humor es connatural con la estructura de la comedia burguesa, cuyas raíces están en la propia comedia áurea* (Oliva;1998:70). En este sentido, no es de extrañar que Miguel Echegaray, autor de género festivo, que sobresalía por su vis cómica, su conocimiento de la escena y de sus recursos y por la exacta pintura de los caracteres y de las situaciones escénicas, y su versificación fácil y correcta, fuera uno de los autores más solicitados en las tablas finiseculares; baste como ejemplo el comentario esbozado en la crítica a propósito de *La vieja ley*, obra de Echegaray estrenada en 1896:

*A divertirse y a reír señores; a mal tiempo buena cara. Quien tenga unos reales disponibles, vaya con ellos al teatro de la calle del Príncipe y no se arrepentirá. Por el gusto de verse reflejado un momento en la brillante calva de Mario y por soñar una hora contemplando a Julia Martínez, cualquiera puede muñir la bolsa* (Ruiz Contreras;1894:80).

Precisamente, a propósito del estreno de *Gigantes y cabezudos* aparecía el día 30 de noviembre de 1898 en el diario EL GLOBO, una reseña a medio camino entre la semblanza biográfica y la alabanza al insigne literato. El texto, que precedía a la crónica del estreno de la zarzuela, señalaba a Don Miguel Echegaray como un “autor genial” pero que, *al contrario que su hermano don José, que se enamora de las sublimidades de lo trágico y de lo sombrío, de lo que produce espanto y conmueve hasta la raíz del cabello, don Miguel es apasionado por la riente musa de lo cómico. A ratos, por su afán de producir un efecto que haga desternillarse de risa al espectador, sacrifica la naturalidad y se echa por el atajo de su deseo. Alejandro Larrubiera, el autor de este texto, señalaba el común acuerdo existente al señalar a Echegaray como uno de los autores más originales e ingeniosos de la época: jamás sigue las huellas de otro autor ni se sujeta al gusto imperante en el público; ofrece a éste la novedad en absoluto, sin pararse a reflexionar si ha de gustarle o no; de ahí que los contadísimos fracasos que ha tenido lo fueran por exceso de atrevimiento en la innovación. Y, finalmente, el autor concluía su glosa a la figura del dramaturgo afirmando que en esto de hacer comedias, zarzuelas y juguetes es maestro, por sabido*

*se calla, así como el que sus estrenos son de los sensacionales y de los que preocupan a la gente de telón adentro en particular, y al público en general.*

Igualmente significativo para comprender la opinión general que en torno al autor del libreto había en la época es un texto incluido por Luís Ruiz Contreras en su libro *Desde la platea*; en él, el autor recoge una especie de “diez mandamientos” (con su abreviación final en dos, al más puro estilo catequético) sobre lo que el espectador puede encontrarse ante un estreno de Miguel Echegaray. Reproducimos el texto íntegro pues en él quedan de manifiesto tanto las luces como las sombras del autor del libreto de *Gigantes y cabezudos*:

*El que asiste al estreno de una obra bautizada por D.Miguel Echegaray, sabe de seguro:  
Que le hará reír con frases ingeniosas y cultas, que nunca el autor escatima  
Que más de una vez recreará su espíritu rasgos de profunda sensibleria  
Que nadie ofenderá sus castos oídos ni sus timoratos pensamientos  
Que los tipos de hombre que le presenten, sin duda estarán bien perfilados  
Que los caracteres femeninos, constantemente serán más “femeninos” de lo que debieran ser en justicia  
Que habrá ripios entre aciertos, como hay belleza entre col y col  
Que nunca faltará el “hombre bueno”, sin que los demás hayan de ser malos  
Que será brillante la trama, pero es necesario no rascar la superficie con la uña  
Que la novedad en la “invención” será siempre la misma: cero  
Que a pesar de los recuerdos que despierta presentándose como una reminiscencia de otras cosas, una comedia de D.Miguel Echegaray no carece de “atractivo”.*

*Estas diez afirmaciones pueden reducirse a dos:*

*Puede asegurarse que D. Miguel Echegaray, hasta en sus obras más inferiores, derrama una cantidad no pequeña de ingenio, de gracia y delicadeza  
Que para gozarse con la obra más acabada y perfecta de D. Miguel Echegaray, el público necesita ir provisto de cierta... resignación que le permita decir: “Sé lo que usted vale, y en su mano me pongo comprometiéndome a no “reflexionar” por mi cuenta para no destruir con la observación más trivial un efecto que usted me propone (Ruiz Contreras;1894:81-82).*

En efecto, en este curioso “decálogo” ya queda de manifiesto la principal crítica que al literato se hacía en la época: su inclinación a resolver las situaciones con una comicidad exenta de cualquier tipo de “profundidad”. El propio Ruiz Contreras

comenta a propósito de la presencia de las obras de Miguel Echegaray en el Teatro de la Comedia que *para un ratito, buena es tanta frivolidad, mas, tomada en serio y en largo, cansa. El público necesita “facilidades”... y un poco más de “miga”; no acude al teatro para meditar, pero le gusta discurrir cuando le ofrecen el amplio desarrollo de un asunto, el cual debe despertar a un tiempo interés y simpatía para influir agradablemente en el ánimo* (Ruiz Contreras;1894: 254-255). Coincide este comentario con las críticas más encarnizadas a propósito del estreno de *El dúo de la Africana*, el primero de los grandes éxitos cosechados por la colaboración de Echegaray y Caballero. Respecto al libreto, señalaba el *Abate Pirracas* en el HERALDO DE MADRID: *La verdad es que sin ser el libro cosa del otro jueves, porque los chistes son de almanaque, cet à dire, de sobra conocidos, y el asunto nada tiene de nuevo, no obstante, entretienen aquellas caricaturas o caracteres de la obra, y hacen reír las escenas eminentemente bufas hilvanadas por Miguel Echegaray. Me prometía una producción de más ingenio, de gracia más fina y picante, porque tengo para mí que para el género de obras cómicas tiene condiciones muy buenas el autor de Los hugonotes, pero me engañé. El chiste del obispo que es abuelo, lo aceptaría en un autor Como Ruega o Prieto; pero en el Sr. Echegaray debo protestarlo* (Gracia Fernández;1987:62). Constituye, por tanto, un lugar común el señalar a Echegaray como un hombre de gran talento, pero dispuesto a venderlo ante las exigencias del público. Pero, quizás, precisamente en este punto es donde radique su verdadero mérito. A modo de resumen, podemos ofrecer el comentario que también a propósito del estreno de *El dúo de la Africana*, ofrecía Valentín Lastra desde las páginas de EL GLOBO: *del libro no hay que hablar. Es un disparatón amasado con el gracejo y la sal que Miguel Echegaray derrocha en todas sus comedias, persiguiendo el efecto cómico. Su última producción no resiste la crítica, ni hace falta. Cuando el espectador se ríe le importa un comino la lógica. El raciocinio marcha siempre detrás de la descarga de los nervios que dan salida a la carcajada. Y esto fue lo que sucedió anoche en Apolo* (Gracia Fernández;1987:64).

De lo dicho hasta el momento queda claro que, en torno al 98, ambos autores eran ya figuras consagradas del teatro español; y, si por separado los dos autores conocían ya las mieles del éxito, su conjunción daba como resultado una explosión de

ingenio que, por consiguiente, era considerada modelo a seguir por los críticos de la época para evitar la decadencia del género chico: *hagan obras de verdad; imiten a La verbena, El dúo y Las Bravías y tantas obras como se aplaudirán siempre en todas partes, y verán entonces cómo el género chico se levanta, cómo no será un escarnio el arte, cómo no habrá un lugar para censuras. Y, si no, ahí está la prueba palpitante: ahí está La viejecita* (Gallego;1993:189). En este comentario encontramos en breves líneas las obras más exitosas de la pareja de autores, a las que se sumaría *Gigantes y cabezudos*; tres obras extremadamente interesantes, por cuanto las tres (*El dúo de la Africana, La viejecita y Gigantes y cabezudos*) son de factura absolutamente diferente. Augusto Martínez Olmedilla, en su volumen *Los teatros de Madrid* realiza una breve historia del género chico destacando diversos subgéneros dentro de esta etiqueta general; así, comienza una descripción de una especie de “evolución” del género que va del café-teatro (*La canción de la Lola...*) a las varietés, la opereta y el género ínfimo (*La gatita blanca, El arte de ser bonita, El húsar de la guardia, La taza de té, Molinos de viento, Los cadetes de la reina, La corte de Faraón...*), pasando por la revista cómico-lírica (*La Gran Vía, El año pasado por agua, Cinematógrafo nacional...*), la Comedia lírica (*Chateau Margaux, El gorro frigio...*), el sainete (*La Verbena de la Paloma, La Revoltosa, El Santo de la Isidra...* dentro del que forma un subapartado formado por el sainete andaluz con obras como *La reina mora, Mal de amores...*), el juguete cómico (*El pollo tejada, El pobre Valbuena...*), el melodrama (*El puñao de rosas, Dolorettes, Alma de Dios...*) o la parodia (*Thimador, Fosca...*). La importancia de este repaso radica en que el autor considera “como una modalidad interesantísima del género chico”, que abarcó todos los aspectos del arte escénico, *las obras esencialmente líricas, en las que el libro es un pretexto para que el músico se luzca: tales como El dúo de la Africana, Gigantes y Cabezudos y La Viejecita, las tres de Miguel Echegaray con Música de Caballero* (Martínez Olmedilla;1947:66-69). El autor considera dentro de una misma categoría obras radicalmente diferentes, atendiendo, según parece, a la calidad musical (muy superior a la literaria) y a los compositores. Pero el análisis realizado parece poco satisfactorio.

La factura de las tres obras señaladas parece indicar más bien que el camino recorrido por estas tres composiciones es el que va de un cierto cosmopolitismo

musical a un, cada vez menos disimulado, regionalismo de corte nacionalista o *españolista*. Si atendemos, por ejemplo, a *La viejecita*, destaca el éxito cosechado por esta pieza precisamente por el año de su estreno, 1897, año en el que, entre otras efemérides de consideración, se tributa un homenaje a *Los Pirineos* de Pedrell, y se estrenan *Agua Azucarillos* y *Aguardiente* y, por supuesto, *La revoltosa*. En este año de chulapas y aguadoras destaca la trama cercana al sentimentalismo y el melodrama de *La viejecita* en una ambientación de carácter pseudohistórico. El argumento de la zarzuela es bastante sencillo: en el Madrid de 1812, Carlos, un húsar arrestado por sus excesos en la bebida, el juego y el amor, decide hacerse pasar por la tía de Fernando para acudir a la fiesta que se da en casa del marqués, pudiendo así encontrarse con su amada, Luisa, la hija del marqués. La trama recuerda ligeramente a *La Diana* de Montemayor (donde también asistimos al ardid de hacerse pasar por el sexo contrario además en un ambiente militar) y aún podemos encontrar ligeros ecos en *El húsar de la guardia* (1904), zarzuela con libreto de Perrín y Palacios y música de Giménez y Vives; en todas ellas encontramos el empleo del ingenio para el disfraz y la recompensa al esfuerzo y a la determinación, ejemplificando el verdadero amor constante sin que lo mengüen ni el tiempo ni la fortuna. La obra desde luego, no constituye ningún alegato españolista sino que más bien es un mero pasatiempo de argumento operetesco para, como bien dice Martínez Olmedilla, el lucimiento del compositor. A pesar de esto, sí encontramos algunas pistas como, por ejemplo, el brindis de Carlos con el que comienza la obra que recuerda enormemente al cantable de *La rendición de Dupont*<sup>154</sup>:

CARLOS            *Para morir de amor ciego,  
para luchar con valor,  
para batirse con fuego,  
todo el que nace español.  
El fulgor de unos ojos de cielo  
que nos roban ingratos la calma  
al luchar dan alientos al alma,*

---

<sup>154</sup> En la obra *La rendición de Dupont*, composición patriótica que respira un gran espíritu de venganza, se nos transmite un claro sentimiento nacionalista utilizando un producto típico de la tierra como es el vino para resaltar irónicamente lo español ante lo francés: “*si el vino de Francia / vale un pozo / si el de toda España / arde en un canal / Güi, güi, güi, güi / Yo le doy el parabién / ya si dame por esas señas / del de Valdepeñas / Güi, güi, güi, güi*” (Corredor;1996:55).

*pues no hay quien por ellos  
no jure morir. [...]*

*Fuego es el vino  
del suelo español  
y fuego es el sol;  
fuego en mis venas  
ya siento correr  
para amar y beber  
y luchar y vencer.*

A pesar de esto, la obra en su conjunto, desde el punto de vista musical respira cosmopolitismo y ritmos extranjerizantes aunque adaptados al lenguaje musical español, dando como resultado una partitura que acusa en su contenido una fuerte carga de hibridación. Y es que, como Serge Salaün señala, paralelamente al patrimonio musical regional y folklórico – que se mantiene con la misma solidez, la zarzuela no es intolerante musicalmente – se añaden y se injertan los ritmos nuevos, con un grado de aceptabilidad máxima: así el vals (el primer intruso, ya desde 1843) aparece en *Los sobrinos del capitán Grant*, *La Gran Vía*, *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente*, *El cabo primero* o *Las bribonas*, y la habanera, cuyos contoneos sensuales y lentos son de efecto asegurado, puede hallarse desde *Marina*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *La Gran Vía*, hasta *La Corte de Faraón* (Salaün;1996:244-245). De igual modo, González Cutillas destaca al hablar del estilo de Caballero tres líneas fundamentales: por una parte la influencia italiana especialmente rossiniana y que se refleja en sus romanzas, dúos y concertantes; por otra el canto popular español en sus múltiples variedades regionales – como él mismo asume con orgullo en su discurso de ingreso en la Academia –, entre los que destaca la jota, que le resultará tan familiar y asequible, que hace verdaderas joyas confundidas a veces con las de origen tradicional; y por último los pasodobles, polkas, mazurkas, valeses del momento sin olvidar las habaneras, guajiras y otros aires que conoció en su estancia caribeña (González Cutillas;1993:249). El comentario de González Cutillas da muestra del evidente conocimiento que el maestro Fernández Caballero tenía tanto del repertorio vocal hispánico como de los ritmos europeos e incluso tropicales; pero a este comentario podemos añadir que en Fernández Caballero no destaca sólo el



conocimiento sino el intencionado empleo y combinación de ambas tradiciones musicales. Precisamente, el mayor acierto de sus obras más exitosas es la capacidad del compositor para mantener la dualidad de lenguajes musicales español e italiano, combinándolos sabiamente e incluso salpicándolos de otras influencias. Sin duda, el ejemplo paradigmático al respecto es la partitura de *El dúo de la Africana*.

El acercamiento a una obra como *El dúo de la Africana* es, al mismo tiempo, complejo e interesante. Tanto las repercusiones que tuvo el sonado éxito que alcanzó como las características originalísimas de esta pieza teatral hacen que la observación de esta zarzuela nunca pueda darse de modo unidireccional. En nuestro caso, y tratando como estamos de analizar este proceso que va del cosmopolitismo al regionalismo, atenderemos exclusivamente a los factores que atañen a este proceso. Y entre estos factores destaca el que durante mucho tiempo se haya considerado esta pieza como una parodia teatral de la obra de Meyerbeer. A ello contribuye sin duda la fecha de su estreno, 1893; como se ha indicado, el período de mayor cultivo y éxito del género paródico, tanto en el dominio del teatro dramático, como en el musical, fue el comprendido entre 1880 y 1920: la libertad alcanzada en la política motiva en el teatro una reacción no sólo contra la censura sino contra todas las serias convenciones que hasta entonces se daban en él. Como Huertas Vázquez señala, la eclosión de la parodia teatral fin-de-siglo no fue algo fortuito y sin fundamento, sino que respondió a una realidad nacional, pues en expresión de Zamora Vicente, “*la presencia de las parodias en las manifestaciones todas de la vida nacional (aunque muy especialmente en lo literario y político) es extremadamente atrozante. Lo encontramos por todas partes*” (Huertas Vázquez;1996:165)<sup>155</sup>. Sin duda alguna, el padre de la parodia teatral española fue Salvador M<sup>a</sup> Granés hasta tal punto que, para Marciano Zurita, *él la importó, le dio la vida, y él la puso de moda. Y muerto él, le acompañó hasta el cementerio de la Almudena, donde reposa a su lado* (Huertas Vázquez;1996:167).

---

<sup>155</sup> Como Marciano Zurita señala la parodia triunfó porque era capaz de satisfacer las necesidades de un público ávido de diversiones teatrales: “*Reflejo de ese carácter nuestro [el del ‘rabioso’ perro del hortelano] es la parodia teatral. La parodia, como la caricatura, existe en todas las naciones civilizadas, pero en ninguna se acusa con líneas tan mortificantes como en España. Si tuviéramos talento como tenemos mala intención, ¡cualquiera nos aguantaría!*” (Huertas Vázquez;1996:168).

El gran cultivador de la parodia teatral fue Salvador M<sup>a</sup> Granés, pero su sola presencia no basta para justificar el éxito de esta modalidad teatral, sino que es necesario centrar la atención en el público que disfruta con este tipo de obras plagadas de comicidad. El público que acude al Teatro Apolo (tremendamente variado ya en esta época, pero siempre dicharachero; incluso la Regente María Cristina acudió en varias ocasiones a la sala para presenciar espectáculos) va a disfrutar de unos espectáculos que le procuren una distracción, que le alejen de sus preocupaciones cotidianas. Por eso busca un teatro cómico, sainetesco con el que reír a un precio asequible<sup>156</sup>. Pero quedarnos sólo con esta lectura sería demasiado superficial. Porque en el “género chico” el público también busca “reafirmarse”, encontrar su propia personalidad, y es aquí donde cobra sentido la parodia de los espectáculos operísticos que se ofrecían en el Teatro Real, donde se atrincheraba aquella clase social que hasta ese momento ostentaba el poder, y donde este público no tenía cabida, bien porque no entendía el espectáculo (un “dramón”, y encima en italiano), bien por sus “costumbres licenciosas” a la hora de expresar su opinión sobre el espectáculo a base de silbidos y pataleos o bien, y sobre todo, por los prohibitivos precios del coliseo operístico. El Teatro Real, y por consiguiente, la ópera, ejemplifican todo aquello que el pueblo de Madrid detesta y no puede permitirse. Ya en una tonadilla escénica de 1774, “La maja de rumbo” de Palomino, se da cuenta de esta situación:

*“A la ópera llevan / a cierta maja, / y le preguntan luego / que si le agrada. Pero ella en forma / puesta de jarras / respondió de este modo / con gran chulada: “Más vale un estornudo / de mi Manolo / que óperas y tragedias, / orquesta y todo. A mí no me gusta / todo este*

---

<sup>156</sup> Baste como ejemplo, en un ámbito no musical, la obra *Sagasta Tenorio. Drama Infernal* de 1898; dedicado al mismísimo don Práxedes, “hijo de la gran tierra de los pimientos morrones” y “gloria de la familia”, esta enésima parodia de la popular obra de Zorrilla presentaba en su reparto a muchas de las principales figuras políticas del momento, rodeadas de una animada comparsa de “cesantes, periodistas, empleados, diputados, senadores, pretendientes, aspirantes, momias, estatuas, sombras chinescas, ángeles, demonios colorados, justicia,... y no por mi casa, pueblo pagano, etc” (Calvo Carrilla;1998:48). Recordemos igualmente, en el caso de Valle-Inclán, la parodia burlesca realizada sobre el realismo tosco y epidérmico practicado por no pocos en su tiempo, la parodia hecha sobre el costumbrismo superficial, la utilización de elementos zarzueleros en la *Farsa y licencia de la reina castiza*, la parodia del melodrama en *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, la mofa paródica del teatro de Echegaray y de la literatura folletinesca a través de *Los cuernos de Don Frioleta*, la puesta en solfa incluso de la práctica modernista, mejor de ciertos aspectos modernistas, con *La marquesa Rosalinda*, la ironía paródica de la opereta con *La enamorada del rey*, y, en fin, esa parodia magnífica que es *Lucas de Bohemia*, cerrándose con ella el camino que no se abre, pero sí que tiene su punto culminante con el *Quijote* (García Lorenzo;1998:124).

*negocio, / sino aquellas cosas / de cascabel gordo, / que son las de mi barrio; / y arrea, tonto”*  
(Romero;1993:70-71)

Por tanto, la parodia no sólo responde a un criterio de solaz y divertimento, sino que refleja “la tensión de clase” que se respira en la España finisecular. Baste la descripción de Barrera sobre el Teatro de la Zarzuela como ejemplo: *es un teatro cómodo, holgado, de los más elegantes de Madrid, con excelente acústica y condiciones visuales. Desde el más elevado anfiteatro se ve y se oye perfectamente. Ya se tiene algo en lo que se supera al Real, albergue de la extranjera ópera. Se necesita todavía que libretistas y compositores encuentren el camino para lograr una zarzuela netamente española, sin influencias de la ópera italiana, que domina el gusto de los aficionados líricos* (Barrera;1983:45).

Dejando el estudio de la recepción y pasando a otro ámbito, el de la creación, podemos observar que la situación no puede ser más favorable a la aparición de la parodia. En el momento de aparición del género chico, la zarzuela aún es deudora de la ópera italiana, por haber nacido al amparo de ésta y por ser un espectáculo “menor”. Todo compositor serio debe dedicarse a este arte y no al “género comercial”; baste recordar la polémica surgida con la marcha de un joven músico prometedor, Amadeu Vives, a Madrid, abandonando la noble causa del “Orfeo Català” para “hacer dinero” en la capital de España por medio de espectáculos fáciles. El maestro zarzuelero del momento sabe que va a ser juzgado siempre por comparación con la actividad operística, y le quedan dos opciones: seguir la línea italianizante o negar la ópera, bien dando paso a una música propia, bien por medio de la burla. Es sabido que, durante todo el primer tercio del siglo XIX, la invasión del espectáculo operístico italiano propició que se postergara el teatro cantado en español, pero, al mismo tiempo, despertó en el ánimo de músicos y dramaturgos españoles el espíritu de competitividad nacionalista que les impulsó al hallazgo, en el segundo tercio del siglo, si no de la ansiada ópera española, sí de nuestro teatro lírico popular: la zarzuela (Espín Templado;1987:24). Sin embargo, cuando a mediados del S.XIX aparece por fin la llamada “zarzuela grande”<sup>157</sup>, de la que aún quedan obras populares en el

---

<sup>157</sup> *La zarzuela grande, con varios actos y un argumento, por lo tanto, más sólido, recurrió, en los primeros tiempos del género, a la traducción o adaptación de libretos de la ópera cómica francesa, o*

repertorio zarzuelístico actual, el espíritu musical de muchas de las obras del nuevo género no es ni mucho menos diferente del italiano, con sus recitativos acompañados y secos y sus arias imitadas de Rossini o, en el estilo de Bellini o Donizetti<sup>158</sup>. Lógico a la luz de los datos cronológicos: allá por los años 50 se ponen las primeras piedras sólidas de la difusión de la ópera en dos de las mayores capitales españolas: 1847, Teatro del Liceo, 1850 Teatro Real.

De esta época es una obra que será clave en el desarrollo posterior de la zarzuela: *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri; la importancia de esta zarzuela será fundamental, tanto desde el punto de vista musical, que suponía una auténtica renovación del lenguaje, más “castizo” e incluyendo melodías y ritmos populares, como desde el punto de vista económico, puesto que su éxito permitió a su autor poder seguir con su dedicación al nuevo género. Lo que nos interesa destacar en este punto es el arquetipo dramático de “Lamparilla, el barberillo”, en el que, si bien no existe un personaje paródico, sí comenzamos a observar una actitud de reafirmación nacional. Lamparilla se convierte así en una figura contrastante respecto al arquetipo de la ópera bufa, aquel *Fígaro* que Beaumarchais y, por tanto, Mozart y Rossini, habían imaginado más que pintado y que ahora aparece por primera vez en el universo de la zarzuela, manteniendo su carácter de “pillo” y “avisado”, pero convirtiéndose, no sólo en el criado cuya fortuna depende de las intrigas amorosas de los personajes nobles (como en *El barbero de Sevilla* o *Las bodas de Figaro*) sino en la voz de todo un pueblo, lo que se ha venido a denominar *el alma de Madrid*<sup>159</sup>.

A pesar del feliz intento de Barbieri, la verdadera liberación de la zarzuela respecto a la ópera vendrá con la aparición del *género chico* o teatro por horas; en líneas generales, con el género chico la zarzuela se tiñe de casticismo con autores como Chueca, Chapí, Bretón o Fernández Caballero. A pesar de suponer la liberación

---

*excepcionalmente, a textos de ópera bufa italiana. Desfilaron así por los escenarios madrileños adaptaciones de los títulos más celebrados de Auber, Adam, o Halévy (Alier;1982:26).*

<sup>158</sup> Sólo hay que recordar el caso de *Marina*, de Arrieta, donde la cadencia final de la romanza de tenor Costa, la de Levante es igual a la frase con que termina el aria *Il balen del suo sorriso* de *Il trovatore*

<sup>159</sup> Por lo tanto, había llegado el momento de repatriar a España al complejo Figaro, aun cuando no transplantado a la poética Andalucía, sino al nutrido ajeteo metropolitano de Madrid. Particularmente en aquella parte donde el vulgo tiene mayor densidad, en *Lavapiés, el barrio de la ciudad antigua* (Klotz;1995:33-34).

definitiva de la ópera, el género chico siempre fue visto como un género menor por aquellos que aún perseguían el sueño de crear la ópera nacional; intencionadamente o no, el fenómeno del género chico supone una reacción sistemática, en primer lugar, contra la zarzuela grande y contra la ópera de origen extranjero, entroncando a su vez con una línea muy nuestra de observación costumbrista<sup>160</sup>. Así, el género chico en sus primeros años proponía en casi todas sus producciones el prototipo de chulo madrileño enfrentado con su calculada ignorancia (que quedaba transformada en sabiduría) a lo extranjero parodiado (Aviñoa;1985:17). El carácter antioficial y ciertamente paródico dotaba a estos personajes de un valor cómico, como modelo de superación; ello unido al ambiente festivo en el que generalmente se desenvuelven, dota a la nueva fórmula escénica de una extensa gama de actitudes dramáticas cuyos comportamientos transgresores venían velados por la tipicidad, testimoniando así el gusto literario por lo popular y plebeyo (Romero;1993:175). Esto lleva a que, progresivamente, el adjetivo zarzuelero adquiera un fuerte carácter peyorativo y comience a ser utilizado para definir toda aquella música que los compositores serios de la época quieren criticar por considerarla de baja calidad o de excesivo populismo. Todo ello desemboca en una hiperbolización de los modelos: cada vez más, el tipismo se exagera en las zarzuelas llamadas “regionales”, mientras que la parodia se acentúa en aquellas zarzuelas de ambientación urbana. Alberto Romero distingue en éstas últimas dos tipos, las revistas del año y las parodias propiamente dichas<sup>161</sup>; se refiere con esto a la parodia de otra obra, especialmente óperas. El éxito de estas parodias fue enorme y hablar de fiebre no es exagerado atendiendo a la lista de títulos que podríamos aducir. Y lo es aún menos cuando observamos el modo en que de este fenómeno hablan los autores que lo han abordado. Así, mientras para Antonio Barrera

---

<sup>160</sup> La ruptura deliberada de las fórmulas convencionales del comportamiento literario parece ser la línea que en principio define el carácter teatral de los personajes, glosados a partir del elemento unificador materializado en los escenarios. Lo popular se convierte así en el protagonista absoluto de la escena, rompiendo el sistema jerarquizado que presentaba y en el que se sostenía la zarzuela; los personajes tradicionalmente nobles aparecen ahora como secundarios y poco o mal conformados: no interesan. La norma literaria en la que se circunscribe la arquitectura dramática de los tipos parece subvertir el modelo establecido como literariamente apto (Romero;1993:216).

<sup>161</sup> De un lado, encontramos el sainete que desarrolla un ambiente urbano centrando su atención en sucesos y costumbres contemporáneas. Éste es el caso de *La Gran Vía*. El personaje aquí puede ser una calle o una fuente, pero también un ratero, una rata o una criada[...] otra modalidad dentro del género chico la encontramos en obras como *La Corte del Faraón*, que evidencian su sentido paródico respecto a otras obras más serias. Sus personajes no son sino caricaturas literarias de otros personajes literarios en las que el carácter burlesco y cómico configuran su comportamiento dramático (Romero;1993:176).

Maraver, *la parodia es género chico y supone una salida a la búsqueda de aire renovador, en un momento en que la asfixia del género, por todo lo que le rodea, es evidente* (Barrera, 1983:138), para Hernández Girbal no sólo no lo es, sino que además es causante de la decadencia del “género chico”<sup>162</sup>:

*Si se quiere saber cuáles fueron las causas de la decadencia del género chico, que produjo más de mil quinientas obras en los últimos diez años, habremos de reconocer que fue sustituido por otros géneros prontamente implantados. Como primero, el cinematógrafo, que caminó largo trecho emparejado con las varietés, formando un sólo programa, en que uno u otro se colocaban al principio o al final del espectáculo. Más tarde, llegó la opereta con sus ambientes románticos, gratas y acariciantes melodías y en seguida nos decidimos a hacerla también a nuestro gusto. [...] Pero sin duda fue la parodia de obras famosas, género hasta entonces sólo tímidamente iniciado, quien mayor competencia hizo al llamado chico. Las caricaturas, pues tales eran, alcanzaban hasta la música cuando de una zarzuela o sainete se trataba (Hernández Girbal;1992:376).*

Lejos de estas apreciaciones, lo cierto es que la cantidad de títulos que parodian óperas o zarzuelas grandes de estilo italianizante ofrecidos durante un corto periodo de tiempo es enorme<sup>163</sup>. A pesar de los títulos cáusticos, que parecen delatar obras de poca calidad, al prestar atención al contenido de éstas veremos que no son meras parodias musicales<sup>164</sup> de las obras escogidas, sino que a través de este

---

<sup>162</sup> También podríamos señalar aquí el tono despectivo con que otros autores, como Roger Alier, hablan de esta “tendencia”: *El principal representante de esta tendencia fue un compositor oscuro, Luis Arnedo, cuyo trabajo consistía en zurcir lo mejor que podía los retazos más destacados de la partitura parodiada, colocándolos sobre el texto burlesco correspondiente* (Alier;1982:64)

<sup>163</sup> Baste una lista de los más destacados como ejemplo: El molinero de Subiza (zarzuela) - El carbonero de Suiza (1870); Lucia di Lamermoor -El sacristán de San Lorenzo (1847); El salto del pasiego (zarzuela) - El salto del gallego; La pasionaria - La sanguinaria; La Marsellesa (zarzuela) - El marsellés (1876); Thermidor (drama histórico) – Thimador; La Bruja (zarzuela) - La iluminada (1887); Carmen - Carmela (1891); La balada de la luz (zarzuela) - El balido del zulú (1900); La Dolores - Dolores... de cabeza (1895); Dos fanatismos (drama) - Dos cataclismos; La muerte de César (drama) - La muerte de Curro Cejas; Curro Vargas (zarzuela) - Churro Bragas (1899); Cyrano de Bergerac (tragicomedia) - ¿Cytrato?.. ¡¡De ver será!!; Sansón y Dalila - Simón es un lila (1897); Tosca - La Fosca (1905); Garin - Guasín (1892); La Bohemia (La Bohème) - La Golfemia (1900); La verbena de la Paloma, el boticario y las chulapas o celos mal reprimidos - La romería del halcón, el alquimista y las villanas o Desdenes mal fingidos; Lohengrín o El caballero del cisne - Lorencín o El camarero del cine; El puñao de rosas (zarzuela) - El cuñado de Rosa; La viuda alegre (opereta) - La viuda mucho más alegre

<sup>164</sup> Hablando de música, escúchense: en *Simón es un lila*, junto con fragmentos de *Sansón y Dalila* de Saint- Saens, melodías populares conocidas, entre ellas el chotis de la “falda de percal *planchá*”; en *Churro Bragas*, junto con motivos de *Curro Vargas*, de Chapí, otros de *La tempestad*, *El puñao de rosas*, *Gigantes y cabezudos*, *La verbena de la Paloma*, *La canción de la Lola*, etc.; en *La Golfemia* la coexistencia de motivos de *La Boheme* esquematizados chulescamente, con otros de óperas (*La*

mecanismo denuncian mediante la sátira más incisiva aspectos de la vida política y social del momento. Así, el asunto político es tema favorito a utilizar, bien como uno entre otros o como exclusivo de la sátira, dada la buena acogida que le dispensa el público. *Tannhäuser el estanquero*, de Navarro Gonzalvo y Gerónimo Giménez, es una obra en la que la sátira política y la parodia del drama lírico wagneriano (que a su vez era acontecimiento de actualidad por haberse estrenado un mes antes en el Real) se simultanean. Navarro Gonzalvo adapta el argumento de la obra de Wagner a la situación política del momento (1890) en que termina la etapa fusionista. El estanco representa al Gobierno de España, que quieren dárselo al zapatero (Cánovas). “Venus...tiana” de profesión corsetera (la Venus del drama wagneriano y que es aquí, como allí, la representante de la libertad), vence al conseguir librar de las garras de Beatriz (símbolo de la reacción) al vulgar, pero avisado estanquero (Sagasta), al que conduce por caminos progresivos, con clara alusión a la aprobación del sufragio universal y la ley de Jurado, que Sagasta consiguió durante la etapa fusionista (Barrera;1983:107).

A propósito de los cambios de situación, este es el recurso más empleado en las parodias, convirtiendo a héroes y heroínas, caballeros y nobles damas, en personajes de barrio con una ocupación menos ociosa y más grotesca. Así, *Curro Vargas*, vagabundo romántico andaluz, que se expatría por lances de amor, que aparece en briosos cabalgadura gallardamente montado y que trata con bravos mozos serranos, es convertido en Churro Bragas, “maleta” carabanchelero, que ha de huir de su pueblo por muerto de hambre, sin importar ni siquiera a los chulos cobardes, valientes de “boquilla”, que están en su mundo. A su regreso aparece montado (¡y cómo!) en un jumento. Por otra parte, Sansón, el forzudo juez israelita es convertido en Simón, también forzudo, pero sólo barbero, mientras, que la cortesana Dalila es Camila, golfa vendedora de periódicos, y si Sansón muere con sus enemigos después de haber derribado las columnas del templo de Dagan, Simón asimismo con los suyos, el tío Zumo tabernero (inventor de una pomada que afeita y rapa el cabello sin

---

*Traviata* y *Aida*, entre ellas), fúnebres fragmentos chopinianos y rasgos rítmicos de petenera, habanera, jota y chotis; en *La Fosca*, los preceptivos fragmentos de la obra parodiada, con otros de *El barbero de Sevilla*, el tema del fuego de *La Walkyria*, el miserere de *El Trovador*, la marcha fúnebre de Chopin, mazurcas, chotis, vals, tangos, gallegadas, toques de clarín, etc., y una saeta desgarrada “imitando el estilo *cañí* de la gente del campo” tal como lo exige el libretista en letras de molde (Barrera;1983:137).

necesidad de barbero) y sus congéneres, en la taberna de su encarnizado competidor, previo derribo de pipas y latas, todo ello por haber sido un lila y haberse dejado engatusar por Camila. Vemos también transformado al romántico poeta y articulista Rodolfo de *La Bohème* en el Sogolfo vendedor de periódicos de *La Golfemia*, al músico Schaunard en el organillero Sonoro, al pintor artista Marcelo en pintor de puertas Malpelo, al filósofo Colline en el corredor de agencias fúnebres Colilla, a la espiritual Mimí en la chalequera la “Gili”, a la coqueta Musetta en la barriobajera Niceta, a su protector el consejero Alindoro en el carbonero Telesforo, la fiesta en el Barrio Latino de París y su famoso café Momus, en la castiza verbena de San Antonio con el café Non Plus... y la poética y romántica muerte de Mimí por tisis, en la hortera de la “Gilí” de una pítima. También la cantante Tosca, enamorada del pintor Caravadossi queda transmutada en la Fosca, chulapa de bata de percal con larga cola, enamorada de Camama-en-dosis; al barón Scarpia en Alcayata, del que la muerte allí a manos de Tosca de una puñalada, lo es aquí por un descabello de la Fosca, claro que el fin de Tosca, lanzándose desde la terraza del Castillo de Sant'Angelo, se hace aquí más familiar con el autoarrojamiento de la Fosca, por encima de la barandilla del viaducto sobre la calle Segovia.

De este modo llegamos a la obra de Echegaray y Fernández Caballero, *El dúo de la Africana*<sup>165</sup>, zarzuela de asombroso éxito estrenada en el Teatro Apolo en 1893, que es el exponente más claro de parodia mordaz a todos los convencionalismos de la ópera italiana y a todos los aspectos italianizantes que aún continuaban presentes en la escena musical española. El tema “macarrónico” no era nuevo<sup>166</sup>: en 1859 se presentó *Un disparate* de Oudrid<sup>167</sup>, donde se presentaba de manera cómica a dos actores de la compañía italiana de Adelaida Ristori, y en 1883 la “fantocheda cómico-lírico-

---

<sup>165</sup> Para un estudio detallado de esta zarzuela: GRACIA FERNÁNDEZ, Juana María: “El dúo de la Africana: las razones de un éxito” en AMORÓS, A. (ed.): *La zarzuela de cerca*. pp. 37-101

<sup>166</sup> *El italiano macarrónico del empresario, mera burla de lo italiano en el mundo del espectáculo [...] los cantantes, directores y maestros vinculados a la ópera italiana, gustaba de traducir su nombre a la lengua de Dante aunque se les viera la trampa; así surgían nombres tan ridículos como “Giacomo Pérez, tenore”, “Giuseppina Carbonell, mezzosoprano”* (Aviñoa;1985:20)

<sup>167</sup> *Como si en este lento proceso de gestación de la zarzuela moderna tuviesen que estar presentes todos los tópicos que la caracterizarían, el título siguiente de Cristóbal Oudrid, que contribuyó a encauzarlo hacia el género fue “El ensayo de una ópera”, zarzuela en un acto con texto de Juan del Peral y basado en el consabido y antiquísimo procedimiento cómico de presentarnos a una compañía de ópera pasando apuros para lograr representar una partitura y sacando punta a las extravagancias de la prima donna, a los divismos del tenor, las envidias de las partes menores y la estupidez, avaricia o concupiscencia (o las tres cosas a la vez) del empresario.* (Alier;1982:46)



macarrónica” *I comici tronati*; Salvador Crespo recoge el comentario de Deleito y Piñuela sobre ésta:

*Como se ve, empezaba su italianismo macarrónico desde el título; seguía en la dedicatoria que hicieron los autores a la protagonista Antonia García, o, como decían ellos, Antonina Garciani, “nostra complice que habíamos realizato en il teatri di Recoletto” y continuaba en un cuadro entero de propósito o “despropósito” titulado Il figlio del pirata, el cual figuraba ser una ópera al uso, improvisada en un villorrio por unos cómicos de la legua hambrientos y aspeados, a quienes el alcalde exigía, para socorrerlos, que cantasen una ópera como las que según sus noticias, se daba en el Teatro Real de Madrid (Crespo;1979:88)*

Así, el libro de *El dúo de la Africana* explota los recursos cómicos derivados de una trama desarrollada entre bastidores, durante la representación de una ópera (como después también hará Vicent Lleó en *el maestro Campanone*), basando casi todo su efecto en los parlamentos de los actores en italiano macarrónico<sup>168</sup>. Es por ello que para Chispero el libro de esta zarzuela viene a ser, *no una parodia, pero sí una consecuencia de la ópera de nombradía universal La Africana de Meyerbeer. Don Miguel Echegaray, que era – justo es decirlo – un versificador extremadamente ripioso y no guardaba el menor respeto a los cánones de la retórica y la poética, tenía, no obstante, un acierto singular para la construcción de libretos líricos, siendo quizá el que más y mejores ocasiones proporcionaba a los mejores músicos de su época para el lucimiento de su inspiración y su arte (Chispero;1953:209)*. En efecto las alusiones a *La Africana* de Meyerbeer son mínimas (recuerdo del tema de la flauta al inicio<sup>169</sup> y algunas alusiones verbales) y a esto hay que sumar que *La Africana* no es una ópera italiana, sino francesa<sup>170</sup>, y la zarzuela centra su burla en lo italianizante de este género. Es por ello que la parodia de Fernández Caballero giró sobre lo italianizante de la obra de Meyerbeer dejando a un lado otros aspectos más

---

<sup>168</sup> *Sin duda era consecuencia de una expansión liberalizadora del dominio sofocante que el italiano ejercía, por el idioma y la música, en el ambiente lírico del momento, desde las representaciones operísticas del Real. (Barrera;1983:126)*

<sup>169</sup> *De entrada, los escasos compases que componen el prelude muestran ya esta ambivalencia al iniciarse con una referencia a la música italianizante de Meyerbeer para sustituirla en seguida por un episodio en tiempo de vals que ejerce de paréntesis y que da paso al primer coro. (Aviñoa;1985:24)*

<sup>170</sup> *No se trata de una ópera italiana; más bien era el resultado de las apetencias operísticas del París del Segundo Imperio. Pero como quiera que en aquellos años cualquier espectáculo que quisiera pasar por bueno debía además adornarse con dejes italianos, a España llegó edulcorado y envuelto en el papel de celofán de la ópera italiana (Aviñoa;1985:15)*

parodiables (como lo inverosímil de la trama o lo artificioso de la tramoya): *lo italiano en La Africana es el mismo hecho de la ópera y lo que comporta de administrativo, de empresarial, de farandulero, de frívolo y, ¿cómo no? de sugestivo.* (Aviñoa;1985:16)

No debemos olvidar que Fernández Caballero comenzó su carrera en Madrid como violinista en el Teatro Real, lo que le dio un contacto directo con el universo de convencionalismos operísticos que parodia en su zarzuela<sup>171</sup>. Muchas veces lo más denostado de esta zarzuela ha sido el libreto al que se acusa de chistes fáciles y recurrentes; pero si bien es cierto que las figuras estereotipadas del empresario, su mujer la *tiple, pero ligera*, y el *tenore* sí recurren a determinados tópicos, en las escenas de conjunto hay momentos inspirados como el coro de la murmuración o la entrada inicial de los coros masculinos y femeninos:

*Norma hicimos anoche, somos Vestales, somos Vestales  
[...] no me apagues el fuego que es un pecado.*

*El ser sacerdotisa no te alborote,  
Yo te adoro y anoche fui sacerdote....*

Mucho se ha hablado del éxito de esta zarzuela que se mantuvo en cartel durante varios años consecutivos. Y es que *El dúo de la Africana* contenía todos los elementos para triunfar: chistes fáciles y directos, un personaje como el empresario con escenas absolutamente absurdas (como el ensayo donde pide al amante de su mujer que la abraze pues *il teatro non é sempre la veritá*, o el dúo con éste donde trata de emparejarle *con la niña tonta* que no es otra que *sua figlia, buona, bella e barata*), escenas de la vida cotidiana madrileña con las tiples pasando toda la noche en *Fornos* soñando con casarse (causante esto de que lleguen tarde al ensayo), una canción andaluza,... y una intención paródica constante que queda acentuada por el recurso constante al material de extracción italianizante a lo largo de su música (con *la donna é mobile* incluida). Y por si todo esto no es bastante, una gran jota para acabar, que

---

<sup>171</sup> Y tampoco que Fernández Caballero fue uno de los que más ardientemente defendió la música nacional frente al asfixiante dominio italiano; él quien afirmó: “ni son ni serán jamás óperas españolas, no digo ya las de autores extranjeros aunque con letra española se canten, sino las de autores españoles con letra castellana y asunto nacional, si los compositores que las crean siguen las huellas de la escuela musical italiana, alemana o francesa” (Fernández Caballero;1902:21)

todo el mundo salía tarareando al salir del teatro. El éxito fue tan excepcional que fue la causa o la consecuencia de esa especie de psicosis colectiva, que se desató entre el público madrileño, y que se conoció con el nombre de “africomanía”<sup>172</sup>. Sin detenernos excesivamente en las causas del éxito, volvamos a nuestro planteamiento y descubriremos cómo, no sólo en la jota final, sino en toda la partitura (canción andaluza incluida) encontramos un aire de “españolismo” que en el libreto alcanza cotas (en opinión de José Yxart) de “xenofobia”. Sin llegar a tales extremos, es cierto que *El dúo de la Africana* con sus andaluces y aragoneses parodiando las formas italianas, constituye un paso fundamental en el camino que va desde el cosmopolitismo al regionalismo y que culmina en *Gigantes y cabezudos*.

*Gigantes y cabezudos* se estrena en noviembre de 1898 en el Teatro de la Zarzuela. La zarzuela es fruto de los convulsos tiempos que la sociedad española vivía por entonces: esporádicos motines como el del día de Santa Isabel, pronunciamientos militares como el del brigadier Villacampa, movimientos anarquistas (la Mano Negra) y regionalistas, las guerras de Melilla y de Cuba, el imparable crecimiento del socialismo y de otros movimientos obreros y hasta la primera huelga general en Barcelona el año 1902,... configuran el ambiente en que la obra de Echegaray y Caballero se ofrece al público teatral. Por otra parte, y centrados en el ámbito estrictamente musical, en el año 1898 Sinesio Delgado plantea una revolución trascendental que motivará la configuración de tres sociedades que librarán una cruenta batalla por apoderarse de la producción lírica y de pequeño derecho de España: la Asociación Lírico-Dramática, la Sociedad de Autores Compositores y Editores de Música y la Sociedad de Autores Españoles (Casares;1993:20). Esta batalla tiene una explicación evidente: la crisis del género chico, y de todo el género lírico español, que ya era percibida al comenzar el siglo XX, se agudiza a partir de 1904; antes de esta fecha, especialmente en el período 1886 al 1900 el género chico

---

<sup>172</sup> A ello colaboró, también, sin duda, la parodia estrenada el año siguiente en el Teatro Romea con el título *Los africanistas*. El libreto es de Gabriel Merino y E.López Marín, y la música de Mariano Hermoso. En relación a esta obra hay tratadistas, como José Deleito y Piñuela y Marciano Zurita, que dan también como autor de la música de la parodia al propio Manuel F.Caballero, autor de la música de la obra parodiada. Por lo demás, la obra esta dedicada a este compositor de música de zarzuela, al que los parodistas expresan su admiración y le reconocen como causante del “*éxito delirante alcanzado por estos pobres Africanistas de Pucela*”, pueblo imaginario de Aragón, en el cual tiene lugar la acción de la parodia (Huertas Vázquez;1996:172).

vive su mejor época lo que se traduce en un circuito teatral de incesante actividad y, derivado de esto, la dificultad para alcanzar un éxito sonado.

Comenzando a indagar en la zarzuela de Echegaray y Caballero pronto comenzamos a advertir una serie de diferencias con respecto a otras obras de la época que pueden dar pistas sobre este éxito apoteósico. Su argumento, de suma sencillez, podía ser digerido con facilidad por un público hartado ya de dramones y de exaltaciones románticas. Además la alusión en la obra a la intensa crisis de la vida y de la política, y a las tragedias de las guerras coloniales provocaban una identificación directa entre la escena y el patio de butacas. La misma ambientación de la obra, huyendo del usual “La acción en Madrid, época actual” ya nos indica un cambio espacio-temporal que no responde únicamente a cuestiones referidas al tipismo y al regionalismo; volver los ojos a Zaragoza tras la derrota del 98 no se debe a la fortuita acción del azar.

La trama, sumamente sencilla, evoca las relaciones de un soldado llevado a Cuba con una muchacha, Pilar, a quien escribe desde allí refiriéndole sus andanzas, sus riesgos y expresándole tiernamente su cariño y deseos de reunirse para siempre con ella al amparo de la Virgen del Pilar. Para complicar la acción, la muchacha “no sabe de letras”, así que hace que un amigo del novio, sargento andaluz y trapacero, lea su carta. Este, enamorado de Pilar, busca la manera de separar a los novios, para lo cual inventa la historia de que Jesús se ha casado en Cuba. Pero no cuenta con la tozudez de Pilar, definida por ella misma diciendo que los aragoneses, por su fuerza de voluntad son *Gigantes*, y por su tozudez *Cabezudos*. Mientras tanto, Jesús regresa con un grupo de soldados repatriados y se encuentra con su amigo el Sargento, quien le dice que Pilar se ha casado; pero Jesús, que no le va a la zaga a Pilar en cuanto a tozudez, afirma que a pesar de todo se casará con ella. Pilar ve al Sargento durante las fiestas del Pilar y para probarle le da a leer una carta cuyo contenido ya conoce. El Sargento la traduce según sus propios deseos y afirma que Jesús ha muerto en la guerra. Esto colma de indignación a Pilar que quiere agredir al Sargento con su propio sable, pero el Sargento entonces le confiesa que toda la farsa la ha realizado porque la quería. Pilar comprensiva le perdona y a la salida de la procesión Pilar y Jesús se encuentran en pleno cuadro de fiestas y, naturalmente, todo finaliza bien.

Como vemos, la zarzuela de Echegaray y Caballero se encuadra dentro de uno de los dos grupos que Sobejano caracteriza como propios del teatro de la época: dramas de la separación, en los que el desenlace separa a los portadores del conflicto, ya sean éstos personas o actitudes; y dramas de la conciliación, en los que el desenlace concilia, de hecho o en esperanza, a los representantes del conflicto o de la diferencia (Rubio;1998:229). *Gigantes y cabezudos* respondería al segundo tipo, por otra parte habitual en la zarzuela, como por ejemplo en *La Dolorosa*; en uno y otro caso, las parejas de amantes, separados por las circunstancias acaban reuniéndose en final feliz. Por otra parte, la trama recuerda la sencilla disposición de las primeras zarzuelas de Bretón de los Herreros, presentando un terceto de protagonistas y, por tanto, teniendo que desarrollarse en pocos números de música (seis normalmente al tratarse de obras en un acto). En ellas, la romanza sirve al compositor para llevar a cabo una caracterización de cada personaje protagonista, presentando al público tipos muy definidos bajo una óptica maniquea: el mundo dramático está claramente dividido en personajes “buenos” y “malos”, y sólo a los buenos corresponde vivir felices (Cortizo;1996:31). Pero en este momento ya advertimos dos cambios fundamentales respecto a esta tradición: en primer lugar, a pesar de contar con un terceto de protagonistas, *Gigantes y cabezudos* aparece repleto de escenas corales y de conjunto que evocan los ambientes populares de la Zaragoza contemporánea al estreno; en segundo lugar, de la visión maniquea del “terceto de protagonistas” se ha pasado a una dulcificación del argumento en el cual, “ningún español puede ser malo”. Recordemos el año 98, los intentos secesionistas de los partidos regionalistas y los continuos llamamientos del gobierno a la unidad y el sacrificio de todos los españoles. No está de más traer a colación la preocupación por la España permanentemente dividida por parte de Miguel de Unamuno, preocupación que encontramos desde sus primeros escritos; así, en el *Noticiero Bilbaíno* (27 de diciembre de 1879), escribe: “Un pueblo sin unión no es un pueblo... El pueblo que comienza a desunirse, a dividirse, el pueblo cuyos individuos no marchan acordes, marcha precipitado hacia su ruina”. Y el 30 de abril de 1904, en *Alma Española*: “Cada vez se acrecienta más mi fe en lo que se da en llamar la regeneración de España. Escucho, no obstante, fragor de armas. Griterío de peleas. Se vive en paz civil armada” (Medina;1998:92). En uno de sus últimos

testimonios escritos, cuando miraba ya la política con amargo sarcasmo, ortografiaba a los “hunos” y los “hotros” así, con hache, en recuerdo de aquellos bárbaros mongoles capitaneados por Atila volviendo a clamar por la unidad de todos los españoles.

Como más tarde veremos, la crítica señaló la poca calidad del libreto de Echegaray; se señalaba, por ejemplo, la falta de matices de sus personajes, dotados de una psicología superficial que se adivinaba por una serie de aportaciones gratuitas, nunca objetivas, puesto que procedían de un personaje de la obra, amigo o enemigo, incluso del mismo interesado, que se complacía en decir quién era, en poner de relieve sus cualidades y defectos. Sin embargo, una ojeada general a la obra permite advertir cómo determinados caracteres están meticulosamente trazados; es el caso de Pilar, la protagonista, que desde un primer momento queda caracterizada por su acentuada religiosidad, su amor a la familia, su constancia en el afecto al novio ausente, su franqueza, sencillez y confianza al dar a leer el escrito que tanto anhela conocer. Pilar es una vez más el prototipo de la mujer “española”, independiente, fiel y digna: la mujer española afirma en el teatro (el mejor ejemplo quizá sea la *Carmen* bizetiana) su derecho a preservar su autonomía sentimental. Pilar no sólo muestra su independencia y altivez frente al sargento que la pretende; también se une a las verduleras en su lucha por la libertad individual, al defender fieramente su derecho a no ser atropelladas por las constantes subidas de impuestos por parte de la Municipalidad. Y es en este punto en el que Echegaray retoma la tradición del género lírico español al incluir en su obra asuntos contemporáneos susceptibles de ser criticados<sup>173</sup>, aunque en las difíciles circunstancias del año 98 el tono crítico se diluye en la zarzuela dando paso al sentimiento patriótico de los mozos y soldados que regresan a su tierra y al llegar al puente, entrando en la ciudad, expresan su emoción, alegría y nostalgia; sin duda, el momento que estaba llamado a ser el más recordado desde la noche del estreno, el conocido “coro de repatriados” que rápidamente saltó del teatro a la calle, pues su mezcla de sufrimiento y patriotismo no podía dejar indiferente a un público al que aquella dramática circunstancia le afectaba directamente.

---

<sup>173</sup> También está presente la historia contemporánea e incluso una actualidad a veces candente; en obras como *Misterios de bastidores*, *La paga de Navidad* y *Una tarde de toros* abundan las alusiones a la clase política corrompida, a los nuevos burgueses capitalistas, al problema de las clases pasivas y a la Constitución de 1837 sustituida en 1845 por otra de carácter menos progresista (Le Duc;1996: 20).

Patriotismo, como decimos, que evoca (y de ahí el cambio de ambientación geográfica) las sublimes escenas de la guerra de la Independencia, cuando hubo necesidad de defender el honor y la patria, y esta tarea quedó relegada al pueblo. “El pueblo a escena” podríamos decir que es la base de la obra de Echegaray y Caballero, pues en ella advertimos innumerables escenas tradicionales, tales como los cuadros de la chiquillería con las comparsas de los gigantes y cabezudos, el desfile procesional o la visita de los fieles a la basílica; escenas éstas cuya precisión documental motivaron un viaje de los autores a la capital zaragozana meses antes del estreno de la obra. Escenas, al fin, donde la música del maestro Caballero encuentra su medio para brillar mediante la inspiración y el efectismo. La salve a la Virgen del Pilar, las canciones de los chicos a los cabezudos, y, sobre todo, el aire de jota que respira toda la obra es digno de ser resaltado en una época en que ya los ritmos extranjeros comienzan a penetrar en la escena española: a partir de 1903 (sólo cinco años después de este estreno) penetran ya los ritmos anglosajones en la zarzuela, que no quiere perderse el beneficio comercial que representan las modas musicales que empiezan a dominar en España con las Varietés y el Music-Hall (Salaün;1996:244). El reiterado uso de la forma “jota” por parte de Manuel Fernández Caballero es una respuesta casticista a una invasión de ritmos extranjeros y, aún más, es un llamamiento identitario a la esencia del pueblo español, capaz de reconocerse en la tradición de la más viva pintura costumbrista.

*Gigantes y cabezudos* se erige así en la antípoda de aquellos espectáculos imaginativos, donde los frívolos desenlaces de las escenas son puro juego y exageración. Y, a pesar de ello, *Gigantes y cabezudos* bien puede considerarse una zarzuela de gran espectáculo: por sus numerosos momentos corales, por el gran número de figurantes que su representación requiere y, al fin y al cabo, porque en ella podemos encontrar desde una comparsa de gigantes y cabezudos hasta un desfile profesional. A ello contribuye, sin duda, el hecho de que Manuel Fernández Caballero se hiciera empresario en el Teatro de la Zarzuela (de 1896 a 1901) y la necesidad que de atraer al público tenía un coliseo que llevaba varios años cerrando la temporada de manera deficitaria. En efecto, la obra se presentó con todo lujo de detalles, destacando

la crítica la escenografía pintada para tal efecto por Muriel. Ana María Arias de Cossío ha estudiado la escenografía en la zarzuela del siglo XIX señalando que, a medida que ésta va adquiriendo importancia como espectáculo, a pesar de seguir con la inveterada costumbre de utilizar decoraciones hechas para otras obras, se hacen ya varias específicas para las zarzuelas que se llevan a escena, relacionando la autora además las escenografías pintadas con el momento político que vive el país<sup>174</sup>. En el caso de *Gigantes y cabezudos* la decoración de Muriel optó por el realismo de corte más casticista; el escenógrafo mostraba diversos monumentos emblemáticos de la capital zaragozana (la vista de la Seo desde el puente, la portada del templo del Pilar) con un detallismo exacerbado, poniendo el acento en el perfecto dibujo y la cuidada perspectiva haciendo hincapié en lo específicamente aragonés (y, por tanto, español) de los paisajes representados.

Podría pensarse que todo este gran espectáculo responde únicamente a un planteamiento puramente mercantilista tanto por parte de los empresarios como de los autores: más aún cuando empresario y autor se aúna en una misma persona. Ramón Sobrino apunta esta realidad al señalar la estrategia de muchos empresarios de producir sin importar la calidad: *así, aparecen gran cantidad de autores, muchos de los cuales carecían de una formación adecuada, como indica Ángel Vergara: “Existen cínicos autorzuelos, lo mismo libretistas que músicos, que desconocen los preceptos de la retórica y los del contrapunto”* (Sobrino;1996:225). Pero, como ya hemos visto, ambos autores eran reconocidos en su época por su gran talento, y a pesar de las críticas al libreto de Echegaray, no podemos olvidar que tanto *Gigantes y cabezudos* como la mayoría de las obras que habitualmente agrupamos bajo la etiqueta de “género chico”, estaban claramente destinadas a establecer una comunicación directa con un público; y esta comunicación se establece cuando el público capta el mensaje que se le envía, y ese público representa su papel, mientras la gente del escenario trabaja en el suyo: *cuando el gran público, el extenso, el popular en el más*

---

<sup>174</sup> *Es de admirar la labor del italiano [Ferri] al servicio de la arquitectura que a través del empleo del hierro señala el cambio de época, arquitectura, paisaje y ferrocarril espléndidamente representados con una precisa delineación que se deleita en el detalle y en el gratísimo juego de esos azules del paisaje como para hacer ver al público madrileño que a la altura del año 1877, en plena restauración canovista, también en el escenario real de la historia podía confiarse en el progreso y abrir un espacio a la esperanza que caracterizó la época del positivismo en Europa* (Arias de Cossío;1996:187).



*amplio sentido de la palabra, se siente identificado con la representación, ríe o llora como las antiguas máscaras del teatro clásico, se puede hablar de un arte escénico hecho realmente para el pueblo. Respetando como se debe a las inmensas minorías y a lo que no sale de las élites – donde muchas veces se encuentra el germen de lo que luego es para todo el mundo – es necesario señalar la necesidad cultural del arte popular, que puede no tener nada que ver con el folklore. En las grandes culturas de la historia siempre se encuentra algún fenómeno artístico en el que todos participan. Gran parte del teatro occidental que luego ha sido pasto de los eruditos, fue en su época alimento directo para las gentes sencillas (Gómez Amat;1993:91).*

No obstante, cierto es que a raíz del estreno de *Gigantes y cabezudos* la parte peor parada por parte de la crítica fue el libreto de Miguel Echegaray. Y es que era habitual en el mundo del teatro lírico español que un libreto fuera capaz de arruinar una obra musical, por muy buenas cualidades que ésta tuviera. Como Víctor Sánchez señala, la importancia excesiva prestada a los textos fue una de las principales razones que llevó a Bretón a calificar la zarzuela como género imperfecto, incapaz de producir un auténtico teatro lírico nacional. El problema radicaba a su vez en el hecho de que los intérpretes se viesan obligados tanto a cantar como a declamar largas tiradas de versos, lo que hacía muy difícil una buena interpretación. Así lo expresaba pocos años después en su defensa de la ópera nacional: *Este error en la forma, ha sido una de las causas principales que han motivado el decaimiento lógico de la Zarzuela seria. Porque si es difícil llegar a ser un actor excelente; si lo es igualmente llegar a ser cantante notable, ¡cuánto más lo será, lograr un artista en que la excelencia de dichas cualidades se halle unida!* (Sánchez;1996:209-210).

Teniendo todo esto en cuenta, pasamos ahora a detallar el contenido de la obra de Miguel Echegaray y Fernández Caballero. De un modo general, se puede decir que la obra posee una estructura ternaria: una introducción, marcada por los tres primeros números, en la que se presentan los personajes y la situación geográfica y temporal de la obra; un desarrollo, sobre todo en el cuarto y quinto número, con la vuelta de los repatriados y la celebración de las fiestas del Pilar; y un desenlace, celebrado, según la costumbre, por el *tutti* final. Por una cuestión metodológica y para una mayor claridad

en la exposición, el criterio para el análisis de la zarzuela ha sido el de escoger los seis números musicales que la conforman y a partir de ahí exponer las características que ellos contienen. Como ya se ha advertido, tanto la crítica de la época como los estudios posteriores han señalado el libreto de Miguel Echegaray como una “excusa” para el lucimiento musical del maestro Caballero; a pesar de no considerar el libreto de Echegaray un mero pretexto exento de calidad literaria, optamos por el análisis de los números musicales en tanto en ellos ya se presentan los principales temas desarrollados en las escenas de parlamento y, sobre todo, por la firme convicción de que la unión de música y texto sirve para la mayor intensidad de los sentimientos y emociones que desde el escenario se quieren transmitir.

### **3. ANÁLISIS DE LA OBRA**

#### **3.1. ESCENA Y PRESENTACIÓN**

Ya desde el primer número de la obra se presiente la atmósfera tragicómica que toda la zarzuela de Echegaray y Fernández Caballero contiene. Como decimos, sin dejar de ser un género cómico, las especiales circunstancias del año 98 en España y las constantes alusiones a la actualidad social del país que se presentan en la obra otorgan a ésta un sabor agridulce en todos y cada uno de los números que contiene. Desde el punto de vista de la tradición del género y de la propia producción del maestro Fernández Caballero el primer número, el de la “disputa”, no deja de ser un número en cierto modo estereotipado. Tras una breve introducción musical con las notas de la “gran jota” (en un primero momento sólo con dulzaina y tamboril, y después convenientemente orquestada), llega el momento en que Antonia y Juana aparecen peleando por los precios. El número, como decimos, no deja de ser típico en Fernández Caballero: baste recordar *La viejecita*, cuyo primer número presenta en escena la ruidosa entrada de los soldados en Madrid para después continuar con el brindis, o *El dúo de la Africana*, que del mismo modo, comienza con una agitada escena en la que las tiples llegan al ensayo tratando de justificar su falta de puntualidad:

<b>La Viejecita</b>		<b>El dúo de la Africana</b>	
Coro	<i>Ya soy dichoso, ya soy feliz. Por fin triunfante llegué a Madrid. En tantos trances malos me vi, que no creía volver aquí.</i>	Coro	<i>Buenos días Inocente, Buenos días tenga usted.</i>
		Inocente	<i>¿Cómo estáis?</i>
		Coro	<i>Perfectamente Muchas gracias</i>
		Inocente	<i>No hay de qué</i>
Carlos	<i>Paso, paso caballeros, y a luchar con bizarría, que aquí viene a sosteneros la valiente artillería.</i>		<i>Venis muy tarde, yo me acaloro, y aún está el coro Sin ensayar [...]</i>

Desde el punto de vista dramático es éste un recurso apropiado para captar la atención del público a través de una escena coral que sirve para presentar asimismo el ambiente general en el que se va a desarrollar la obra, sea éste un acuartelamiento de soldados, un teatro o, en este caso, la plaza pública de Zaragoza.

Cabe señalar otra razón para la inclusión de esta disputa, aparte del gusto del compositor por iniciar sus obras con escenas de conjunto. Y esta razón no es otra que el estreno en el Teatro Apolo, el 23 de junio de 1897 (la temporada anterior), de *Agua, azucarillos y aguardiente*. En efecto, aunque las “disputas” callejeras son un recurso harto utilizado en la historia del género zarzuelero<sup>175</sup>, el último número de este “pasillo veraniego” consiguió un éxito memorable, contribuyendo así a la sorprendente gran acogida de la obra de Ramos Carrión y Chueca. Chispero relata el “escándalo apoteósico” que promovió el último cuadro de la obra: *cinco veces tuvieron que cantar la “Pepa” y la “Manuela” sus cuitas y castizas disidencias subrayadas con las trazas sentenciosas de los castizos Lorenzo y Vicente*

---

<sup>175</sup> A partir de *La Pradera del Canal* de Agustín Azcona, aparece en la zarzuela la riña de mujeres; por la naturalidad del diálogo, la crueldad calculada de ciertas réplicas, la audacia de las metáforas, no desdican estas disputas de los precedentes famosos de Ramón de la Cruz (Le Duc;1996: 15).

(Chispero;1953:271). La página musical fue celebrada tanto por su hondísimo madrileñismo como por el tipismo que sus personajes respiraban; Deleito señala la importancia que para el público tenían *los chismes y cuentos entre los cuatro personajes, la guasa irónica de ellas, sus arrogancias, sus desplantes, sus envenenadas alusiones, que producían primero la bronca, en la cual ambas se tiraban del moño; sigue después la añoranza sentimental de amistad pasada, y acaba todo con la reconciliación y la juerga, yéndose juntos y del brazo las dos parejas, a divertirse en la verbena de San Lorenzo* (Deleito;1949:118). No es de extrañar, por tanto, que un año después de la célebre trifulca de las aguadoras en Apolo, Fernández Caballero iniciara su zarzuela precisamente como la del maestro Chueca había finalizado. Si las aguadoras de Chueca no escatimaban en chulería, no menos altivas se muestran Juana y Antonia en la pelea del mercado:

*(La plaza del mercado en Zaragoza. Al levantarse el telón aparecen agarradas y pegándose Antonia y Juana. Las demás procuran separarlas)*

Vendedoras	<i>Hay que separarlas, van a hacerse mal Tío Isidro, tío Isidro, venga usted acá.</i>
Isidro	<i>¡Alto! ¡Qué mujeres! Estas son demonios.</i>
Antonia	<i>¡Me arañó la cara!</i>
Juana	<i>¡Me ha arrancado el moño!</i>
Isidro	<i>¿Por qué habés armado esta zapatiesta?</i>
Juana	<i>El genio de Antonia</i>
Antonia	<i>El carácter de ésta.</i>
Juana	<i>Me ha pedido mucho.</i>
Antonia	<i>La he dicho que ofrezca.</i>
Juana	<i>No me da la gana</i>
Antonia	<i>¿no ve usted que lengua?</i>
Vendedoras	<i>¡Calma, y no pegarse por unas cuaderñas!</i>
Juana	<i>Eso no es vender.</i>
Antonia	<i>¿Eso qué es?</i>
Juana	<i>¡Robar!</i>
Antonia	<i>¡Ladrona! ¡La mato!</i>
Juana	<i>¡Qué me has de matar!</i>

La pelea de las verduleras sirve asimismo para presentar a los dos personajes cómicos de la obra, Antonia y su marido, Timoteo el alguacil. De Timoteo sabemos por las verduleras antes de que éste haga su entrada; acabada la pelea, Timoteo hace su aparición para dar, temeroso, la noticia de la subida de los impuestos. La entrada de Timoteo es una prueba más, como señala Barrera a propósito de la gran jota de *El dúo de la Africana* (Barrera;1983:128), del agudo sentido del humor del maestro Caballero: el alguacil Timoteo relata la noticia con una grandilocuencia musical desmesurada y una parsimonia propia de un asunto de Estado; Fernández Caballero consigue esta mezcla de suspense y majestuosidad empleando un ritmo sincopado (que también puede ser una reminiscencia de un posible vals-jota) en el que los silencios y la repetición insistente de las dos últimas notas de cada frase musical consiguen la atmósfera requerida:

The image displays a musical score for a piece titled "Allegretto mosso". The score is written in 3/8 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto mosso". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with the word "ya." and the piano accompaniment starting with a forte dynamic (*f*) and the instruction "TUTTI". The second system shows the vocal line with the lyrics "mien-to hoy es-tá reu-ni-do. Por el nue-vo ar-bi-trio ya" and the piano accompaniment with a piano dynamic (*pp*). The third system shows the vocal line with the lyrics "se ha de-ci-di-do. No ha queda-do cor-to el A-yun-ta-mien-to," and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lógicamente la noticia de Timoteo provoca la reacción de las verduleras, que en una hilarante escena se declaran en “rebelión” (*anda ve y dile al alcalde...*). La escena es divertida, en efecto, pero al mismo tiempo está en directa conexión con los acontecimientos del año 98, comenzando así el original realismo de esta obra. Carmen del Moral Ruiz señala cómo esta escena está directamente relacionada con los motines que en el mes de mayo de 1898 se habían producido en una gran parte de España: el del puerto de Gijón (protagonizado por las pescaderas de la ciudad), el de Cáceres (por la subida del pan) y otros de la época (Del Moral;2004:188). Y otro referente inmediato lo encontramos al año siguiente, en 1899, cuando abiertas las Cortes y encargado del poder Silvela, que fundido con Polavieja, representaba la Unión Conservadora, el Ministro de Hacienda, Fernández Villaverde, redactó un proyecto de Presupuestos, anunciando que no había más remedio que acrecentar las cargas tributarias y que esperaba que todas las clases sociales se diesen cuenta de la necesidad de colaborar en el sacrificio patriótico que la situación de España exigía. Se aumentaron todos los tributos indirectos y solamente se desgravaban las riquezas agrícola y pecuaria, por los excesivos impuestos que ya recaían sobre ellas.

Desde este punto de vista, lo que advertimos en la obra no es más que un procedimiento, siguiendo la crítica bajtiniana, de carnavalización de la realidad contemporánea a *Gigantes y cabezudos*. En efecto, si la categoría de lo carnavalesco significa, para Bajtín, la categoría de la cultura no oficial (aquella que se aparta del ser y hacer de la ideología dominante para hacer escarnio y burla de sus rígidas estructuras organizacionales, y subvierte el mundo social jerarquizado para convertirlo en el “mundo al revés” en donde se ridiculizan las figuras autoritarias, ya sean aristocráticas, religiosas o familiares, a través de personajes paródicos que cumplen análoga función) encontramos un claro ejemplo en la cómica escena en que Timoteo (representante del Estado y del orden) debe esconderse para no ser apaleado por las verduleras para más tarde unirse a ellas para protestar ante el alcalde. A pesar de hacer referencia a un motin “casi real”, el medio festivo e irreverente (el teatro cómico) en que se presenta anula la imagen y las acciones que representa. Así, en medio de la algarabía los valores considerados morales e idealizados, son opacados por el exceso y la desmesura, por la degradación a lo corpóreo y la comunión con referentes considerados inmorales y, sobre

todo, por el lenguaje: lenguaje de mercado, lenguaje de plazuela, cómico y real al tiempo.

Volviendo a Bajtín, éste llamaría literatura carnavalizada “a aquella literatura que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otras forma del folklore carnavalesco” (Bajtín. 1986:152). No es necesario encontrar un texto poblado de elementos que remitan a lo carnavalesco para señalarlo como carnavalizado: toda la literatura cómica es literatura carnavalizada, y textos serios como las obras de Dostoievsky y el *Quijote* de Cervantes son textos carnavalizados, pues en ellos aparecen a partes iguales el dolor y el sufrimiento junto a la risa y la frivolidad. Sin duda, éste es el caso de nuestra obra: sufrimiento por las continuas subidas de los impuestos para el pueblo español, ya suficientemente atormentado por la guerra de Cuba, pero risa al ser la escena protagonizada por “la Antonia” (que según su marido, “tiene un brazo que ni el Badila”) y el resto de verduleras (que para Timoteo, “son marimachos, no mujeres”). La escena creada por Fernández Caballero y Echegaray cumple las cuatro categorías que para Bajtín señalan las actitudes de lo carnavalesco. En primer lugar, el contacto libre y familiar entre la gente<sup>176</sup>, que da lugar a la aniquilación de las distancias entre las personas en todos los sentidos. Distancias provocadas por la situación económica, el estamento social, la edad, la relación familiar y el grado de amistad; pierden su valor cuando el individuo ingresa a la plaza pública durante el carnaval. Se desarrolla un contacto libre y familiar entre los participantes que permite un nuevo modo de relación entre la gente el cual se opone a la relación jerarquizante de la vida cotidiana<sup>177</sup>: es así

---

<sup>176</sup> El concepto de familiarización, “ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura” (Bajtín;1986:174).

<sup>177</sup> Un ejemplo evidente de este aspecto de la carnavalización lo tendríamos en las parodias de Valle-Inclán, por ejemplo en las críticas a la autoridad en *Las galas del difunto: Y no olvidemos que esto lo dice la encarnación dramática del chulo, del rufián, del bravucón, en fin, del antihéroe por excelencia, con lo cual la referencia al monarca en esa promesa adquiere, cuando menos, un evidente carácter sarcástico. El segundo testimonio lo encontramos en la escena cuarta aludiendo a los ministros: “¡Ladrones de la política!... muy agudos y de mucho provecho... ¡para sus casas!... para ministro del Rey”. Aún más explícito y cruel es el tercer testimonio, pues en él se hace referencia a la prensa, disoluta y culpable de todo, según el ridículo Sacristán, y amordazada por los políticos, según constata otro personaje, para recomendar este último como buena publicación a la revista Blanco y Negro,*

como las verduleras se atreven a anular a la autoridad (no sólo la de Timoteo sino también la de otros oficiales) y a gritar airosas:

*Anda, ve y dile al Alcalde  
que diga al Gobernador  
que no responda del orden,  
que el orden lo turbo yo.*

Sin duda esta situación nos lleva a la segunda categoría de lo carnavalesco, la excentricidad. La anulación de distancias permite la excentricidad y mediante la excentricidad se anulan las distancias. En esta categoría los individuos asumen caracterizaciones y actitudes que contradicen el actuar normal y las buenas costumbres. La excentricidad es “la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual” (Bajtin;1986:177). Se ridiculiza a las personas distantes con la finalidad de acercarlas y hacerlas partícipes del carnaval. Asimismo, la tercera categoría, las “disparidades carnavalescas”<sup>178</sup>, esto es, la aniquilación de distancias entre los valores, ideas, fenómenos y cosas, anulándose las fronteras que separaban lo concebido como bueno y malo, y asumiendo una nueva valoración otorgada por los participantes del carnaval, está presente desde el momento en que son las verduleras las que proponen las tasas del mercado, aspecto que corresponde a la Autoridad. Autoridad que queda profanada (cuarta categoría: el rebajamiento de lo considerado sagrado y mantenido en un status especial para la comunidad).

Por lo tanto, desde el punto de vista argumental, hemos asistido, ya desde el primer número de la zarzuela, a la expresión tragicómica de la realidad del 98. El pueblo liberal representado por las verduleras del mercado se expresa mediante la

---

*ayuna, por supuesto, en palabras, pero con buenas fotografías citando, en adecuado revoltijo, las celebridades que en ella aparecen: la Familia Real, Machaquito, la Imperio y el toro Coronel, “el fenómeno más grande de las plazas españolas, que tomó quince varas y mató once caballos”... Valle Inclán, y volvemos de nuevo a ver su obra inserta en todo un devenir histórico-literario de carácter paródico, pone en solfa al monarca, lo cual nos recuerda a todos esos reyes estúpidos y alelados que aparecen continuamente en las comedias burlescas, y monarcas que asoman también, de vez en cuando, en nuestro teatro breve (García Lorenzo;1998:136).*

<sup>178</sup> “La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y toma combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.” (Bajtin;1986:173-174).



protesta y la manifestación. No se critica a la autoridad ni se pone en entredicho su papel, pero tampoco se ensalza el pensamiento liberal pues éste queda en manos de la *chusma* iletrada del mercado. El espectador puede llegar fácilmente a la conclusión de que el poder político y sus decisiones no responden más que a un nudo de intereses de una oligarquía dirigente que en nada se preocupa de las verdaderas preocupaciones del pueblo. Una fotografía en clave de humor de los acontecimientos cotidianos de la España de entonces. Es interesante destacar cómo, desde el punto de vista musical, éste es el primer momento en que aparece el uso de la jota en la zarzuela. Sin duda alguna el empleo de esta danza en la zarzuela es digno de estudio por las reiteradas veces en que hace acto de presencia: en una zarzuela en un acto que consta de seis números musicales, tres de ellos están contruidos sobre la forma musical jota. Las razones por las que esta danza aparece son numerosas: la primera sería, de algún modo, la intención geográfica y el color local (relacionado todo ello con el “tipismo”) al ser la ambientación de la obra aragonesa; otra razón sería aquella que hace referencia a las diferentes connotaciones que la jota conlleva como canto guerrero y poderoso; por último, quizá la más interesante para nuestro estudio, sería aquella referente a los diversos procesos de folklorización de la jota respecto a la identidad española.

Analizando convenientemente el término folklorización, cualquiera de las tres razones que hemos indicado hacen referencia a dicho proceso. Por ejemplo, en este primer momento de aparición de la jota, las razones que parecen justificar su presencia son, principalmente, las dos primeras y, efectivamente, nos encontramos ante fenómenos de folklorismo. Y esto es así debido a que, a las alturas de 1898, el canto y danza tradicional conocido como jota ya presupone una conciencia de tradición y una valoración positiva de ésta; dicho de otro modo, la jota ya posee un determinado “valor folklórico”<sup>179</sup>. Para detectar la presencia de este “valor folklórico” podemos

---

<sup>179</sup> El folklorismo (término introducido por Hans Moser en la antropología) es *un fenómeno sociocultural muy propio de nuestra época. El folklorismo es el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura popular o tradicional. Este interés se puede manifestar de manera pasiva y de manera activa. En el primer caso nos hallamos ante la actitud propia del espectador. En el segundo caso, podemos incluir aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) ese mundo tradicional* (Martí;1996:19). Todos aquellos criterios clásicos de la disciplina del folklore decimonónico tales como antigüedad, genuinidad, ruralidad, etnicidad o exotismo forman lo que podemos denominar “valor folklórico”, que es un criterio de clasificación

analizar algunas de las características más definitorias de la música tradicional de transmisión oral (ámbito al que pertenece la jota) y ver si se encuentran o no en la reutilización de este material en la zarzuela. Así tendremos:

- Difusión: Frente a la única vía de transmisión oral que la jota como tal tenía en su origen, la producción surgida del folklorismo se difunde ya a través del teatro (y más tarde a través de las nuevas técnicas de grabación). La difusión de la jota a través del teatro conlleva también la segunda característica, la de la fijación, pues poco a poco se van eliminando las diferentes formas musicales surgidas de la hibridación de diferentes danzas para dar lugar a una determinada “jota”, la que el público puede observar encima de las tablas que, a través de un proceso de reciprocidad, es nuevamente reabsorbida y reconocida por ese público que había dado al teatro la jota anónima y popular.
- Fijación: como decimos, frente a la enorme variabilidad que otorgaba la transmisión oral del pasado, las creaciones folklorísticas se imprimen en documentos escritos (partituras) y sonoros, y toman ya una forma fija: se identifican y se fijan los estilos. A este respecto, es interesante destacar la “orquestración” de la jota: si bien en la introducción de la zarzuela las mismas notas de la jota habían sido interpretadas por dulzaina y tamboril, pronto todos los números que basan su estructura musical en la jota aparecen convenientemente orquestrados para la escena (quedando reducida a la mínima expresión la variabilidad y la improvisación que formaban parte de las características de este canto en el ámbito rural).
- Ámbito cultural: las creaciones folklorísticas pasan a ser exclusivas de una única cultura, en contra de la asimilación que anteriormente se producía. Quizá sea éste uno de los aspectos más interesantes a la hora de analizar el empleo de la jota en la zarzuela: en este primer número queda de manifiesto que a las alturas de 1898 la imagen simbólica de *lo aragonés* está absolutamente

---

claramente subjetivo. Cuanto mayor es la antigüedad mayor es, pues, el valor folklórico. Todos estos criterios están claramente interrelacionados: por ejemplo, esta postura reverencial de la disciplina del folklore hacia el ancestralismo la convierte automáticamente en una disciplina del ámbito rural.

conformada. La jota es un canto familiar, pues cada región de España tiene su jota propia. Sin embargo, a las alturas de 1898, la “jota” será únicamente aragonesa (y al hablar de otras jotas se añadirá el topónimo correspondiente). Es interesante destacar, a propósito del ámbito cultural, que los primeros certámenes oficiales de jota se realizan en Zaragoza en 1880. Como Josefina Roma señala, *la Jota, la figura de la Virgen del Pilar y el comportamiento heroico del pueblo zaragozano, representado por Agustina de Aragón, en los célebres Sitios, serán una trilogía simbólica, no sólo de Aragón, sino de España, junto a Viriato, El Cid y Los Reyes Católicos* (Roma;1996:72).

- Tradicionalismo: entendiendo por tradicionalismo la presentación actual, consciente y deseada de contenidos pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlo. Una vez más: folklore significa continuidad, mientras folklorismo supone voluntad de continuidad. Como Demetrio Galán Bergua señala, respecto al carácter aragonés representado por la jota, *aquellos episodios eran fogosas reacciones del carácter y el temperamento de los mismos, que en la Historia de Aragón dieron pruebas más que definitivas, más que trascendentales, de las virtudes raciales, los valores individuales y colectivos y los heroísmos de los mozos aragoneses* (Galán Bergua;1966:221).
- Función: La música tradicional tiene unas funciones bien determinadas: desde el mismo momento en que la jota sube a las tablas, pasa a tener otras muy distintas; finalidad lúdica en primer lugar, además de otras funciones, como económicas o ideológicas. Más adelante incidiremos sobre esta función ideológica.

Por tanto, el empleo de la jota en este primer número no es casual sino absolutamente intencionado. La jota es empleada para enmarcar la acción en la plaza pública de Zaragoza. Pero aún hay más: Josefina Roma señala cómo la jota, en su función identitaria centrada en la lucha antinapoleónica española, recibió un triple carácter: racial, masculina y patriótica, hasta el punto de definirse la jota como jota macho (Roma;1996). A esto añade que la hombría de la jota supone a su vez atribuir

a la mujer aragonesa la hombría que el propio mito de origen en los Sitios de Zaragoza le proporcionaba la figura de Agustina de Aragón o de la Madre Rafols. En la zarzuela la situación va más allá, pues ya no sólo se atribuye a la mujer un papel de resistencia, sino que la jota es cantada, precisamente, por las mujeres de la plaza de Zaragoza. Este hecho queda plenamente justificado, pues la jota no pierde su significado de tozudez y resistencia: las verduleras se declaran en rebelión ante lo que consideran una postura injusta de la Autoridad y para ello echan mano de la expresión musical que con más fuerza puede ilustrar este sentimiento. Dos factores vemos en este caso; por una parte, el hecho de que sean las mujeres las que canten otorga mayor verosimilitud a la escena: Carmen del Moral recoge la opinión de Balfour quien señala el rol determinante de la mujer en los motines de mayo de 1898, debido principalmente al papel fundamental que las mujeres jugaban en el consumo de alimentos (como amas de casa) y en la distribución de los mismos (como vendedoras de productos de alimentación básicos en mercado) (Del Moral;2004:188). El segundo factor es que ya hemos asistido a la identificación de la jota con Aragón y la atribución a este canto de las connotaciones de resistencia y temperamento frente a la imposición de la Autoridad. De una manera sencilla se ha introducido al espectador en un universo simbólico que va a dominar toda la obra.

### **3.2. ¡ÉSTA ES SU CARTA!**

Ya hemos visto cómo los autores, mediante el recurso de la carnavalización, han conseguido introducir al espectador en el ambiente general de la obra; en este segundo número lo que se trata es de comenzar a desarrollar la acción que va a dar lugar al conflicto dramático. Para ello, los autores utilizan un recurso dramático diferente al de la carnavalización pero igualmente efectivo a la hora de conseguir la complicidad del espectador: el de la función dramática de la epístola, función extremadamente productiva al ser el universo de la carta similar al universo dramático, pues, como Claudio Guillén se pregunta a propósito de los mundos ficcionales que la carta lleva en potencia, *¿no es precisamente lo que la construcción*

*de la carta puede llevar a cabo el tránsito paulatino del entorno dado al ámbito imaginado?* (Guillen;1998:186).

La situación de la carta en una obra dramática enriquece las posibilidades de ésta como medio de comunicación, puesto que al doble pacto epistolar de que Guillén habla<sup>180</sup> añade las convenciones propias del género teatral; en la comunicación teatral ya desaparece la problemática sobre la privacidad del género epistolar<sup>181</sup> puesto que precisamente el empleo de ésta viene determinado por una característica que debemos suponer “apriorística”: las cartas son un acto de comunicación, y presentan (al menos, convencionalmente) de manera terriblemente directa la intimidad<sup>182</sup>. Esta característica es la que enlaza directamente con la convención teatral de la ironía dramática, mediante la cual el espectador sabe más que los propios personajes, bien mediante los mecanismos del *aparte*, el monólogo interior o, en este caso, el contenido de una carta. Ya en 1961 Peter Brook nos advertía de la simplicidad de la comunicación dramática: “puedo coger cualquier espacio nuevo y nombrarlo escenario. Un hombre camina por este escenario vacío y otro lo observa. Y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook;2001). Precisamente es por este “hombre que lo observa” por lo que el juego teatral cobra sentido: si el interés de las cartas está casi siempre fuera de ellas, en las circunstancias que las envuelven, y sólo excepcionalmente tienen valor en ellas mismas (Bou;1993:134), está claro que la inclusión de éstas en la acción dramática viene determinada por la convención anteriormente aludida: *el lector principal es el que de veras leyó y lee, ayer y hoy, no el supuesto receptor de la carta* (Guillen;1998:193).

No obstante, para que la carta funcione también debe tener sentido en la comunicación intraescénica; si Altman definía la carta como un instrumento fundamental de *revelación y descubrimiento*, a la manera de la anagnórisis de

---

<sup>180</sup> Recordemos primero que el destinatario que aparece en la carta, o que ésta supone, no es por fuerza el mismo que el lector real (Guillen;1998:187).

<sup>181</sup> La carta ocupa un lloc especial entre els textos de l'escriptura autobiogràfica. És, fins a cert punt, contradictori que la considerem com un text literari de dimensió pública, ja que, en principi, la carta, més que en cap altre cas de la literatura del jo, no és pensada per a la difusió pública, i s'adreça a un lector únic, privat (Bou;1993:128).

<sup>182</sup> En principi la carta connota privacitat i intimitat, ja que és un document adreçat a una persona, i convida a parlar d'uns determinats temes privats (Bou;1993:132).

Aristóteles (Bou;1993:146), nosotros podemos añadir que precisamente esta anagnórisis tendrá nueva vida en el gran momento del drama romántico; los nuevos dramaturgos, preocupados por mostrar la vida interior de los personajes (preocupación que se verá acentuada en los movimientos inmediatamente posteriores, como el realismo y, aún más, el naturalismo) tratarán de sacar el mayor provecho a aquellas escenas que podemos llamar “íntimas”<sup>183</sup>, donde el personaje se verá enfrentado a sus propios sentimientos, todo ello, bajo la atenta mirada del espectador; es en estas escenas íntimas donde la carta (puesto que, en el romanticismo, tanto la escritura como la lectura de cartas se presuponen realizadas en la intimidad) aparece con mayor frecuencia, bien para motivar un conflicto, bien para resolverlo o, sencillamente, para expresar sus sentimientos mediante la convención teatral del monólogo.

Hasta el momento hemos hablado de convenciones del género epistolar, de convenciones del género dramático,... pero si algún género es capaz de reunir el mayor número de convenciones en sí mismo ése es el operístico, desde el mismo momento en que los personajes para expresarse, en vez de hablar, cantan. Y cantan hermosas arias casi siempre en intimidad, y algunas de las más famosas precisamente suscitadas por la escritura o lectura de una carta: desde una Rosina expresando su agitación al recibir una carta de Lindoro en *una voce poco fa* de *El barbero de Sevilla* hasta la heroica Violetta interrumpiendo su escritura para suplicar a Alfredo que nunca deje de amarla en *La Traviata*. Mucho antes encontramos ejemplos, como en la temprana *Orfeo* de Monteverdi, donde, a pesar de no aparecer ningún papel escrito (en honor a la verosimilitud, pues difícilmente encontraremos tinta y papel en un universo mitológico) podemos considerar a la *Mensajera* como una “carta parlante”; en efecto, si para Erasmo la carta era *un Mercurio*, y por su parte Cicerón destacaba entre todas la carta portadora de noticias, la *Mensajera* es un personaje que cumple una función clave: aparece únicamente en el momento en que debe dar la noticia de la muerte de Eurídice a Orfeo, lleva a cabo su misión sin establecer diálogo con el resto de personajes, mediante una perfecta disposición retórica, y su mismo nombre delata que

---

<sup>183</sup> *The design of situations may change, action may move to a climax, conflicts may be resolved, or they may be left open or unresolved, but these outcomes are to be assessed within the structure of the duality or multiplicity of input through which such achievements are constructed. Among the variety of situations are those at the opposite end of conflict –the creation of intimacy (Herman;1995:143).*

el mensaje no es suyo, sino de las divinidades olímpicas. Pero en nuestro caso, el empleo del recurso epistolar en la zarzuela está mucho más conectado con el teatro romántico (aludiendo al efectismo que la revelación de la intimidad cotidiana conlleva) que con cualquier otro uso del recurso epistolar.

Al hablar del empleo del recurso epistolar en la zarzuela debemos contar con algunas nociones a priori que marcan su diferencia respecto a la ópera: nada de dramas románticos o históricos, de individuos enfrentados a la fuerza del destino; eso queda para el público del Real. El público que acude a Apolo o a La Zarzuela va, en primer lugar, para divertirse: por eso exige argumentos amables con final feliz. Pero no queda aquí la cosa: ese mismo público, que acude al teatro para olvidar “los males de la patria” quiere verse reflejado en el escenario, sus problemas, sus inquietudes, incluso su lenguaje. Poco o nada le interesan los conflictos internos de los héroes románticos enfrentados a la sociedad por la noble causa de la libertad: el cajista, el soldado o la criada están más preocupados por la desigualdad social, por la insalubridad de las ciudades o por el crecimiento frenético de las grandes ciudades que acogen emigrantes del resto de provincias del país.

Ejemplos de inclusión de cartas en la zarzuela tenemos muy tempranos. En *Marina* (1855) de Arrieta (que sigue tan de cerca la escuela italiana que llega a trasponer pasajes musicales íntegros de Verdi) la carta está empleada al estilo de las óperas italianas, pero en esta ocasión un tanto edulcorado: una carta que trae un marinero de Alberto firmada con este nombre (que es también el del padre de Marina) llega a manos de Pascual, su prometido, que al leer su contenido lleno de afecto cree que ésta tiene relaciones con el capitán y rompe su compromiso, propiciando que Marina pueda unirse a Jorge, que es a quien realmente ama. Sin embargo, los ejemplos más interesantes serán tardíos y ya asociados al “género chico: el motivo de la carta en este caso sirve (aunque no sea éste su objetivo directo) para mostrar la realidad del país, un país que durante el XIX y principios del XX sufre por igual la desigualdad social y el analfabetismo<sup>184</sup>. Respecto a la desigualdad social, tendríamos

---

<sup>184</sup> Sin embargo, es necesario hacer notar que, a medida que nos alejamos del gran momento del género chico, el motivo de la carta pierde sus señas de identidad y se acerca más a concepciones similares a las de la opereta o el cuadro de costumbres: así, en *Molinos de viento* (1910) o *La chula de Pontevedra*

un ejemplo que ilustra a la perfección este aspecto: *La montería* (1922), de Jacinto Guerrero, zarzuela con aires operetescos (por la fecha de su composición) pero en la que en un momento dado encontramos una situación curiosa: Pipón, personaje de clase baja, le dice a Sir Edmund que ya no quiere a Ana (su novia, de igual condición) y que ha escrito una carta de amor a otra mujer, carta que, inmediatamente le muestra. Éste empieza a leerla divertido, pero monta en cólera cuando ve que la carta va dirigida a su prima Ketty. También Pablo Luna empleó la carta para exaltar la honestidad del pueblo, aunque en un sentido más “heróico”: estamos hablando de *Los Cadetes de la Reina* (1913) donde una carta de la reina (personaje abominable que abusa de su poder) provoca la revolución al retratarse en ella su verdadera forma de ser. Pero, por lo general, la introducción de la carta no responde a fines tan heroicos sino a la realidad cotidiana del público que acude al Teatro Apolo. Y nuevamente, como en el número anterior, es necesario aludir a la curiosa *Agua, azucarillos y aguardiente*, que hoy en día constituye algo así como “una fotografía”, una instantánea de aquel Madrid de 1897, aquel Madrid donde se encuentran Simona y su hija Atana... (*perdón, Asia, simplemente Asia*), joven cursi con aires de poetisa y enamorada de un novio con menos “posibles” que ella y su madre juntas; esta extraña pareja madre-hija es el reflejo de la gente del campo que llegada a la “capital”, adquirirían un aire “cosmopolita” que les hacía vivir muy por encima de sus posibilidades, y ahí es donde aparece la carta, una carta donde dicen “verdades como puños”: se trata de una carta del tío Antonio, que hasta entonces les enviaba dinero, donde les comunica que se han acabado los favores si no vuelve al pueblo y casa a la hija con su primo Aniceto. Una función más de la carta en el juego dramático: portadora de noticias, creadora de mundos posibles y, también, por qué no, vínculo con la realidad.

Volviendo a *Gigantes y cabezudos*, este vínculo con la realidad responde a una realidad más tragicómica que la del “pasillo veraniego” de Chueca. Y es que, incluso en el ámbito musical, el empleo de un estilo musical de un dramatismo italianizante

---

(1928), ambas de Pablo Luna, la carta aparece únicamente al servicio del juego dramático; en la primera, Romo entrega una carta suya a Margarita, que ésta lee emocionada creyendo que es del capitán, mientras, en la segunda, la carta sirve para resolver felizmente la zarzuela al aparecer una carta de Manolo, donde se acusa a sí mismo de ser el autor del robo.



(que contrasta con el folklorismo al que aludíamos al emplear la jota) delata un cambio de temática radical respecto al número anterior. Desde el punto de vista temático, dos son los aspectos que el segundo número musical de la zarzuela señalan: por una parte, el analfabetismo; por otro, ya claramente presentado, el problema de la Guerra de Cuba. Respecto al primer punto, la zarzuela en este caso acusa un realismo exacerbado respecto a otras producciones de la época. Y es que, sin duda alguna, el analfabetismo era la gran lacra social en la España de entonces. En efecto, a comienzos del siglo XX, si retrasada con respecto a las más avanzadas naciones europeas resultaba la estructura económica española (un economista francés a comienzos de siglo declaraba que “España es un país agrícola y minero”), retrasada era también la sociedad. La población española era de unos 18,5 millones de habitantes. Su crecimiento empezaba por ser más lento que el europeo, debido al alto índice de mortalidad (29% en España frente al 18% en Europa occidental). Para cubrir esa diferencia hubiera sido necesario que la natalidad española fuera elevadísima o que España tuviera un saldo migratorio positivo (cuando sucedía exactamente al revés). El principal problema del país era su nivel de analfabetismo: en 1900 un 63% de los españoles no sabían leer ni escribir, mientras que en Francia el porcentaje era tan sólo de un 24%. La situación no mejoraría en los años siguientes: un gran crecimiento demográfico, una estructura social muy desequilibrada, el problema regional, la contradicción entre un capitalismo pujante y una sociedad anclada todavía en el antiguo régimen,... y ante los “males de la patria”, las reflexiones en pugna con el pensamiento tradicional y con el conformismo y apatía de la época: krausismo, regeneracionismo, regionalismo son, entre otras, las formas que dicha reflexión adopta. Sin duda, *Gigantes y cabezudos* se enmarca en esta realidad cultural, que preocupa de modo similar al joven Unamuno socialista, que, a través de artículos como “La reforma de la ortografía en la sociedad burguesa” (aparecido en *El Eco* de Bilbao, el 7 de enero de 1894), afirmaba sin pudor:

*El hombre culto y bien educado [que, por tanto, tiene buena ortografía] [...] educado para parásito de la sociedad, desconoce el alma de ésta y a dónde se encamina [...] porque no han cuidado de sofocar en él el légamo repugnante de nuestras tradiciones de rapiña legalizada, porque no le han enseñado a sentir náuseas cuando se le presenta al espíritu el principio*

*económico de nuestra sociedad, su rueda catalina: ganar lo que pierde el otro.* (Blanco Aguinaga;1998:93)

En efecto, como antes señalábamos la población en España en la época era profundamente analfabeta, quedando reservada la cultura para las clases dirigentes, que por medio de ésta reafirmaban su posición social, favoreciendo circunstancias como el caciquismo, esto es, una lucha ancestral entre el rico y el pobre. Esta situación señalada por Unamuno en 1894, será corroborada en la zarzuela *chica Gigantes y cabezudos* cuatro años más tarde. La cuestión de la carta y el analfabetismo ya había sido tratada por Fernández Caballero en *El cabo primero* (1895), con libreto de Arniches y Lucio, donde se presenta un cuadro con un campamento militar en el que todo es muy “típico”, desde el pelotón de los torpes que no aciertan una a derechas, al coro de cocineros que fabrican cada día un mejunje llamado rancho, pasando por un perfecto entendimiento entre la gente del pueblo y los acuartelados que juntos urden maquinaciones para llevar a cabo sus propósitos. En el primer cuadro, en el que se nos presenta el campamento militar en pleno ajetreo (unos limpian, otros cantan sus amores) aparece el escribano, que se entretiene en redactar una carta al soldado analfabeto que quiere escribir a su madre en plena euforia cómica. Pero si en esta zarzuela todo este asunto había sido tratado desde la comicidad, en *Gigantes y Cabezudos* la celeberrima romanza de Pilar (donde ésta expresa su desasosiego ante la carta recibida de su amado, Jesús, que se encuentra en la guerra<sup>185</sup>) está exenta de cualquier elemento bufo:

PILAR            *¡Esta es su carta!*  
                      *Es el cartero después del otro*  
                      *lo que más quiero.*  
                      *Tardó la carta*  
                      *cerca de un año.*  
                      *Vive y me quiere*  
                      *mi pobre maño.*  
                      *¿Qué me dirá?*

---

<sup>185</sup> La cuestión del soldado cuyo único medio de comunicación son las cartas bien podría considerarse como un motivo aparte. Así, el mismo tema aparece en *Los de Aragón* (1927), del maestro Serrano, donde un soldado que vuelve a su tierra conoce que su novia se ha marchado, lo que ya sospechaba por la prolongada ausencia de cartas de ésta.

*Vamos a ver.*

*¡Por qué Dios mío no sé leer!*

*Si no doy esta carta a leer*

*lo que escribe yo voy a ignorar,*

*mas no debe ninguno saber*

*lo que el chiquío le cuenta a Pilar.*

*Me leen sus cartas mal*

*y deprisa y acaban siempre*

*muertos de risa.*

*Que esas se ríen no puede ser.*

*¡Por qué, Dios mío no sé leer!*

Echegaray, a través de la caracterización de Pilar, está creando un personaje femenino en la línea de los que en la época gozan del favor del público, que “se distinguen – en opinión de Rodríguez Alcalda – siempre por la inquebrantable fidelidad a lo que creen su deber, no para con la sociedad, sino para con el amor, por encima de cualquier decepción o de cualquier anatema”. Por ejemplo, en el teatro de Benavente, las mujeres que, en su calidad humana y en su catadura ético-moral, superan siempre y aventajan con creces a los hombres que pueblan sus comedias: desde la paciencia amorosa de Isabel (*Rosas de otoño*) al valor y firmeza en su decisión de salvar la honra de su hija Acacia en Raimunda (*La malquerida*). Toda una galería de personajes femeninos ricos en vivencias y sentimientos (Galán;1998:191).

Volviendo a la zarzuela, el argumento no deja de ser intrascendente, pero la romanza muestra la indefensión que provocaba el analfabetismo en la época, teniendo que confiar hasta los asuntos más personales a otras personas. Es interesante destacar cómo, dieciséis años más tarde, en 1914, Amadeo Vives volverá a tratar el tema en su zarzuela *Maruxa*. La excelente partitura de Vives (que algunos han llamado “égloga lírica”, “pastoral con vuelos de ópera”) muestra los amores de los pastores Maruxa y Pablo en un ambiente bucólico, amor que se ve amenazado por Rosa, la señorita y dueña de la hacienda (enamorada de Pablo) y su primo Antonio (enamorado de Maruxa). Para apartarla de Pablo, Rosa lleva a Maruxa como doncella a su casa, pero

aún así recibe una carta de Pablo donde le muestra su amor y su deseo de volver a verla; al no saber leer la pastora, pide a Antonio que se la lea y, cuando desea contestar, al no saber hacerlo, Rosa se ofrece para ayudarla, errando la hora de la cita para poder encontrarse ella con el pastor. Al final todo se resuelve convenientemente para los pastores, pero Vives nuevamente incluye el motivo del analfabetismo en un entorno rural; repetimos con insistencia esta idea puesto que la zarzuela es un género cercano al realismo por la vía del costumbrismo. Por tanto, el germen está, aunque debido al carácter amable del género no se desarrolle de manera trágica; si Unamuno podía ser tajante y rotundo en sus escritos al tratar sobre la difícil realidad social del país, los maestros zarzueleros, aún tratando un tema tan importante como la cuestión de la alfabetización y el abuso de poder ligado a ésta, debían decantarse (debido a las características del género y del público que acudía al teatro) por evitar el conflicto y resolver la peripecia mediante la alegría generalizada.

Aún hay otro aspecto interesante a destacar; en los dos casos (*Gigantes y Cabezudos* y *Maruxa*) podemos observar que mientras los dos personajes masculinos, aunque de baja clase social, sí pueden redactar (mejor o peor) cartas, son las mujeres, en una España en la que la población femenina no estaba escolarizada (salvo la formación básica que recibían “las señoritas de clase bien”), las que acusan en mayor grado la falta de alfabetización. Como Meri Torras denuncia en su libro *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, la concepción que desde el Siglo XVIII se tiene de la escritura epistolar es de un género ligado a las mujeres, como una práctica *naturalmente* femenina (Torras;2001:63). Refuerza sus tesis incluyendo un pasaje de un libro publicado en 1988 donde se afirma con total tranquilidad:

*Han sido principalmente las mujeres quienes, con su especial sensibilidad y sentimiento delicado, han dejado escritas las más bellas páginas de amor en forma de cartas. No se esconden las razones. La carta, como ha dicho un escritor español, es un autorretrato por pequeñas entregas; su nota característica es la observación, el instinto noticioso y la curiosidad, lo cual explica, en parte, la disposición natural de la mujer para la correspondencia...*

Dejando a un lado el anacronismo recogido por la autora que refleja perfectamente los prejuicios acumulados respecto a este género, lo cierto es que, la inclusión del motivo de la carta en las zarzuelas finiseculares está en perfecta concordancia con la imagen estereotipada de la mujer en el romanticismo. Si bien la mujer comienza a adquirir protagonismo en esta época como heroína, aquellas que deciden seguir el mandato de sus deseos siempre son castigadas con la muerte (*Butterfly, Leonora, Bovary, Fortunata, Isolda,...*). La mujer deja de ser un ser dotado de astucia en su trato con los hombres para convertirse en un “animal sentimental”, cuya pasión lleva a su propia desgracia a ella y a su entorno. Pero volviendo al motivo de la carta, podemos advertir que ésta siempre se incluye en el ámbito doméstico: así como en la pintura de género<sup>186</sup> que Meri Torras estudia, en la ópera también se ofrece una imagen de la vida doméstica de las mujeres, en las que se incluye la escritura y lectura de cartas. Sólo así podemos comprender que sea (en el ámbito operístico) Tatiana, y no Eugenio, la que pase una noche entera redactando una carta de amor (*Eugenio Onegin*), quedando a éste reservada la tarea de comunicar a la joven que los sentimientos no son recíprocos; o que, de un modo similar, sea Maddalena la que envíe los anónimos amorosos a Andrea Chenier, mientras Roucher convence a éste (en el aria *Calligrafia in vero*) de que se trata de una “mujer corriente” no digna de ser idealizada. Pero no siempre la mujer aparece escribiendo: así tenemos a Adele (*El murciélago*) preocupada al recibir una nota para asistir al baile del príncipe, o a Philine (*Mignon*) en idénticas circunstancias; y también leen mensajes, no sin problemas por encontrarse inmersas en las intrigas palaciegas, Leonora (*La favorita*) o Isabel de Valois (*Don Carlo*). Bien sea escribiendo o leyendo, queda claro que el papel de la “heroína” romántica en relación a la carta es paciente: la mujer sólo puede esperar noticias a través de la carta y arriesgarse a que éstas lleguen o no, como les sucede a Julieta (*Romeo et Juliette*) o Stella (*Les contes d'Hoffmann*); por otra parte, cuando la mujer se decide a escribirla, por su *disposición natural* (de nuevo el ejemplo citado por la profesora Torras, y calificado por ella misma como “auténtica joya de atavismo”) sólo lo hace para comunicar sus sentimientos. Difícilmente encontraremos a una mujer exigiendo algo por carta, tal como lo hacen Gouland (*Pelleas et Melisande*) o el barón Ochs (*Der Rosenkavalier*). En nuestro caso es Pilar

---

<sup>186</sup> Así pues, la pintura de género crea una imagen pública de lo que es privado, sin que ello tenga que suponer que se trata de una representación fiel y exacta de la realidad (Torras;2001:121).

(nuevamente mujer) la que trata de adivinar impacientemente (adivinar, pues por su analfabetismo, no puede conocer lo que la misiva le dice) lo que la carta le dirá<sup>187</sup>:

PILAR            *Las cuatro caras llenas están,  
                         ésta es su firma  
                         ¿qué me dirá?  
                         Me dirá que me quiere de veras,  
                         que soy mona y rica,  
                         me dirá que al rezar  
                         no se olvida de la Pilarica.*

*Me dirá que esta hambriento  
                         y sediento y enfermo  
                         y cansado y que va por maniguas  
                         y charcas sin pan ni calzado.  
                         Me dirá que ni Cuba es hermosa,  
                         ni dulce la caña  
                         y que piensa en su pobre baturra  
                         que llora en España.  
                         ¿Dirá otras cosas?  
                         Bien puede ser.  
                         ¡Por qué, Dios mío no sé leer!  
                         Tal vez su vuelta me anunciará.  
                         Tal vez enfermo se encontrará,  
                         y ¡ay Dios! a verle no vuelva ya.  
                         Duda cruel ya me asaltó  
                         y hace latir mi corazón.  
                         Qué me dirá  
                         Yo no lo sé,  
                         ¡Por qué, Dios mío no sé leer!*

Lejos de la desesperación de Pilar, es interesante destacar cómo los maestros ya incluyen una imagen de Cuba que era popular en noviembre de 1898 en España: *me dirá que ni Cuba es hermosa, ni dulce la caña*. Sin duda, el momento cumbre de esta melancolía y tristeza que se respiraba en el país queda reservado para el “coro de

---

<sup>187</sup> *Como se insinúa en términos iconográficos en la época, la actividad más digna que una mujer (mala o buena) puede ejercer es la de esperar: ya sea el retorno del esposo del mar, de la batalla o, simplemente, de la jornada laboral (Charnon-Deutsch:1996:67).*

repatriados”, pero ya en la romanza de Pilar se da cuenta del imaginario popular y la visión que de la isla se tenía en el país. Es interesante recordar en este momento el inmenso amor que Fernández Caballero siempre tuvo hacia la isla cubana, donde pasó siete años y de la que siempre guardó grato recuerdo. Si Cuba ya no era hermosa era por las difíciles circunstancias que los enviados a la guerra de Cuba tenían que soportar; circunstancias que ya habían sido descritas por el maestro once años antes. En la zarzuela *Cuba Libre*, estrenada en 1887, para Ernesto, protagonista de la obra, Cuba ya había dejado de ser hermosa:

*Vais a un país delicioso / lleno de luz y de vida / con un suelo prodigioso / donde todo es primoroso / y todo al placer convida. Jardín eterno, ideal, / con su forma de guirnalda / sobre aquel mar tropical / parece hermosa esmeralda / en un vaso de cristal/ [...] Lo que os cuento sucedía / antes de estallar la guerra / Hoy allí todo ha cambiado / de aspecto completamente / en la ciudad y el poblado / las costumbres han variado / y el carácter de la gente. / En el campo destrozados / potreras y cafetales / y los ingenios quemados / en todas partes talados / los ricos cañaverales / Las haciendas destruidas / las fincas enmanigüadas / y en los montes escondidas / las insurrectas partidas / haciéndonos emboscadas / Jornadas interminables / rastros que reconocer / flanqueos insoportables / y días innumerables / sin dormir y sin comer / y acampar en un pantano / con agua hasta la rodilla / es allí el pan cotidiano / a más del gusto cubano / y de la fiebre amarilla. Pero, en fin, la principal / son las pagas ¡Buenas rentas! / cada una es un caudal / que se cobra tarde y mal / cuando no hay corte de cuentas. (Jaques y Aguado;1887:28-29).*

La romanza de la carta es extremadamente importante, como decimos, no sólo porque permite mediante el recurso epistolar un tipo de comunicación más directa con el auditorio, sino porque precisamente el asunto era extremadamente familiar para los espectadores. Podemos observar antecedentes en la propia producción del maestro Fernández Caballero, pero la situación se vuelve más trágica si observamos los múltiples paralelismos entre la romanza y las cartas reales que los soldados de Cuba enviaban a sus familiares y que servían para conocer desde la Península la verdadera situación que se vivía en la isla<sup>188</sup>. De hecho, sabemos que muchas de estas epístolas

---

<sup>188</sup> Se ha llegado a afirmar que sólo el 4% de los soldados españoles muertos en Cuba perdieron la vida a causa de combates. Antoni Marimon señala especialmente el hecho de que en Cuba no hubiera nunca frentes estables, siendo necesario perseguir al enemigo en una guerra de guerrillas: el agotamiento causado por las continuas marchas y contramarchas provocó numerosas bajas en el ejército español. Un soldado describía así la marcha de una columna española a fines de 1895: “la oscuridad tenebrosa, la

fueron publicadas por la prensa finisecular aumentando así el dramatismo y la tragedia que la causa ultramarina suponía para las familias. Valga como ejemplo la noticia aparecida en LA ÚLTIMA HORA (31-XI-1895, Palma) sobre el suicidio de un soldado destinado a Cuba:

*El recluta Pedro Miguel Rubert y Ferrer, a quien en el último reemplazo cupo la suerte de pasar al ejército de Cuba, ha decidido esta mañana poner fin a su existencia [...] Parece ser que el infeliz soldado no conseguiría quitarse la vida al primer intento, pues tenía los pantalones ensuciados de tierra, señal evidente de que habría caído al suelo por habersele roto la cuerda. Pero no por esto ha desistido de su propósito toda vez que lo ha consumado volviendo a colgar la cuerda y anudándosela en el cuello para ahorcarse (Marimon;1998:171).*

Igualmente trágicos son los testimonios epistolares aparecidos en la prensa con los que la romanza de Pilar está en íntima conexión. En LA ALMUDAINA (21-XII-1895, Palma) aparecía una extensa carta escrita por un soldado a su padre a propósito de los tiroteos y las emboscadas a los que las tropas españolas estaban sometidas diariamente; reproducimos un fragmento por la similitud con la romanza de Pilar (así como con el relato del protagonista de *Cuba Libre*):

*[...] La emboscada de la Ceja de Rebarcadero no tendría importancia alguna sin la desgracia del pobre guerrillero herido, a quien posteriormente hubo que amputar el brazo, desgracia mayor, si cabe serlo, por tratarse de un padre de familia que tendrá ahora que esperar de la caridad o del justo premio oficial, lo que antes fiaba a su trabajo y a su actividad propia. Aunque no pertenecía a mi batallón, como fue mi médico el encargado de la cura, asistí a ella. Se empleó la simple cura seca con algodón, taponando ligeramente para combatir una pequeña hemorragia y pocas horas después en Río Grande, se rectificó la cura, asando el sublimado longa manu, ya que la asepsia que nos rodeaba dejaba mucho que desear. A propósito de este herido escuché a mi médico lamentar mucho las dificultades con que se tropieza para aplicar siquiera lo posible de las modernas ideas en cirugía [...] (Marimon;1998:173).*

---

lluvia torrencial, el camino imposible, fango hasta las rodillas, acémilas que caen y es preciso descargarlas y cargarlas de nuevo para proseguir la marcha, soldados que moralmente y materialmente se abaten, precisando todo el imperio del mandato para que sigan penosamente la marcha, la constante sensación del camino perdido, los silbidos de la guardia anunciando complicaciones” (Marimon;1998;46-47).



Estos testimonios eran de dominio público y no es de extrañar por tanto que la romanza de Pilar fuera gratamente acogida tanto por su belleza musical como por la cercanía del argumento que trataba. Pero tiempo queda en la zarzuela para volver a la nostalgia; Fernández Caballero retoma tras la lectura de la carta la algarabía general de la plaza y vuelve una vez más al empleo del ritmo ternario, belicoso, vibrante y rudo de la jota: llegamos al tercer número musical de la zarzuela, *Si las mujeres mandasen*.

### 3.3. *SI LAS MUJERES MANDASEN...*

Sin duda alguna, *Si las mujeres mandasen*, es uno de los números musicales que contribuyeron a dar gran popularidad a la obra. Y es que, como ya Baroja señalaba en una de sus obras (*La Busca*), en aquellos tiempos del 98, “la política era principalmente cuestión entre verduleras y guardias municipales, ya que las verduleras querían asociarse y después poner la ley y fijar los precios”. Lo cierto es que el tercer número musical está en íntima conexión con el primero, tanto por temática como por material musical. Tras el paréntesis que la romanza de Pilar y todo el desarrollo argumental que la lectura de la carta supone, la escena vuelve a centrarse en las vendedoras, que tras el altercado con los municipales por querer cobrar la contribución, deciden ir a ver al Alcalde para expresarle sus pareceres, no sin antes cantar la célebre jota:

*No nos asusta nada en la tierra.  
Guerra les gusta, pues haya guerra.  
Los hombres, todos son muy bribones.  
¡Ea! A ponerse los pantalones.  
Dinero quieren; pues ni una perra.  
Guerra les gusta, pues guerra<sup>189</sup>.*

---

<sup>189</sup> El número comienza con características muy similares al canto de las Amazonas de *Cuba Libre*, atribuyendo a las mujeres más valentía y coraje a la hora de defenderse que a los hombres: *Ya tiene Cuba amasonas / no tiene ya que temer / para dar guerra no hay nada / que se iguale a la mujer / Vengan los hombres a miles / que no me asustan a mí / una mirada nos basta para hacerlos sucumbir* (Jaques y Aguado;1887:64-65).

Hasta aquí el número sigue de cerca las líneas generales del primer enfrentamiento entre verduleras y Autoridad que ya habíamos visto. Sin embargo, a continuación la letra de la jota varía sensiblemente y se aparta de la temática de los impuestos para pasar a una realidad de más importancia y mucho más preocupante que la subida de las tasas: de nuevo la presencia de la Guerra de Cuba se hace notar en la zarzuela a través de un canto antibelicista que entonan las analfabetas verduleras de Zaragoza:

*Si las mujeres mandasen,  
en vez de mandar los hombres,  
serían balsas de aceite  
los pueblos y las naciones.*

*No habría nunca guerras odiosas,  
que a concluir esas guerras irían  
madres y esposas.  
Y aún siendo muchos y muy valientes,  
en un día acababan con ellos  
con uñas y dientes.*

La letra de esta jota se hizo enormemente popular desde el primer momento, permaneciendo en la memoria colectiva incluso hoy en día. Podemos advertir en ella dos factores que ayudan a comprender mejor tales afirmaciones: por una parte, el traumático reclutamiento de tropas que se llevó a cabo durante la guerra de Cuba en nuestro país; por otro, la imagen finisecular de la mujer como “madre y esposa”. Respecto al reclutamiento, la mayor parte de la historiografía coincide en señalar el clasismo y la injusticia que dominaban este proceso: aunque el servicio militar era obligatorio en España desde 1835, había dos formas legales de no cumplirlo, la sustitución y la redención en metálico; tanto uno como otro (el contratar a una persona para reemplazar a otra en el ejercicio de las obligaciones militares como el pago directo al Estado) suponían que los combatientes en la guerra fueran exclusivamente los hijos de los sectores más modestos de la sociedad española<sup>190</sup>. Marimon recoge en

---

<sup>190</sup> Mayoritariamente fueron campesinos con pocas tierras o jornaleros con escasa o nula educación. Además, se trataba de mozos jóvenes, ya que eran llamados a filas a los 19 años. Como ejemplo, puede

su libro sobre el desastre del 98 un documento de la izquierda republicana (LA ACTUALIDAD, 9-IV-1898, Palma) que da muestras de las escenas que se vivían en la Península en aquella época:

*[...] Una mañana en la cubierta del San Ignacio de Loyola vimos al pobre soldado mezclado con sus compañeros de infortunio contento sí, al parecer, pero retratado en su semblante el amargo dolor que embargaba su alma. Allí vimos a sus pobres padres, casi alelados, mezcladas sus lágrimas con los cantares, con los vítores, con los acordes de las músicas que ejecutaban aires patrióticos [...] los estridentes chirridos de la sirena del vapor y los hurras a los valientes que sufridos y abnegados partían o los llevaban para tierras lejanas a conquistar días de gloria o de luto para la adorada patria [...] ¡A cuántas amargas consideraciones se presta el pensar en los inevitables desastres de una guerra, y mucho más en una guerra de la clase que en Cuba se hace, guerra sin cuartel, sin piedad, en que se lucha contra los elementos, contra la inclemencia del tiempo y del clima; en contra de la artera emboscada preparada por la rabia, por el coraje y la desesperación (Marimon;1998:156-159).*

De igual modo, Mainer considera uno de los poemas de Vicente Medina (incluido en “Aires murcianos”, 1898) como uno de los más claros y sentidos exponentes del dolor de los padres ante el reclutamiento forzoso de las clases más modestas; el poema (“Cansera”) está escrito en panocho, habla típica de la huerta de Murcia: *Por esa sendica se marchó aquel hijo / que murió en la guerra... por esa sendica se fue la alegría... / ¡por esa sendica vinieron las penas!... / No te canses, que no me remuevo; / anda tú, si quieres, y éjame que duerma, / ¡A ver si es pa siempre!... ¡Si no me espertara!... / ¡Tengo una cansera! (Mainer;2004:107).*

Para este grupo, el de los sectores modestos de la sociedad, intentar librar a un hijo del servicio militar mediante las prácticas citadas era, en la mayor parte de los casos, tarea imposible, o una enorme problemática económica: llegaron así fenómenos como la emigración como solución para evitar ser llamados a filas, el suicidio o, en menor medida, motines y manifestaciones. Respecto a las manifestaciones en contra

---

indicarse que los famosos “Últimos de Filipinas”, un destacamento que resistió durante casi un año tras la rendición española, estaba formado por 21 campesinos, dos panaderos, un sirviente, un cantero, un herrero, un cocinero, un sombrerero, un sastre, un cerrajero y un zapatero (Marimón;1998:45). Esta situación fue denunciada por parte de los intelectuales: Clarín en “Cuentos morales”, la colección de 1896, incluyó uno titulado “El sustituto”, un relato acerca de la inmoralidad de la compra de suplentes por quienes no querían hacer el servicio militar (Mainer;2004:98).

de la partida de tropas es importante destacar que fueron llevadas a cabo por mujeres en Zaragoza (1896) y Gijón (1897). No es de extrañar: la partida hacia las colonias de grandes contingentes de jóvenes contribuyó al descenso de la nupcialidad, así como a la sobreexplotación en el campo y en las industrias. El encarecimiento de las subsistencias, la especulación con los productos alimenticios (que propiciaron los motines de subsistencias de Gijón, Cartagena, Badajoz y Castilla) fueron algunas de las consecuencias de la guerra que afectaron, principalmente, a las mujeres. No es de extrañar por tanto, la escena de las verduleras en pie de guerra ante el reemplazo de tropas para la guerra, pues a este grupo afectaba directamente esta situación.

Sin olvidar que nos encontramos ante una escena claramente cómica, no debemos subestimar cómo la nueva consideración de la mujer en las postrimerías del siglo XIX afecta al número musical. Si bien la figura femenina en la época inmediatamente anterior era la del “ángel del hogar”, imagen angelical sostenida por un rígido esquema de valores patriarcales, en los años finiseculares esta imagen cambia notablemente. Los aires modernistas propios de la *belle-époque* traen consigo una imagen renovada de la mujer, configurando un nuevo arquetipo de mujer, el de la *femme-fatale*, ser mortal contingente, cuyos actos, unidos a las estaciones y otros símbolos del tiempo, siempre apuntan hacia la muerte u otro castigo por su presuntuosa belleza. No debemos olvidar que la *femme-fatale* es una creación absolutamente masculina mediante la cual se liberan muchos de los mitos y fantasmas de un mundo convencionalmente construido mediante el discurso predominante, esto es, el masculino: *cuentos, poemas, folletines, novelas y periódicos ofrecían para el consumo del público miles de imágenes esmeradamente reproducidas, ligadas tanto al momento histórico como a la psique masculina, para “ilustrar” lo que la mujer española era, o más bien pudiera ser, para el hombre* (Charnon-Deutsch:1996:49). De todos modos, cabe recordar que en el ámbito del arte naturalista o realista es otro arquetipo de mujer el que triunfa, aquel cimentado en estereotipos sexuales que pervivían en los mitos sociales populares desde siglos atrás, y facilitaban la comprensión de los viejos mitos, modernizando a través del habla y la vestimenta los estereotipos ya gastados. Reflexionando sobre esta cultura popular, Alicia Andreu señalaba recientemente cómo respaldaba los valores tradicionales con respecto a la

familia, la clase humilde y especialmente la mujer (Charnon-Deutsch:1996:50). Y no sólo esto; estos valores tradicionales se ven trastocados mediante las incipientes tesis sobre el rol social de la mujer venidas del pensamiento de las nuevas doctrinas filosóficas: desde el socialismo de Proudhon, que teme por la aparición en la vida pública de la mujer, teorizando sobre la superioridad del hombre y la necesaria relegación de la mujer al ámbito doméstico, al positivismo de Comte o de Stuart Mill, éste último firme defensor de las virtudes emancipadoras de las legislaciones en cuanto a derechos de la mujer se refiere.

*Si las mujeres mandasen...* se observa en el texto del número musical la mitología propia atribuida a las mujeres (sobre todo en España) como génesis de un nuevo orden. Como apunta Alicia Andreu, una de las misiones propuesta por la literatura popular para la mujer era la regeneración moral y física de España. Se concebía a la mujer como transmisora ideal de los valores tradicionales desde su trono moral, el hogar. Se estimaba que poseía una capacidad natural para dirigir los asuntos de la casa y así conservar los valores familiares tradicionales. Su capacidad para el amor, escribe Andreu, “la señala también como la indicada por Dios y la naturaleza, para enmendar al pueblo español” (Charnon-Deutsch:1996:56). Sin duda el número musical está cargado de todos los prejuicios sexistas del positivismo francés y los arquetipos idealistas del romanticismo, aunque, en cierto modo, su propuesta invierte la jerarquía tradicional, valorando aquellas cualidades supuestamente femeninas (las del corazón), cuyos efectos juzga más profundos y benéficos para la sociedad; en este sentido, vemos una fuerte influencia del positivismo de Comte que atribuía sin reparos de manera específica (pero no exclusiva), unas características propias a cada sexo: sociabilidad y sentimiento para la mujer, “la parte sensible de la humanidad”, razón para el hombre, “la parte pensadora”. Es interesante seguir esta línea de análisis pues la guerra no sería más que el fracaso de la razón, del modo de hacer masculino en el mundo<sup>191</sup>. Por los mismos años, Manuel González Prada, ensayista peruano,

---

<sup>191</sup> Así se deja observar en un texto claramente antibelicista de Blasco Ibáñez: “En un mundo donde existe la mujer, copa de felicidad jamás vacía por mucho que se apure y cuyos ojos brillan con el ardor de la primavera; donde el vino chisporrotea en la copa de cristal con su corona de irisados brillantes; donde los bosques tienen flores que perfuman y trinos envueltos en plumajes voladores que saltan de rama en rama; donde el cielo, con las transparencias de la rosa y los cambiantes del nácar, ofrece la más hermosa de las tiendas para cubrir los delirios del amor, de la única verdad que encontró el doctor

consideraba la autoridad y el poder varoniles exhibidos públicamente mucho más ficticios y superficiales que la influencia subterránea ejercida a diario por la mujer en la intimidad: “En tanto que los políticos se jactan de monopolizar la dirección del mundo, las mujeres guían la marcha de la Humanidad. La fuerza motriz, el gran propulsor de las sociedades, no funciona bulliciosamente en la plaza ni en el club revolucionario: trabaja silenciosamente en el hogar” (Delhom;2002:186)<sup>192</sup>. En efecto, parece una idea comúnmente aceptada el mayor poder ejercido por la mujer desde el dominio clandestino en la intimidad, mucho más efectivo que la dominación oficial del varón en la sociedad; idea que contribuye a la perpetuación de dos esquemas aceptados: por una parte, la no participación de la mujer en la vida pública, pues su lugar en la sociedad pertenece al ámbito de lo privado<sup>193</sup>; por otra, y en relación con la primera, la continuidad del arquetipo del “ángel del hogar”, idealización cargada de cualidades típicamente femeninas (la fortaleza de ánimo, la sensualidad) y destinada desde el hogar a complementarse con el género masculino para así contribuir al progreso social.

Como en la mayoría de nuestra zarzuela, todas estas ideas están en ella aunque no sean defendidas de modo explícito; es, una vez más, el “participar sin pertenecer” que caracteriza a la mayoría de las producciones de la época. Ciertamente que la finalidad del número musical es cómico, y que a las alturas de 1898 nadie puede plantearse

---

Fausto después de estudiar tanto; en un mundo tan bello, los hombres consideran como la más digna y honrosa de las profesiones hacerse polvo a cañonazos por si cuatro pedazos de tierra han de estar protegidos por una bandera de un color u otro” (Mainer;2004:107).

<sup>192</sup> Joël Delhom ha señalado la originalidad del pensamiento de González Prada al ser un pensamiento surgido de la confluencia de las teorías románticas, positivistas y anarquistas: *al revés de Proudhon, González Prada no lamenta la supuesta desaparición paulatina de la familia patriarcal, modelo que considera bárbaro puesto que ningún determinismo físico prueba la inferioridad de la mujer: “El menosprecio a la mujer y la creencia en la superioridad del hombre, han echado tantas raíces en el ánimo de las gentes amamantadas por la Iglesia que muchos católicos miran en su esposa, no un igual sino la primera en la servidumbre, a no ser una máquina de placeres, un utensilio doméstico. Semejante creencia en la misión social de un sexo denuncia el envilecimiento del otro. La elevación moral de un hombre se mide por el concepto que se forma de la mujer: para el ignorante y brutal no pasa de ser una hembra, para el culto y pensador es un cerebro y un corazón”* (Delhom;2002:185).

<sup>193</sup> Nuevamente nos puede servir de ejemplo González Prada, quien reconoce en la mujer el genuino elemento civilizador de la humanidad y le confiere el romántico objetivo de redimir al hombre: *“los sacerdotes, y con ellos todos los preconizadores del internado, olvidan que el hombre no se civilizó en la tienda de campaña, en el cuartel, en el claustro ni en la escuela, sino en el hogar, bajo la dulce influencia de la mujer”*. *Comprobamos, de paso, cómo la cuestión de los géneros se articula también sobre la problemática fundamental civilización vs barbarie, que tanto impregna la ideología de la época. Aquí, civilizar es educar convenientemente y los interrogantes que plantea González Prada son: ¿Quién educa y cómo se educa?* (Delhom;2002:186-187).

seriamente que las mujeres lleguen a ocupar puestos de relevancia en la vida pública, pero igualmente cierto es que en el número se deja sentir el nuevo orden moral que estaba reemplazando las costumbres tradicionales españolas y en el que la mujer servía de piedra de toque para medir sus consecuencias o efectuar sus correcciones. Y es que las verduleras de Echegaray y Fernández Caballero serían una hibridación a caballo entre la imagen conservadora de la mujer de un Unamuno, para quien “la mujer es, ante todo y sobre todo, madre, pues el instinto de la maternidad es en ella mucho más fuerte que el de la sexualidad, al querer al amante o al marido con amor maternal, y al crecer su amor cuando le siente débil, cuando siente que es preciso defenderle, por muy fuerte que en otros aspectos aparezca” (Abellán;1997:179), y la imagen de las incipientes anarquistas, como Louise Michel (1830-1905), quien luchó en la Commune de París y deportada a Nueva Caledonia, retratada por González Prada del siguiente modo: *en resumen, Luisa Michel nos ofrece el tipo de la mujer batalladora y revolucionaria, sobrepuesta a los instintos del sexo y a las supersticiones de la religión. Practicando el generoso precepto de “vivir para los demás”, no es una “supermujer” a lo Nietzsche, sino la “mujer fuerte”, conforme a la Biblia de la Humanidad* (Delhom;2002:188).

Por tanto, vemos que continúa el mismo esquema practicado a lo largo de toda la zarzuela: asuntos de actualidad tratados desde la comicidad, pero tratados, a fin de cuentas. Del mismo modo, igualmente cómica es la intervención de Timoteo durante el altercado en este tercer número; mientras las mujeres cantan valientes su jota (y obsérvese cómo la jota vuelve a adquirir en este tercer número las cualidades de bravura, resistencia y defensa del honor que en el primer número se le habían adjudicado), Timoteo no duda en exclamar:

TIMOTEO      *Valiente lío  
si ellas mandaran,  
¡Vaya un congreso  
de diputadas!*

Timoteo da a entender de este modo de manera cómica la pérdida de educación y decoro que supondría la entrada de las verduleras en las más altas instancias del

Estado. La situación es, sin duda, mucho más cómica si echamos un vistazo a la situación de la política española en aquella época, y observamos que el comportamiento de sus señorías no distaba mucho del que nuestras vendedoras tenían en la plaza pública. Victor Ruiz Albéniz (Chispero) nos muestra algunas de las estampas típicas que en el Congreso se podían observar habitualmente: desde las “cornejas” removiendo sin pudor los bajos fondos de la charca parlamentaria con su política de “dimes y diretes”, a la tribuna de las izquierdas, dispuesta a despacharse a gusto con su serie de improperios, basados en el debate del “más eres tú”, peloteando de un sector a otro de la Cámara las responsabilidades por las desdichas nacionales: *en el Parlamento, y especialmente en la Cámara popular, un día sí y otro también, el escándalo estaba al “Orden del día”, aun cuando en la hoja impresa que con tal título se editaba y repartía entre los asistentes a las sesiones, no figurase como misión a llenar en cada jornada parlamentaria. Cuando, “rara avis”, en el Congreso no había escándalo, era porque... se había celebrado “sesión patriótica”. Entre esos dos polos oscilaba siempre el péndulo del Poder legislativo en España* (Chispero;1944:234). Con este panorama no es de extrañar que el conde de Romanones, durante su presidencia de la Cámara, se hiciera célebre por comenzar sus sesiones con el consabido “Se abre la sesión” seguido de un sigiloso “...y que sea lo que Dios quiera”. Y es que, todo esto, formaba parte de aquella España finisecular y no cambiaría en los años siguientes: Chispero señala con cierta ironía cómo estos episodios de violencia verbal desahogada hacían ganar en Madrid a los vendedores de la Prensa vespertina talegas de “perras chicas”, porque el madrileño, siempre apasionado y siempre sensacionalista, “se pegaba de puñetazos” por adquirir pronto un periódico nocturno que especificase bien, cruda y ampliamente, las “lindezas” que los republicanos lanzaban contra los monárquicos, los lerruxistas contra los de la Solidaridad Catalana, o sencillamente los liberales de Moret contra los demócratas de Canalejas. Y es que, seguramente, no podríamos comprender toda aquella España sin el que ya se conoció en todas partes como el habitual “escándalo en el Congreso”, que tan felices hacía a los madrileños todos los días, de nueve a doce de la noche, y tan desgraciada a España en todas las horas amargas, frívolas e inconscientes que le proporcionaba aquella insensata política parlamentaria, y cuyas consecuencias no se hicieron esperar.



### 3.4. LOS REPATRIADOS A ESCENA

*Cablegrama del almirante Cervera transmitido por el general en jefe de La Habana: Almirante Cervera me transmite por telégrafo desde la playa del Este y con esta fecha lo siguiente:*

*“Salí ayer mañana con toda la escuadra y después de un combate desigual y contra fuerzas más que triples que las mías, toda mi escuadra quedó destruida, incendiada y embarrancados Teresa, Oquendo y Vizcaya que volaron, y el Colón, según informe de los americanos, embarrancado y rendido a los cazatorpederos a pique; ignoro aún las pérdidas de gente pero seguramente suben de seiscientos muertos; la gente toda rayando a una altura que ha merecido los plácemes más entusiastas de los enemigos; al comandante del Vizcaya le dejaron su espada; estoy muy agradecido a la generosidad e hidalguía con que nos tratan; entre los muertos está Villamil y creo que Lazaga y entre los heridos Concas y Eulate. Hemos perdido todo. Cervera.*

Con el cablegrama del Almirante Cervera comenzaban los acontecimientos que conocemos con el triste nombre de “desastre del 98”; la tragedia de Santiago de Cuba fue conocida en España con consternación, apagándose súbitamente todos los entusiasmos y las locas esperanzas. Esperanzas en efecto, pues hacía tiempo que España no sufría un golpe así; a pesar de que la guerra era a todas luces desigual, España nunca perdió la esperanza de imponerse a los Estados Unidos, creyendo en la superioridad de su bandera. Y es que, en el recuerdo de todos estaban los sucesos de 1873 en Melilla, con la superioridad aplastante del ejército español; fueron muchos los que recordando después estos acontecimientos, achacaron a la falta de razón el trágico desenlace del “desastre”:

*En 1873 a Melilla enviamos veinte mil hombres entre vítores y esfuerzos generosos; los moros, valientes cuando se creían impunes, se arrastraron sumisos al ver las orejas al lobo, y después de los ímpetus de un momento, tornamos a las flaquezas propias de nuestro carácter, al olvido de los riesgos, a dejarnos llevar por la corriente de los desconocido (Flores García;1909:67).*

La paz de París cayó como una piedra de improviso sobre el apacible remanso de la Restauración, lo puso todo en movimiento, y configuró una problemática

radicalmente nueva, otra forma de ver las cosas. Una nación sin historia (como se empeñaban en remarcar los diarios sensacionalistas) había acabado con el honor y la bravura y, de paso, con los últimos restos del Imperio español en ultramar. Hoy en día, pasada la centuria de los acontecimientos que a finales del siglo XIX sacudieron a España, quedan pocas dudas sobre la amplitud ideológica que el fin del ciclo colonial (iniciado en 1492) tuvo para nuestro país. Los actos celebrados con motivo de la conmemoración de la fecha del 98 dieron cuenta (si es que era necesario) del tremendo impacto que la pérdida de las colonias tuvo para los españoles, pero también de la importancia hiperbólica que la intelectualidad, especialmente los literatos, dieron a este hecho destacado, señalando la fecha del 98 no sólo como un antes y un después en la historiografía general, sino también empleando dicha fecha como etiqueta bajo la que agrupar un conjunto de escritores que se suponían con las mismas inquietudes. No es de extrañar que en un género teatral del que venimos señalando su capacidad para ser “fotografía viva” de la realidad, también el desastre dejara su impronta. Y es que, no es difícil advertir que el lugar privilegiado para la observación de las consecuencias que en la mentalidad española dejó el desastre no es el de la alta literatura de los noventayochistas (por otro lado, no especialmente popular en la época) sino aquellos productos de consumo que el pueblo demanda y comprende, y que al mismo tiempo hace suyos.

En cierto modo, cuesta trabajo entender cómo los intelectuales que del 98 han hablado no han concedido mayor importancia a las musiquillas y libretos que estas obras de inmediato consumo lanzaban al pueblo reconvertidas en producto de autor. Más aún cuando fue en nuestro país donde se creó la llamada “guerra propagandística”; Larraz<sup>194</sup> ha señalado como la Guerra de la Independencia fue la primera contienda donde se empleó el teatro como medio de lanzar consignas populacheras y fomentar el odio al invasor. Se creaba así una tradición que, basada en ciertos mitos populares (la defensa de Cádiz, el carácter recio de los aragoneses, la valentía del pueblo madrileño,...), iba a llegar viva hasta los años finiseculares en que el odio al francés se veía trasladado al odio al norteamericano. En esta tradición teatral se van a dar diversos cambios referentes al “cómo”, pues de las pequeñas obras

---

<sup>194</sup> LARRAZ, Emmanuel 1988: *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

patrióticas que comienzan a popularizarse a comienzos del siglo XIX se pasará a un artefacto cultural mucho más elaborado como es el “género chico”. Sin llegar a afirmar que el teatro referido a la guerra de Cuba forma un subgénero dentro del género chico, sí podemos advertir la presencia de esta temática en muchas de las piezas estrenadas desde la década de 1880 hasta la consumación del desastre. Si tuviéramos que marcar un arranque en esta tradición, resultaría sorprendente que la pieza que comienza este tipo de teatro propagandístico, en un principio, no está destinada a tal fin; menos sorprendente es el nombre del autor de dicha obra dramática: Federico Chueca. Chueca, como ya vimos a propósito de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), es el músico que con mayor acierto recoge los fundamentos del género chico y, por ello, sus obras son aplaudidas y asumidas por el público. Sería interesante plantearse cómo Chueca, partiendo de la materia directa del pueblo (personajes populares, músicas urbanas,...) consigue ser el autor más cosmopolita de todos los que al género se dedican: *La Gran Vía* (1886), *El año pasado por agua* (1889),... son aplaudidas y estimadas en toda Europa, de París a Roma. Su éxito es incomparable en la capital española y en todas las provincias:

*[...] Chueca es el rey de los teatros por secciones; Chueca es el mandarín de las orquestas baratas; Chueca es un Lope de la música moderna, en Madrid y sus contornos; Chueca es indiscutible, colosal, fuerte y sereno; un ídolo, una imagen sagrada [...] Tener obras de Chueca es la fortuna de los empresarios. Colaborar con Chueca es la esperanza de los poetas ligeros. Oír las composiciones de Chueca es el ideal del público. Chueca impone sus caprichos, y todos obedecen; inspírase en lo más extraño, y todos le siguen [...]* (Ruiz Contreras, 1894:183-184).

No es de extrañar por tanto que, debido a este éxito, y a su música pegadiza, fuera una de sus obras la llamada a convertirse en himno patriótico durante la guerra de Cuba. A pesar del enorme éxito que la zarzuela (o cuadro histórico) *Cádiz* había cosechado el año de su estreno, 1886, a las alturas de 1898 uno de sus números musicales ya había adquirido vida propia, desvinculado de la zarzuela. Se trataba de la famosa “marcha de Cádiz”, número musical cuya gestación no corresponde a la de la obra; en efecto, la “marcha” que luego quedó inserta en la zarzuela, había sido compuesta por Chueca para el general Prim y había sido representada el año anterior

dentro del melodrama *El soldado de San Marcial*. Sin embargo, el verdadero éxito de la marcha se consiguió al verse incluida en una zarzuela patriótica, que conmemoraba a partes iguales la defensa de la ciudad de Cádiz ante el invasor francés y la redacción de “la Pepa”. La “marcha de Cádiz” produjo un auténtico delirio desde la misma noche del estreno de la zarzuela, y la letra de Javier de Burgos pasó a la calle donde duraría aún diez años sin perder un ápice de su frescura y de su significación para los españoles:

*¡Ya no hay miedo / no hay temor /lucharemos con valor! / ¡Viva España! / Que vivan los valientes / que vienen a ayudar /al pueblo gaditano / que quiere pelear. / Y todos con bravura, / esclavos del honor / juremos no rendirnos / jamás al invasor.*

Es evidente que el éxito de dicha pieza musical, que ya vivía en la calle, no podía pasar desapercibido para las autoridades políticas de finales de siglo. Un político de la talla de Cánovas del Castillo, que al formar el primer gobierno de la Regencia de María Cristina debía enfrentarse al problema de Cuba y a la amenaza constante de los Estados Unidos, no podía pasar dejar la oportunidad de alimentar el espíritu patriótico con una pieza que sirviera de estímulo para el apoyo a la causa de ultramar. El mecanismo por el cual “la marcha de Cádiz” pasó a ser el himno de la guerra colonial se fundamenta en un sinnúmero de actos y celebraciones, basándose, sobre todo, en las repetidas reposiciones de la obra en los principales teatros del país. Federico Hernández Girbal describe la velada en que la obra fue representada en el Teatro Real, con presencia de toda la familia real y del gobierno en pleno (el autor indica que ésta era la primera ocasión en que el futuro Alfonso XIII asistía al teatro) y con un desfile en el escenario de medio régimen de Ingenieros, al son de la música de Chueca (Hernández Girbal, 1992:324-325). No sólo en España la “marcha” causaba fascinación por su afán patriótico; igualmente en el país vecino, Italia, donde el corresponsal español en Roma da cuenta de ello:

*Buscando al azar recuerdos españoles, no los he encontrado en esta capital, enteramente francesa por el aspecto exterior y las costumbres públicas, si no es la canción de la Menegilda, de Chueca, cantada en el concierto Varietá por una diva italiana en un castellano deliciosamente adulterado, y la marcha de Cádiz también de Chueca, que es la sinfonía obligada y aplaudida por ser aquella zarzuela conocidísima aquí y grandemente celebrada,*

*como todo lo que tiende, a pesar de lo dicho antes, a desprestigiar el nombre francés (...) En gran parte ha entrado por mucho el odio al francés, común a ambos pueblos, en el buen recibimiento hecho, y exactamente como aquí – cuando en el primer acto de Cádiz empieza piano el coro aquello de “Nuestros bravos vienen ya...” y rompe la briosa marcha, el público se levanta unánime y aplaude y grita, aunque aquí ha suprimido la Questura el “guerra a los franceses” del segundo acto, sustituyéndolo con una “guerra al extranjero” para evitar que se calienten demasiado las cabezas (Gallego, 1993:198-199)*

El delirio por el ya himno oficial de la guerra llegó al extremo con la convocatoria de un concurso (desde el periódico EL IMPARCIAL) para componer una nueva letra para la marcha, más acorde con el nuevo sentimiento patriótico, un canto que sonara

*confortante y animoso, así en las horas de triunfo y alegría como en los momentos de prueba y angustia [...] que vibre lo mismo en la boca del soldado que en los labios del niño; en la casa y en la calle; en la escuela y en el campamento. En la guerra y en la paz (Flores García, 1909:202)*

Finalmente no se encontró letra nueva para la composición y ésta quedó como inicialmente; pero los ánimos ya estaban enaltecidos. De la defensa de Cuba se había pasado al odio al norteamericano en pocos meses. Y pronto llegó la fase final de la guerra, durante la cual, gritando ¡Viva España! desfilaron los soldados españoles camino del desastre ante el ánimo optimista de las muchedumbres, que encontraron en la “marcha de Cádiz” la expresión artística capaz de expresar de modo rotundo lo que rugía en el alma colectiva<sup>195</sup>. De la identificación total de la Guerra de Cuba con la “marcha de Cádiz” da cuenta el desdén que años después tuvo el autor de la música por todo lo que a aquella situación recordara. En efecto, una vez finalizada la guerra casi se le echaba la culpa a Chueca de los desastres de Santiago de Cuba o de Cavite por haber escrito la marcha. Muestra de ello puede ser el amargo relato de Felipe Trigo, *Las ingenuas*, de 1901, el en que Luciano y su esposa embarcan en la estación, contemplando a los sones de la *inevitable marcha de Cádiz* el contraste entre las

---

<sup>195</sup> A pesar de que la superioridad armamentística de Estados Unidos era notable, durante toda la guerra las alusiones a la historia de España y al honor basadas en un optimismo absolutamente irracional no dejaron de sucederse; baste como ejemplo la siguiente coplilla de Pierre Loti: *Al pelear con los yanquis / señores, tendrán que ver / cómo de dos ladrillazos / los haremos de correr. / Tienen muchos barcos / nosotros razón; / ellos armamento / nosotros honor* (Francos Rodríguez;1930:149).

fantasías de una prensa irresponsable y los jóvenes. El día de la derrota definitiva: *Era el remordimiento de hijo ingrato de la Nación desdichadísima [...] Que había asistido al largo y triste espectáculo de aquella insensatez pública que a través de la patriotería empujó al principio, contemplándolo todo con desdeñosa sonrisa de extraño espectador dolido por diletantismo [...] No tenía derecho a indignarse. Él no había sabido ser siquiera de los pocos hombres que lanzaron su protesta contra la tempestad, arrostrando la impopularidad y el odio... Él no había sabido emular a Pablo Iglesias, a Pi Margall* (Mainer;2004:112). Aún más dolido resulta el texto de Soriano titulado “3 de mayo de 1899” donde, ya sin ningún tipo de duda, la “marcha de Cádiz” quedaba identificada con la decadencia de España: *Venció Francia con la sublime “Marsellesa”; al son trágico “Ça ira” cayó la nobleza. Los hugonotes luchaban con el lúgubre canto luterano en los labios. La secta anabaptista moría al son de la colosal estrofa mística. Los vascos peleaban con el solemne “Gernikako Arbola”. Nuestra decadente España moría en un café cantante, entre chulos y golfas, escuchando el odioso “chín, chín” de la odiosa “Marcha de Cádiz”* (Mainer;2004:121)<sup>196</sup>.

Antes de llegar a este punto habían sucedido muchas cosas en el mundo teatral. Como decimos, *Cádiz* es una zarzuela del año 1886, y desde el inicio de la guerra hasta el fin de ésta fueron muchas las obras de carácter patriótico que subieron a los escenarios, todas ellas de calidad desigual aunque la mayoría con buena fortuna en la taquilla al ofrecer al pueblo los cantos de las glorias que éste pedía<sup>197</sup>. Arduo trabajo es pasar revista a todas y cada una de ellas pero detengámonos en el autor de

---

<sup>196</sup> También podemos encontrar esta identificación total en el estudio que Carme Riera realiza de la lectura del Quijote desde el nacionalismo catalán en ocasión de su tercer centenario; así, la autora señala cómo la publicación catalanista *La Tralla* incluía en uno de sus números un capítulo apócrifo – “El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha”, subtítulo “Donde se trata de la más gloriosa de las fazañas que a cabo llevó el ingenioso hidalgo, don Quijote de la Mancha, señor de tierras donde jamás se ponía el Sol”, - una sátira antiespañola en la que se presentaba a un Don Quijote holgazán, *que ve llegar por el extremo norte de África “una grande y espesa polvareda” que confunde con una piara. Sancho es el encargado de decirle que, en realidad, no son cerdos sino un gran ejército muy bien organizado que viene a invadir “el nuestro territorio”. Mientras don Quijote se prepara para vencer al enemigo, entonando la marcha de Cádiz [...] una “orquesta de ciegos ejecuta por milésima vez la marcha de Cádiz” y don Quijote espera que el ejército ataque para mostrar su valor, un tiro fulmina a Rocinante y el Tío Sam aprovecha la ocasión* (Riera;2005:100-101). Nótese la importancia de la simbología al ser “ciegos” los que ejecutan por milésima vez la famosa marcha.

<sup>197</sup> Carmen del Moral Ruiz ofrece en su libro “El género chico” algunas de las obras más exitosas que sobre la guerra de Cuba se ofrecieron al público.

*Gigantes y Cabezudos*, Fernández Caballero, capaz de expresar a través de sus composiciones tanto su amor por la tierra cubana como el fuerte golpe que supuso el desastre colonial en nuestro país; en efecto, Fernández Caballero es un personaje privilegiado en el fin de siglo español; su incesante “españolismo”, unido a su estancia en la isla de Cuba (1864-1871) hacen que su visión sea diferente a la de los exaltados autores populistas que alimentaron en los españoles el odio a los norteamericanos y un entusiasmo y un optimismo ingenuo ante una guerra que a todas luces estaba condenada al desastre. Fernández Caballero dedicó algunas obras al tema cubano, tema que le inquietaba especialmente por su vinculación personal con la isla. Diez años antes del desastre, en 1887 estrenaba en Apolo con enorme éxito un sainete titulado *Cuba Libre*, con letra de Federico Jaques y Aguado. En él ya se criticaba la mala gestión de los españoles en la isla, y los atropellos e injusticias que con los soldados españoles destinados a la empresa se cometían. Así, en el acto II, el coro de los soldados licenciados:

*Hace seis años y medio / que mi pueblo abandoné / porque supuse que andaba / el oro aquí a puntapiés / y aunque la fiebre amarilla / y el excesivo calor / me causaba mil recelos / a Cuba me vine yo / Buen camelo he llevado / aquí no hay ya / ni calor, ni dinero / fiebre ni ná / [...] Muchas jornadas descalzos / las más de ellas sin comer / muchas fatigas y penas / pero ni un peso en papel / De la manigua y el monte / siempre se va al hospital / y luego inútil a España / al que no entierran acá / Mientras la sangre vertimos / por dar honor a la nación / hay quien se embolsa los cuartos / sin maldita la aprensión / En tanto que ellos alcanzan / honores y posición / vamos pidiendo nosotros / una limosnita, por amor de Dios (Jaques y Aguado, 1887:50-51)*

Carmen del Moral Ruiz apunta en su análisis sobre *Cuba Libre* la posible propaganda estatal escondida tras la obra, así como que en 1887 aún se podía bromear con la situación en la isla. Sin embargo, una atenta lectura a la obra da idea de la falta de comicidad (en relación a otras obras del género) que existe en ella, y de las múltiples denuncias que se realizan a la corrupción burocrática y a la triste situación de los soldados en la isla. La obra muestra la guerra cubana en términos de fratricidio, al mostrar los diferentes puntos de vista de Mercedes y Ernesto<sup>198</sup> y no escatima un

---

<sup>198</sup> Mercedes: *Al conserderle tu mano / solamente le exigimos / que ayudara a sus hermanos / en la notable y santa causa / por la que todos luchamos / ¿Y sabes lo que me dijo? / ¡Horror me da*

ápice de ingenio al denunciar con dureza las atrocidades cometidas en la isla en boca del infeliz *Felipito*:

*Quien quiera ser pronto rico / que logre un empleo en La Habana / o de vista en loterías / o de ciego en Aduanas / O pesque cualquier contrata / cual la que he pescado yo / que me deja hacer con blancos / lo que con negros no* (Jaques y Aguado, 1887:20).

En efecto, la producción gustó, no tanto por su mensaje político, sino por el acierto de su presentación; la crítica de EL IMPARCIAL así lo resumía:

*El muelle, la bahía y el panorama de La Habana, honra a los pintores escenógrafos Bussato, Bonardi y Amalio [...] Luego andan por un bosque dos guerrilleros españoles, tan valientes, que se asustan de una mosca. Llevan sendos machetes y una “jindama” de primer orden. Rosell y Valero (que son los aludidos) se hicieron aplaudir. Quedamos, al final, en que la paz y la prosperidad de Cuba y Cuba Libre son incompatibles. Y quedamos también en que la obra de los señores Jaques y Caballero está presentada con mucho lujo, así en trajes como en decoraciones. Antes, en y después de la representación hubo aplausos a granel. El éxito de la temporada en Apolo. Que dure mucho y bien parezca* (Flores García;1909:120-121).

Noventa representaciones consecutivas, a teatro lleno, y más de “dieciocho mil duros” para la empresa fueron las consecuencias del estreno de *Cuba Libre*. Sin embargo, tal éxito no se debía a la obra en sí, sino al aterrador epígrafe de: “segundo acto de la misma”; segundo acto que se programaba en más de una ocasión independientemente de la zarzuela y en la “cuarta” de Apolo. Sin duda la causa del éxito fue la comicidad, pero no la de la obra, sino la de los dos cómicos guerrilleros, Rosell y Valero, para los que el “morcilleo” dejó de ser una técnica teatral para convertirse en una exigencia del público; veamos cómo explica la situación Flores García: [...] *ya gastada, daba más dinero el último acto yendo en la cuarta sección, que el primero en la tercera. Obedecía la irregularidad a que los guerrilleros, por “cosecha propia”, procuraban novedad al “segundo acto de la misma”. Inventaban*

---

*recordarlo! / Que español antes que todo / hombre de honor y soldado. / Aborrese... ¡Qué vergüenza! / a sus valientes paisanos / que al grito de ¡Cuba libre! / pierden su vida luchando* (Jaques y Aguado, 1887:9) [...] Ernesto: *Yo no sé cual es peor / ni juzgo el procedimiento.../ si en España fue mayor / la lucha, muy superior / en Cuba fue el sufrimiento / que en una y en otra campaña / hubo rasgos de heroísmo, / es cosa que a nadie extraña / porque el soldado de España / en cualquier parte es el mismo / su valor siempre seguro / igual que su abnegación / es lo mismo en Monte-Muro / que en Treviño, Monte Oscuro / que en la Torre de Colón* (Jaques y Aguado, 1887:27).



*muchas cosas; trajeron racha de colmo y acertijos; daban lección de gramática, lectura de cartas, sesiones de baile, resumiendo: en aquella escena se reverdecía el género bufo en todo su apogeo. Este gustaba y la idiosincrasia de Rosell así lo apetecía. [...] Un periódico popular entonces, trajo en su portada los retratos de los de la guerrilla con esta inscripción: entre la guardia y el cuento / el cigarro y la chacota / consiguen los voluntarios / ir renovando la obra. Así era; obtenían aplausos y les tiraban cigarrillos a la escena en mayor abundancia que a algunos matadores de toros. [...] Un señor, apellidado Poveda, asiduo concurrente de butacas, se significaba echando tabacos habanos [...] La Nochebuena dieron los espectadores carácter de tal, arrojando zambombas, panderetas y obligándoles a cantar villancicos [...] Los artistas habían agotado su ingenio; cuando repetían algo ya conocido se les “agasajaba” con un pateo. El público no daba un instante de reposo y los actores se desvivían por buscar cosas nuevas (Flores García;1909:126-127).*

Por tanto, la comicidad no estaba inscrita en la obra como tal, sino que fue producto del buen hacer de los actores en una época en que aún reinaba el optimismo respecto al desenlace de la guerra. Optimismo que llevaba a los autores a hacer exclamar al protagonista de la obra, Ernesto, al final de ésta, que *Cuba libre venturosa / con su bienestar y encantos / solamente podrá serlo / amparándose al regazo / de España. No de otro modo / podrá ser feliz ¡Miradlo!*, terminando dicho sainete (cuadro cuarto, también llamado “alegoría de la paz”) con un *forte* en la orquesta y al grito general de *¡Viva España y Cuba!*. Este entusiasmo inicial cambia radicalmente diez años después; bajo la denominación “improvisación patriótica”, Navarro Gonzalvo y Fernández Caballero empleaban la conocida frase *Aun hay patria, Veremundo!* para componer una obra en la que se denunciaban los excesos que Norteamérica cometía contra la indefensa España: la acción sucede en un patio de vecindad donde Patricia es demasiado buena y ya no puede vivir así. Arruinada e insultada en su propia casa por el tío Sam, “armado hasta los dientes”, necesita de sus hijos para que la defiendan. Éstos, impotentes, no dudan en exclamar:

*¡Aun hay Patria, Veremundo! / Ya lo creo que la hay / de la juventud su sangre / por ella con noble afán / mientras nosotros gritamos / por no poder hacer más: ¡Viva España Comandante! ¡Viva España capitán!* (Navarro Gonzalvo, 1898:26).

Sin duda la improvisación, estrenada en mayo del 98, tiene poco que ver con la obra que en noviembre vería la luz, *Gigantes y cabezudos*. Como venimos diciendo, toda la obra constituye un canto del cisne, un último adiós a los sueños de la que hasta ahora aún se creía una gran nación, lo que provoca, desde el punto de vista musical y temático, una pieza cómica teñida de una melancolía resultante de la guerra y sus desastres. Pero sin duda, el número cargado de mayor dramatismo es el del “coro de repatriados”, canto incluido en la obra para expresar la tristeza al contemplar de nuevo el Ebro los soldados arrancados a las familias para acudir a la guerra de Cuba:

**Jesús, Vicente y Coro**

*Por fin te miro, Ebro famoso,  
hoy es más ancho y es más hermoso.  
¡Cuánta belleza, cuánta alegría,  
cuánto he pensado si te vería!  
Tras larga ausencia,  
con qué placer te miro;  
en tus orillas  
tan sólo respiro.  
Estás más lleno,  
aun más que te he dejado.  
¡Ay, pobres madres,  
cuánto han llorado!  
Ya Zaragoza vuelvo a pisar,  
Allí la Seo, y allí el Pilar.*

**Jesús**

*Por la patria te dejé, ay de mí!  
y con ansia allí pensé sólo en ti.*

*Y hoy, ya loco de alegría,  
¡ay, madre mía! me veo aquí.*

**Todos**

*Aguas muy amargas son  
las del mar,  
yo he sabido la razón  
al marchar.  
Tantas penas van por él,  
que le amargan  
con tanto llorar.  
¡Ay, baturrica,  
no te he olvidado;  
vuelvo a tu lado  
lleno de fe,  
y ya nunca partiré!*

El número está cargado de dramatismo por múltiples razones. En primer lugar, conecta con el número inmediatamente anterior, funcionando como número espejo: si en uno las vendedoras aseguraban que si ellas mandasen no dejarían morir a esposos e hijos en las guerras, en éste los soldados piensan en las lágrimas que novias y madres han derramado por ellos. Por otro lado, el número dentro de la zarzuela responde a

unas características muy particulares: es el único número musical del cuadro segundo, contribuyendo así al mayor efectismo de la pieza. Para la inclusión de este número los maestros idean una escenografía completamente distinta, con la vista de la Seo y del Ebro al fondo, cuadro absolutamente innecesario si no fuera por el deseo de contribuir con este cambio de decorado al mayor efectismo de la pieza. Una prueba más de este efectismo es que en algunos teatros el coro salía a escena desde la parte trasera del patio de butacas, mezclándose así, de una manera más íntima, con el público que asistía a la representación. Por último, y quizá la razón más importante de dicho dramatismo, es que a las alturas de 1898 ya eran demasiados los coros de repatriados que se oían por las calles, demasiado similares a los que el maestro Caballero presentaba en escena. La música militar era algo cotidiano en la España de 1898: en Madrid, por ejemplo, además de la diaria “Parada” (el acto de relevo de la guardia real), las fuerzas de la guarnición se dejaban admirar en no pocos actos y solemnidades: cubriendo la carrera en las presentaciones de credenciales de los embajadores, dando escolta a veneradas imágenes en días de procesión, acompañando en las últimas honras a los políticos y personalidades, en el gran desfile del Dos de Mayo (que coincidía con la pública ceremonia castrense de la Jura de la Bandera)... como Chispero afirma, durante mucho tiempo a través de los desfiles militares los españoles se dieron el gusto de recordar que “en un tiempo fuimos fuertes porque tuvimos bravos soldados y magníficos caudillos, y hasta eran muchos los que se emocionaban profunda y sinceramente al paso de la insignia de la Patria, que dejaba en sus ojos relumbres de llamas, como halo de sublime pira, y en sus corazones un calor romántico, mezcla de saudades muy añoradas y de quiméricas esperanzas de verlas revivir (Chispero;1944:17). Todavía en 1916, Clarín reflejaría en su cuento “El Rana” (dentro de la colección “Doctor Sutiles”, aunque escrito en 1899) esta atmósfera musical en la despedida de unos voluntarios para la guerra de Cuba, que resultan ser la hez de la población y a los que nadie homenaja en la estación, salvo “El Rana” que también fue voluntario como ellos, contra los carlistas, y que en ese momento refleja una viva sensación de lo que ese macabro desfile simboliza: *¿Qué era España? ¿Qué era la Patria? No lo sabía. Música... El himno de Riego, la tropa que pasa, un discurso que se entendió a medias, jirones de frases patrióticas en los periódicos... Pelayo... El Cid... La francesada... El Dos de Mayo* (Mainer;2004:99).

Por tanto, la circunstancia española en 1898 hace aún más especial el empleo de este ritmo binario (*Allegro no mucho*, indica la partitura) de aire marcial que pronto se vuelve *dolce* (al comenzar el “sólo” de Jesús) ante la vista del Pilar y todo lo que ello representa. La crítica de la época consideraba esta número como una jota más de las muchas que integran la partitura de Caballero; en efecto, sin ser una jota, el canto bravío del solista, al que sirve de respuesta la segunda intervención del coro, recuerda la tradicional estructura copla-estribillo de la jota. Por otra parte, atendiendo a la sonoridad del número, Volker Klotz señala la instrumentación de este número como “desarmada” (esto es, desprovista de contenido militar) añadiendo que sus síncopas insubordinadas, tresillos de trinos y la dinámica cambiante evitan cualquier alusión a un militarismo de corte triunfalista (Klotz;1995:108)<sup>199</sup>.

Y es que la visión de los grupos de repatriados en la Península podía suscitar todo tipo de emociones menos aquellas de espíritu triunfalista. Como Francos Rodríguez señala, *el suceso de la repatriación no produjo sacudidas hondas, estremecimientos colectivos ni siquiera alborotos. Nos contentamos con desahogos literarios, dándole a la prensa misión que las sociedades recias cumplen con otras más decididas resoluciones* (Francos Rodríguez;1930:296). Esta misma prensa era la que pregonaba que “el aspecto de los soldados repatriados infundía verdadero pavor”; y es que muchos de ellos tuvieron que esperar enfermos en Cuba a ser repatriados, muriendo en la isla, o durante el viaje de retorno a causa de las degradantes condiciones higiénicas de los vapores, o, en muchos casos, tras desembarcar en la Península, víctimas de las epidemias que en la isla habían contraído. Y los que no murieron, tuvieron que soportar las pésimas condiciones de vida que en la Península les esperaban: sin cobrar los “alcances” de Ultramar, mutilados, desplazados,.. en muchos casos su suerte quedó a merced de la caridad. Así se aprecia en la prueba testimonial de la literatura de la época; en el libro de Manuel Bueno, *Almas y paisajes*

---

<sup>199</sup> Es interesante destacar cómo el uso de la música militar en esta zarzuela dista mucho del que la revista, pocos años después, otorgará a este tipo de partitura; mientras aquí la pieza mantiene un alto respeto hacia el carácter musical que evoca la presencia del ejército, la música militar en la revista revestirá un aire de frivolidad y diversión que en poco recordará estas emocionadas notas: *un recurso empleado por la revista (y por la opereta y las zarzuelas próximas a ella) es la alusión militar y marcial: marchas, desfiles, simulacros de combate y similares resultan siempre eficaces en cuanto que, por una parte, llenan la escena; y por otra, la rigidez castrense se metamorfosea grácilmente en erótica sugerencia, ya que se trata simplemente de cuerpos femeninos convenientemente disfrazados* (Barce;1996:143).

(1900), el precioso cuento homónimo tiene el valor de una metáfora: Gabriel, un emigrante fracasado sólo puede pensar en la amargura del reencuentro que le deparará la visión de su padre, inválido e idiotizado, como todo un símbolo, al fin, de la única España que quedaba (Mainer;2004:115); aún más duro es el relato de “La contribución” de Alas Clarín: Nicolás, un repatriado de Cuba, regresa gravemente enfermo a su casa; pierde el tren en la estación de Pinares y sólo la caridad de un aldeano, que lo lleva en su carreta, le permite proseguir hacia su pueblo, aunque muere en el camino. Su padre le espera y, en tanto, defiende su casa de una amenaza de embargo por deudas fiscales. No quiere perderla sin que pueda acoger los previsibles últimos instantes del hijo soldado. Pero cuando llega el cadáver de éste, el señor Paco ya sólo puede exclamar: “-¡Miserables, dejádme lo mío! ¡Ya pago, ya pago! ¿No me robáis porque no pagaba?... ¿Y este hijo? ¿Y esa vida? ¡Alcalde, ahí tienes la contribución! ¡Entiérramela!” (Mainer;2004:99).

Ciudades como Cádiz comienzan en este momento a parecerse más a la Sevilla de los pícaros del XVII que a una auténtica ciudad europea; quizá el verdadero desastre del 98 no fue la pérdida de las colonias, sino el espectáculo de los (en palabras de Maeztu) “barcos-cementerio” volviendo de las numerosas aventuras colonialistas de la España finisecular. Cuando en 1893 España se lanzaba decidida a la “guerra de Melilla”, y en 1895 sonaba “el grito de Baire” lanzado por José Martí y con ello, la guerra de Cuba, poco se podía sospechar del fracaso que ambas empresas conllevarían y el descontento popular que surgiría de la situación. Las numerosas bajas habidas entre los soldados durante la guerra, tanto en acción como por enfermedad, y el espectáculo de la repatriación del ejército, provoca el descontento profundo que daría como resultado la Semana Trágica de 1909, donde, como protesta contra un embarque de tropas para Marruecos, estalla un movimiento popular en que se unen el antimilitarismo y el anticlericalismo, un estallido de violencia social inusitado hasta entonces, reprimido sin piedad por el gobierno conservador de Antonio Maura. Sólo la Semana Trágica puede ilustrar lo que significaron para la conciencia popular española las miles de muertes de “voluntarios” y los miles de lisiados y enfermos que, a su vuelta a España, deambularon miserablemente por todo el país. En el teatro todo ello quedaba materializado en el recuerdo de un tipo teatral, aquel *miles*

*gloriosus* ya tópico en el teatro grecolatino, pobre soldado fanfarrón, llegado a Madrid desde Europa roto y, en muchas ocasiones, convertido en una piltrafa humana, cuyo anhelo es obtener la merced en la corte, la prebenda a la que cree tener derecho por sus servicios al rey y a su patria; es el pago que reclaman en un Madrid harapiento y con los papeles que demuestran esos servicios como más preciada joya; es el hábito que sueñan mientras la sífilis les mantiene en el hospital o muestran sus “heroicas” cicatrices en las gradas de la iglesia de San Felipe; es el destino que esperan en España o en las Indias, como Cervantes, también pretendiente soldado, escribe al monarca recordándole su participación en gloriosos acontecimientos, para recibir lacónica respuesta (García Lorenzo;1998:127). Valga como ejemplo “Las galas del difunto” de Valle-Inclán, donde el personaje de Juanito Ventolera aparece asqueado de una contienda (la de África, pues la obra es de 1926, aunque el texto dramático se refiera a la de Cuba) en la que nunca ha creído. Juanito, antihéroe por excelencia, está lejos de los soldados de nuestro Siglo de Oro y sus opiniones referentes al ejército, a la guerra y a sus superiores, conforman un cuadro muy conscientemente elaborado por Valle-Inclán, en relación directa con la crítica que desea realizar sobre el militarismo en España: en la guerra – la que debería ser gloriosa contienda – “lo único que interesa es el negocio de la munición para que algunos se aprovechen”, según Ventolera; los soldados son “borregos a los que se les trae y les lleva” añadiendo inmediatamente que si hay guerra es, exclusivamente porque es un negocio para los galones, pues el soldado “sólo sabe morir”; más adelante grita “que el soldado si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes”, para acabar este dialogo insistiendo en las afirmaciones primeras: “los galones lo que hacen es robar en el rancho y en el haber”... (García Lorenzo;1998:130-131). Aún más descarnado es el conjunto de relatos sobre la guerra de Manuel Ciges Aparicio: mientras en “Del cautiverio” (fechado en 1903) encontramos el horror de los “reconcentrados” por Weyler, el salvaje incendio de un bohío donde arde una mujer intentando rescatar sus enseres, las vejaciones de los presos, la miseria de los soldados enfermos, el banquete de aquellos desdichados que devoran un gato con arroz... en los siguientes textos Ciges no olvida consignar las jactancias de españolistas e independistas en la “acera del Louvre” o describir, sin un adarme de emoción patriótica, “la llegada de los buques norteamericanos al puerto de La Habana. Para el soldado han supuesto la libertad y

ahora los contempla desde el barco que le lleva a la península como repatriado” (Mainer;2004:110).

Y es que estos infelices no pertenecían en absoluto a las clases dirigentes, sino a la juventud del pueblo que regresaba convertida en un ejército de espectros. “¡Caras ancianas y amarillas; monstruos famélicos y temblorosos; cojos, mancos, ciegos y tullidos! Eran los inválidos, los hijos del pueblo que no tuvieron seis mil reales, tasa impuesta entonces al patriotismo de los ricos. Ellos fueron arrancados a los hogares en edad florida, apaleados en los cuarteles, expoliados en los campamentos y en los hospitales” (Calvo Carrilla;1998:39). Ya Unamuno había señalado como *oprime el corazón de los hombres verdaderamente humanos el ver a esos pobres hijos del pueblo, arrancados por la fuerza a sus hogares y destinados a ir a matarse con hombres que ningún daño les han hecho* (Blanco Aguinaga;1998:13-14). Siendo éstos hijos del pueblo, no es de extrañar que no sólo ocuparan la platea de los teatros de zarzuela, sino también la escena; y estando presentes en platea y escena, no es de extrañar que se produjera la identificación plena del público con las obras que se les ofrecía, desde el entusiasmo inicial de la marcha de *Cádiz* al llanto del coro de repatriados de *Gigantes y Cabezudos*. Y es en este tipo de producciones donde podemos siquiera aproximarnos a la verdadera dimensión dramática del desastre de Cuba; podemos buscarla en la *Oda a Espanya* de Maragall o en los repetidos lamentos de Unamuno al observar la desestructuración del país, pero será más sencillo encontrarla en los productos de consumo inmediato para la sociedad. Pasado el desastre, la mentalidad española cambiará de rumbo, y vendrán años de inestabilidad política y cultural, no muy diferentes en su esencia de los que hasta entonces se habían sufrido. Pero antes y después de Cuba, el teatro popular y sus musiquillas seguirán dando forma a las inquietudes del pueblo llano que acude a buscar solaz y distracción al teatro, huyendo de los problemas que la vida le da.

### 3.5. LA “GRAN JOTA”; EL PUEBLO CANTA

Al hablar anteriormente de las razones que pueden llevar al empleo de la danza “jota” en su forma “folklorizada” evitamos intencionadamente hablar de las razones ideológicas, reservando la explicación de esta razón para este momento. Y es que, el quinto número musical de la zarzuela es quizá el más elaborado en cuanto a recursos escénicos se refiere: en él encontramos el único momento musical abiertamente cómico de la zarzuela (*salida de los de Calatorao*), diversas escenas típicas de ambiente aragonés, la salida de los gigantes y cabezudos y, finalmente, la gran jota. El número por tanto, responde a todas las características de tipismo y colorismo que el marcado regionalismo de la zarzuela reclama, un tipismo y colorismo, que, de un modo u otro, también buscaron los integrantes de la generación del 98 al buscar la esencia del pueblo en lugares alejados de la contaminación de las grandes ciudades; valgan como muestra las palabras de Ortega y Gasset a propósito de la generación del 98:

*La generación de 1898 ama a los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruíz, Santillana); da aire al fervor por El Greco, ya iniciado en Cataluña [...]; rehabilita a Góngora [...] se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja, con motivo de su novela Camino de perfección; siente entusiasmo por Larra, y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado, y lee un discurso ante su tumba, y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad. La generación del 98, en suma, no ha hecho sino continuar el movimiento ideológico de la generación anterior: ha tenido el grito pasional de Echegaray, el espíritu corrosivo de Campoamor y el amor a la realidad de Galdós. Ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del desastre – fracaso de toda la política española – han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España (Calvo Carrilla;1998:11-12).*

De la descripción de Ortega y Gasset podemos extraer la preocupación incesante y primordial de los del 98 por “la regeneración de España”. De hecho, este segundo tema era una cuestión heredada de una generación intelectual anterior que



venía ya expresando su discrepancia con respecto al estado de la Restauración desde 1890. Los miembros de esta generación (Almirall, Macías, Picabea, Mallada, Ganivet, Costa,...) participaban respecto de la sociedad y del Estado que les tocaba vivir de la misma inquietud y desasosiego que otros intelectuales europeos en sus propios países. En el caso español, sin embargo, la actitud de esta generación intelectual, a la que se suele denominar como “regeneracionista”, se puede definir como una curiosa mezcla de contrarios, como si las ideas tradujeran la agitada vida de algunos de sus miembros. El estilo regeneracionista será una mezcla de estadísticas y de retórica, de interés por lo tradicional, las costumbres o la historia española mezclado con la voluntad europeizadora y las recomendaciones procedentes del cientifismo moderno. Quizá desde el punto de vista de actitud generacional, lo más característico de este sector intelectual sea el talante con que se enfrenta a la realidad de España. En realidad el regeneracionismo viene a ser el resultado de una actitud pesimista traducida en un lenguaje inmoderado y en actitudes dramáticas<sup>200</sup>. Ellos fueron los que legaron a las generaciones posteriores esta preocupación. Mientras para los autores zarzueleros la sombra de los planteamientos regeneracionistas<sup>201</sup> fue mínima, los miembros de la Generación del 98 consideraron el “problema de España” como una cuestión central de su pensamiento, interpretando éste como una cuestión de mentalidad, más que político, económico o social, y aceptando que la literatura era un instrumento para el examen de esos problemas. Los consabidos males de la patria que Azorín ilustró en su escrito:

*¿La Patria! ¿Dónde estará la patria del comerciante afanado en enriquecerse a costa de mil diversos latrocinios? ¿Dónde la del industrial falsificador de todo lo falsificable? [...] Habláis de patria todos, la reverenciáis todos, la admiráis todos. Pero que el mísero soldado vaya a perecer por ella a las colonias; que el minero baje a la mina y muera por vosotros [...]; que todos los que no tienen hogar defiendan el hogar del que lo tiene; que todos los que no tienen bienes trabajen por conservar los ajenos (Blanco Aguinaga;1998:12-13).*

---

<sup>200</sup> Los intelectuales de generaciones posteriores criticaron estos arrebatos: Azaña, por ejemplo, denunció la actitud “más entusiasta que analítica de Costa”, y Ortega maldijo su “incontinencia enfermiza”.

<sup>201</sup> El regeneracionismo dio como resultado otros fenómenos: el advenimiento en la política española de los nacionalismos periféricos; tanto el catalanismo, el vasquismo, el valencianismo o el galleguismo son manifestaciones de éste en la medida en que significan la aparición en la arena política de movimientos que tienen tras de sí fuerzas vivas y reales largamente enseñadas en el pasado histórico, frente a una serie de partidos políticos oligárquicos que en última instancia viven de la ficción de un sistema sólo aparentemente liberal.

A partir de estas consideraciones, todos los miembros de la generación se enfrentaron culturalmente con el problema de la “regeneración” de España, cada cual desde la perspectiva de sus conocimientos profesionales (derecho internacional, agricultura, metafísica, pedagogía,...) y todos con la voluntad de ponerse a la altura de “Europa” por obra y gracia del estudio científico, objetivo y libre de la realidad (Blanco Aguinaga;1998:82). Y Europa, hablando de cientificismo, era tanto como decir Alemania, ese gran país admirado por su ciencia y cultura (en contraposición a todo lo que significaba el Mediterráneo, atrasado y “desordenado”); de Alemania llegaron los vientos del marxismo primero, ese “nuevo y santo movimiento, de esta redención que acabará con los soldaditos, los emperadores locos, los eruditos ociosos y las sandeces nacionales” (en palabras de Unamuno) y, más tarde, de toda la filosofía nietzschiana seguida de Schopenhauer. De Alemania llega asimismo el reflejo de la crisis de una sociedad de masas que ha roto los esquemas socio-políticos del siglo XIX. En realidad, es la gran crisis del liberalismo contemporáneo, que se ve abocado a dar el paso del liberalismo a la democracia. Así surge toda una filosofía de desprecio a lo social, que se considera ámbito de lo inauténtico, y de exaltación del individuo y sus valores: moral de la autenticidad (Heidegger, Ortega), supremacía de lo excepcional (el “extraordinario” kierkegardiano), valoración de lo personal (“almas bellas” de Jaspers)... En esta línea hay que adscribir a Unamuno con su “filosofía del hombre de carne y hueso” y su preocupación individualista por la inmortalidad personal (Abellán;1997:200). Quizá es este fondo filosófico el que determinó el consabido pesimismo de la generación<sup>202</sup> o quizá, algo más sencillo: el deseo de trascendencia.

En efecto, mucho se ha hablado del pesimismo de la generación del 98, sin ver que, la aparición reiterada de este tema en los escritos de algunos de sus miembros,

---

<sup>202</sup> Luis París caracterizaba de este modo a la generación nacida socialmente después de la Gloriosa: *Esta generación, esta juventud, primavera de la vida, que debía tener leche y miel en los labios, fulguraciones de amor en los ojos y llevar la frente levantada y augusta, está encorvada por el odio y por las dudas, no espera nada de nadie, ni aun de su amigo o de su hermano. No busca en la mujer el amor que salva y que redime, sino el vientre que banquetea y se revuelca. No espera la revolución ni teme a la reacción; se encoge de hombros ante la monarquía, utilizándola si puede con el sórdido cálculo de un viejo florentino, y cuando le hablan de aquella República ideal de otras generaciones, sonrío desdeñosamente asegurando que eso no resuelve nada...* (Calvo Carrilla;1998:22-23).

podiera deberse más a un deseo de autonarrarse como “intelectuales” que a un verdadero sentir<sup>203</sup>. Los denominados “noventayochistas” fueron los que más y mejor rentabilizaron su desorientación y sus decepciones y los menos pudorosos a la hora de publicar sus zozobras y dolores (Calvo Carrilla;1998:13); así puede observarse si atendemos a algunas de las razones de la consabida crisis de 1897 del joven Unamuno: el ansia de inmortalidad y el hambre de notoriedad. De hecho, en los primeros años, los jóvenes escritores y periodistas llegados a Madrid que formarían este heterogéneo grupo, no eran mucho más importantes que los denostados autores de género chico<sup>204</sup>. Pero la construcción de una identidad pesimista, bohemia y en algunos momentos, incluso la sublimación del fracaso, llevó a los del 98 a autoconvertirse en “guerrilleros espirituales” (en palabras de Ganivet), una pequeña élite de “redentores” intelectuales inspirados en el patriotismo anónimo. Los del 98 así enarbolaban la bandera de la regeneración de España y retomaban este tema cuando ya los modernistas lo habían abandonado: la Generación del 98 no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía, o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual (Shaw;1985:21).

Precisamente este deseo de remover “la conciencia nacional” fue lo que les llevó a denostar las diversiones populares como el género chico o las corridas de toros; en *Parálisis progresiva* Maeztu arremetía contra la falta de interés serio que padecía España por su realidad social y política, ejemplificada en la obsesión por las corridas de toros “en tanto se extiende el hambre en las comarcas andaluzas y doscientos mil hermanos nuestros mueren de anemia en climas tropicales” (Blanco

---

<sup>203</sup> El hecho social más caracterizador de la vida literaria en este período fue la llamada aparición del término y condición de “intelectual” que – desde las contiendas platónicas en torno a la guerra europea – vino a designar colectivamente a escritores o a profesionales de la erudición que compartían su actividad específica con la manifestación de opiniones y actitudes políticas, normalmente al margen de partidos concretos y como respuesta común a los conflictos que sacudieron el armazón entero del país: el desastre colonial de 1898; el impacto de las ideologías proletarias (Unamuno militó en el socialismo; Azorín y Maeztu en el anarquismo); la campaña contra Maura (1909) y la conjunción republicano-socialista que presidieron Pablo Iglesias y Benito Pérez Galdós; la crisis de 1917; la oposición a la Dictadura; la acogida y rectificación de la Segunda República,... (Brown;2000:22).

<sup>204</sup> *Mas usted, Azorín, no es un político influyente ni, claro está, una gloria nacional. Esto quiere decir – llamemos a las cosas por su nombre – que usted, amigo Azorín, casi no es nada. Es usted un artista exquisito, que ha elaborado unas ciertas páginas egregias, cuya belleza pervivirá libre de corrupción. Nada más, nada menos, y a ello se dirige nuestro aplauso* (Calvo Carrilla;1998:25-26).

Aguinaga;1998:178). Estos mismos ataques fueron los que propiciaron la protesta pública de Unamuno, Rubén Darío, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, Maeztu y Jacinto Grau, ante el homenaje nacional a Echegaray en 1905. Unos movimientos bien estudiados dirigidos a adquirir una notoriedad que su condición de pequeño burgueses con talento literario, pero marginales respecto al poder oficial y al entramado de influencias que la cultura de la burguesía progresista les negaba. En efecto, la clase media en España, a la que pertenecían todos los miembros del 98, era pequeña y encerrada en sí sin perspectivas de crecimiento. Mantenía una relación de clientela respecto a la oligarquía dominante, y pese a sus privilegios, tenía muy escaso poder de decisión política. La Generación, por tanto, estaba bien situada estratégicamente para reexaminar las ideas políticas aceptadas, y para formular nuevas metas sociales. Sociológicamente hablando, el papel de sus miembros, como “regeneradores” debería haber consistido en liberar al público de la creencia en el mito nacionalista tradicional, en nombre del cual gobernaban los dos partidos principales, por turnos, y sustituirlo por uno nuevo basado en la idea de europeización. Sin embargo, en su camino había enormes obstáculos. El mejor modo de salvarlos era, sin duda, abandonar su posición de “obreros de la pluma” para pasar a la de intelectuales desclasados, lo que les obligaba, en cierto sentido, a llevar una “doble vida” respecto a la cultura: el mismo Unamuno que elogiaba la cultura alemana podía tratar de “pedantesco e insufrible” a Carlos Marx; el entronizado Valle-Inclán era uno más de los espectadores que cada noche llenaban las butacas del Teatro Apolo y qué decir del resto de literatos que acudían al Salón Japonés o al Trianón, donde, según Retana, “El relicario, La violetera, Nena, Flor de te... eran escuchados por auditorios selectísimos con idéntica atención que Hamlet” (Salaün;1990:68). Además, si bien es cierto que la pertenencia o no de unos u otros autores al grupo del 98 siempre ha sido discutida, atendiendo a razones cronológicas podemos pensar que a este grupo pertenecen Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, Rubén Darío, Azorín, Maeztu, los hermanos Machado, Villaespesa, Gabriel y Galán, Gómez Moreno, Asín Palacios,... pero también los hermanos Álvarez Quintero, Baroja, Benavente<sup>205</sup> o Arniches, que cultivaron durante un tiempo la zarzuela en sus diversas formas.

---

<sup>205</sup> En el teatro de esta época la figura indiscutible es Benavente: *en dos cosas parecen, sin embargo,*

La mayor expresión de estos ataques al género chico la encontramos en el ensayo de Unamuno “La regeneración del teatro español”, publicado en 1896, donde el bilbaíno arremetía contra la trivialidad del teatro español contemporáneo a él y abogaba, desde su punto de vista marxista del momento, por un retorno a “el espíritu popular” (Shaw;1985:104). Queda claro que Unamuno no consiguió reflejar este espíritu en su teatro posterior, pero puede que sí viera estas características en la obra *Juan José* de Dicenta. Admitir la importancia de *Juan José*<sup>206</sup>, en cuanto aglutinante de los “jóvenes airados” que iban a ser las figuras centrales de la Generación del 98, es fundamental (con idéntica pasión reaccionaron ante el proceso de Montjuich que ante el suceso teatral). Una prueba de la importancia simbólica atribuida a *Juan José* por los jóvenes intelectuales de izquierdas de la época, es que la tertulia en que se reunían Azorín, Baroja, Maeztu y ocasionalmente Unamuno, en casa del escritor y publicista Ruiz Contreras, durante y después de 1896, tenía, en un lugar de honor, bajo el cristal de la mesa central de la habitación, el manuscrito del primer acto de la obra de Dicenta (Shaw;1985:35). Y, ¿cómo pasar por alto que Joaquín Dicenta montó su obra para *La Goya*, una de las artistas más destacadas del género ínfimo?

No obstante, hay que reconocer que, si bien su posición de “intelectuales” les llevó a criticar con fuerza el género chico, su ideario contribuiría al regionalismo que encontramos en algunas de las producciones zarzueleras de estos años, porque si los del 98 centraron su atención en el tratamiento estetizante de la preocupación ideológica por la regeneración nacional, con este hecho contribuyeron a afianzar las ideas sobre el nacionalismo musical y a ahondar en la consabida “intrahistoria”. Hacia 1927, Maeztu reconocía un “fondo impreciso en los pueblos”, mientras Ganivet afirmaba la existencia de un *volksgeist*, un “alma de la raza”, misteriosa pero reconocible, al tiempo que Unamuno buscaba en el tradicionalismo el viejo espíritu

---

*estar de acuerdo los críticos: en la importancia histórica de este teatro y en su carácter de “arte nuevo” en el momento de su aparición (1894 a 1907). También habrá acuerdo respecto a su éxito de público, al menos hasta aproximadamente los años 20, años en los que Benavente es el “maestro” indiscutido, en términos generales, de la escuela madrileña (Ruiz Ramón;1981:23).*

<sup>206</sup> La importancia de los sucesos teatrales en la España de principios del siglo XX es fundamental; baste como ejemplo el suceso acaecido en el ensayo general de la *Electra* de Galdós, el 20 de enero de 1901; Maeztu ayudó a Galdós a organizar una claque, y a su grito de *¡Abajo los jesuitas!*, el público, incluidos Azorín y Baroja, no pudo contener su excitación (Shaw;1985:40).

castellano, el grande espíritu que sólo podía encontrarse ya en la tierra tras la derrota de la política imperial española y la decadencia nacional. De este modo, Ganivet, Unamuno, Machado, Azorín y Maeztu, renunciaron poco a poco al ideal de europeización y a las reformas prácticas, a favor de un mito del *Volksgeist* en el que la regeneración debía provenir de dentro, desde el “alma española” operando a un nivel espiritual. Los problemas de España, tras su derrota en 1898, se concretaban en la pobreza, subdesarrollo, injusticia social, separatismo regional, educación inadecuada, falta de inversiones, y urgente necesidad de modificar la estructura política del poder. Sin embargo, frente a todos esos problemas, la Generación del 98 concedía la prioridad a la reconstrucción espiritual. Con la discutible excepción de la primera trilogía de Baroja, *La lucha por la vida*, ninguna obra prominente de la Generación tratará de la pobreza urbana. A excepción de la *Andalucía trágica*, de Azorín, ninguna obra tratará de la vida campesina. Aparte de algunos artículos y conferencias de Unamuno y Maeztu, se ignora el problema del separatismo regional (Shaw;1985:24.25).

La zarzuela, el teatro popular, coincidirá con la generación noventayochista en las ideas sobre el *volksgeist*, y volverá los ojos al pueblo para sus ambientaciones, adelantándose, de algún modo, al nacionalismo musical que tendrá como mejor representante en nuestro país a Manuel de Falla. Éste se mostró siempre hostil ante la música de Wagner<sup>207</sup>; para él, la música del maestro alemán era una especie de selva oscura, un conjunto de constante inestabilidad que “empieza por molestarnos y que termina por apartar insensiblemente nuestra atención del runruneo y aun de los aspavientos sonoros que inútilmente se nos quiere imponer” (Falla;2003:142). Frente a ello, Falla proponía el espíritu austero de la música española, cuya raíz no se encontraba en los imbrincados juegos contrapuntísticos de la música alemana, sino en el juego melódico que aún podía encontrarse en las serranías y campos alejados del bullicio de las ciudades. De algún modo, Fernández Caballero anticipa en *Gigantes y*

---

<sup>207</sup> Siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nuna he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño – orgullosamente pueril – de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfrido, y Tristán, y Walther, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme carnaval que fue el siglo XIX, y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del gran manicomio que está resultando el siglo en que vivimos (Falla;2003:139).

*cabezudos* la vuelta al casticismo de corte regionalista. Como afirma Emilio Casares: *si algo define la nueva situación musical del XX es el concepto de regionalismo, que también hay que investigar, la vivencia regional, uniforme en el pasado por estar unificada bajo la estructura eclesial gran sostenedora de la música, para a ser ahora diferenciada a través del nuevo concepto que es una subespecie del nacionalismo* (Casares, 1987:263). En España, este regionalismo coincide con el momento de auge que vive el nacionalismo musical y los estudios etnomusicológicos, con lo que todo se confunde y se mezcla en el panorama musical nacional; un testimonio de la época, el de Villar, es revelador en este sentido: *Yo he defendido el nacionalismo musical en sentido de ambiente: el estilo popular en las obras musicales; pero, entiéndase bien, en un sentido de creación melódica, espontánea y libre, impregnando nuestras obras con elementos ideales del espíritu popular desarrollado en amplias formas sinfónicas: nada de rapsodias, poutporris, ni inventarios sobre temas populares que se dan como originales* (Casares, 1987:287).

La inclusión de esta escena de ambiente en la zarzuela de Fernández Caballero retoma la tradición costumbrista de la zarzuela, tratando la descripción del ambiente de una manera más precisa (al tiempo que ampliando la temática al ambientar la obra en Aragón, después de que el “género chico” hubiera reducido, como hemos señalado anteriormente, esta ambientación casi exclusivamente a Madrid y Andalucía) y atribuyendo a la masa coral una gran importancia respecto a las figuras protagonistas. El pueblo sube a escena, pero no con toda su complejidad. Fernández Caballero y Echegaray evitan a toda costa en esta escena cualquier elemento crítico respecto al momento histórico de España, elementos que, como vimos, sí podíamos advertir en los números anteriores. Es de este modo como el casticismo y regionalismo de la zarzuela se aleja de toda la metafísica que acompañará a los literatos del 98 y aún del 27. En efecto, podemos señalar que, mientras en el paisaje de Machado desfilaran continuamente encinas, álamos, chopos, olmos, robles, pinos, hayas y, muy de tarde en tarde, algún que otro ciprés asomando por encima de las tapias de un cementerio, este paisaje es compartido por la zarzuela... *pero sin cipreses*. Dicho de otro modo,

mientras que el casticismo<sup>208</sup> y, en cierto modo, el regionalismo, es compartido por unos y otros, preocupaciones como la muerte o la fugacidad de las cosas en el transcurso del tiempo, que son centrales en la poesía de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, no aparecerán nunca en el género zarzuelero; pero, por otra parte, el gran tema compartido por ambas corrientes será el conocimiento de España a través de los lugares alejados de la “civilización”. Esto no es de extrañar si pensamos que el conocimiento de nuestro país había sido realizado por literatos y filólogos por dos caminos: mediante viajes por las tierras y/o mediante la lectura literaria e histórica de nuestros clásicos. De este modo, zarzuelas como *Gigantes y cabezudos* viran hacia un “realismo” entendido de un modo muy particular; a pesar de lo insustancial de algunos argumentos o situaciones, desde el punto de vista de la escena la tendencia va a ser hacia la “naturalidad”, esto es, hacia el cuadro de costumbres, pero no ya al modo de Zola, de Pereda, o de la Pardo Bazán, sino escogiendo deliberadamente aquellos aspectos de la realidad que puedan conducir a un cierto descriptivismo musical. Un “realismo” que provoca que, con el tiempo, la zarzuela (especialmente al renacer la zarzuela grande o en tres actos) evolucione hacia el melodrama, el sentimentalismo ñoño o, dando un paso más, hacia el drama negro y hasta la tragedia (las zarzuelas comienzan a acabar mal, o, “al menos”, medio mal); como señalaría el crítico Zeda años más tarde, *en Apolo, en la Zarzuela, en el Cómico y hasta en Eslava, todo se vuelve celos, amores trágicos, puñalada y tente tieso. Lo cómico, lo divertido, lo sainetesco, con sus tipos populares, sus costumbres y el modo de sentir y de expresar a la gente del pueblo, va desapareciendo lenta pero continuamente para dejar el puesto a quisicosas pseudo dramáticas que falsifican la vida popular y lo que es peor, influyen malamente en ella* (Iberni;1999:218).

Volviendo a *Gigantes y cabezudos*, es la búsqueda de este “realismo” lo que lleva a Fernández Caballero a entremezclar la cómica jota de *los de Calatorao* (una fila ordenada de mayor a menor de una pobre familia que ha venido a las fiestas de

---

<sup>208</sup> Así, Pablo Neruda en la revista CABALLO VERDE para la poesía, declarará: *Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, las manos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico... Quien huye del mal gusto cae en el hielo.*



Zaragoza y que, al no poder costearse otra forma de viajar, llegan a la ciudad en el compartimiento para perros del tren), la canción infantil *El berrugón* y las bandurrias que retoman el tema de la dulzaina de la obertura. La escena responde a los esquemas típicos costumbristas del sainete; Casares habla de ambiente familiar en el sainete, un sainete en el que *el contorno urbano, el hábitat, sirve de fondo a una inextinguible alegría de vivir en la que no se percibe ningún rasgo nihilista ni desesperado*. No debe olvidarse, en este sentido, que, a menudo, el hilo estrictamente narrativo del sainete es mínimo, y los factores ambientales y costumbristas pueden llegar a ser esenciales; así, un capítulo importante de las músicas ambientales en el sainete viene dado por una peculiaridad dramática: la aparición, de manera casi sistemática, de verbenas, fiestas, kermesses, meriendas junto al río, comidas de boda al aire libre, merenderos y bailes populares. La zarzuela recoge así del teatro romántico las escenas movidas, bullangueras y pintorescas que habían caracterizado a éste.

Sin duda, el gran momento de este número llega con la gran jota que canta Pilar tras la salida de los gigantes y cabezudos (*Luchando tercetos y rudos...*). Volker Klotz analiza con minuciosidad este momento de la zarzuela; contrapone, por el mismo carácter del género, las fiestas populares presentadas en escena con aquellas otras fiestas elegantes que caracterizan a la opereta, como la del príncipe Orlofsky en *El murciélago* o la de Hanna Glawari en *La viuda alegre: da igual si es en honor a San Antón o a San Isidro, de la Virgen del Pilar o de la Paloma: en estas ocasiones aparentemente religioso-festivas explotan las tensiones más mundanas de la vida cotidiana. Las tensiones sociales y personales de las clases oprimidas y sus impulsos. Durante el extasiado canto bailado de la fiesta, sobre el fondo pagano de la devoción española, emergen algo más que meras sospechas o presentimientos, como si se tratara entonces de una sociedad sin clases, donde ninguna opresión tuviera sentido. Ni de señor a vasallo, ni de hombre a mujer* (Klotz;1996:197). En efecto, como al hablar del primer número señalábamos, nos encontramos ante la vida carnavalizada: a ello contribuye el espacio en que se desarrolla la fiesta, un espacio abierto, que no está institucionalmente pensado para la danza, sino que es asaltado, conquistado y revivido. De nuevo Klotz hace hincapié en la libertad que caracteriza, no sólo el espacio, sino, en consonancia con éste, la libre utilización del canto y la danza: *aquí*

*no sólo canta éste o aquél sus intereses personales. Aquí saca a la luz cantando cada mujer y cada hombre, en un idioma de baile común de Zaragoza, sus miserias y alegrías, que comparten unos con otros. Discutiendo cantan sobre el regateo de la compra en el mercado; sobre la presión de los impuestos del mismo Estado que envía a ultramar a hermanos, hijos y amantes; de la altivez hinchada de las autoridades del lugar, de que se burlan con altivez plebeya* (Klotz;1996:199). Y este canto y danza popular tiene un nombre propio: la jota.

Como dijimos anteriormente, el uso de la jota en la zarzuela es lo suficientemente extenso como para tratar de vislumbrar el fenómeno de la folklorización en él. Como Josep Martí señala, fue a finales del siglo pasado cuando una buena parte de las diversas manifestaciones de la cultura tradicional, de ser exponente de una manera de vivir, pasó a ser instrumento de la nueva sociedad urbana, asignándoseles unos usos estéticos, comerciales y sobre todo ideológicos. Estos procesos tuvieron gran importancia en España: esta utilización del folklore fue llevada a cabo tanto por los nacionalismos en boga como por el Estado español (Martí;1996:33). Dicho fenómeno responde (como Josep Martí explica) principalmente a tres motivaciones de índole diversa. En primer lugar, existe una determinada motivación *estética*: señalábamos anteriormente cómo los del 98 buscaron en la intrahistoria la esencia de la nación española. Y esta búsqueda dio como resultado una cierta *estética*: rural, de consciente simplicidad y alejada de todo lo que a la gran urbe recordara.

En este sentido, no está de más recordar que a las alturas del 98 la sombra de la opereta comenzaba a planear sobre nuestro país (aunque la década dorada de este género fuera la de 1910). Dos son los principales problemas a la hora de analizar la opereta en cuanto género: la tradicional diferenciación entre música culta/popular y, ligado a este problema, determinar el público del género operetesco. Ya afirmaba Chabanon que “entre las artes de la palabra, cuyo primer juez es el pensamiento, y el arte de los sonidos que compete al tribunal del oído, existe tal diferencia que un pueblo estúpido podría ser buen músico, y un pueblo de pensamiento profundo no producir sino una música ligera”. La opereta es producto de un momento determinado,

pero el hecho de que sea un arte urbano la lleva directamente a ser condenada desde un primer momento: imposible de etiquetar como música culta, tampoco es una música válida para los primeros recolectores de música folklórica en nombre del *Volkgeist*; la música urbana pasa a ser directamente la música contaminada, la mala música. Pero, ¿a quién va dirigida esta mala música? Para responder a esta cuestión, podemos pensar que con la opereta sucedió algo similar a lo ocurrido con el “Art Nouveau”: la nueva burguesía, enriquecida con la expansión comercial e industrial, pero huérfana de abolengo en un momento en que tanto se cultivaba la Historia, hizo suyo este estilo que cultiva la naturaleza, lo curvilíneo, la mujer como fetiche y el decorativismo superfluo por lo que significa de lucha, de libertad contra la Academia y de defensa del decadentismo contra los valores morales establecidos. Frente al cierto elitismo de los simbolistas, cargados de literatura y de esoterismo, el esteticismo del “Art Nouveau” se basa en lo decorativo, tiene una lectura más fácil y se expande rápidamente por Europa. De hecho, la opereta respira este mismo esteticismo que Adolf Loos condenaría en 1908 en “Ornamento y delito”: [...] *El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro [...] La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de seda, terciopelos y encajes. El que hoy en día lleva una americana de terciopelo no es un artista, sino un payaso o un pintor de brocha gorda* (Villar;1996:78). Por tanto, la opereta es producto de un nuevo mundo, y es el lenguaje que demandan sus nuevos habitantes; expresión no sólo de la realidad, sino también de la irrealidad de este mundo: el labrador junto al arado, los trabajadores en las fábricas, los comerciantes en sus tiendas,... eran lo que eran; pero la clase dominante, la Corte de Francisco José y el mundo de banqueros juerguistas, aristócratas disolutos y bellezas regordetas tenían algo de improbable, algo de fantasmagórico e irreal, algo efímero en sí; era, al fin (como ya afirmamos a propósito de la Francia del Segundo Imperio) un país de opereta. Un país en el que sorprendió la Gran Guerra a Joseph Conrad, quien no pudo menos que escribir: *Al estallar la guerra, había algo espeluznantemente cómico en las declaraciones de emperadores y archiduques que apelaban a esa alma invencible de una nación cuya existencia o valor moral habían venido negando arrogantemente durante más de un siglo [...] Parecía una escena de una farsa cínica y siniestra de*

*gran absurdidad...* (Conrad;1996:106). Por desgracia el carácter político y de crítica social de las operetas vienesas se perdió en el camino y éstas llegaron a España como meras comedias sentimentales, donde lo más importante eran los ritmos bailables, los ambientes cosmopolitas y el “aparente” lujo en escena. Sin duda, fue una oportunidad perdida, puesto que si tanto la frívola París como la macrocéfala Viena contaban con suficientes motivos para mofarse de sus hábitos y costumbres, la situación no era menos propicia en Madrid. De la guardarropía de la Restauración salían por estos años “figurantes” arribistas, gobernadores de opereta y periodistas corruptos que constituían el coro de la tragicomedia nacional. El reparto se completaba con la extemporánea figura del cacique, verdadero señor feudal con derecho de pernada sobre sus súbditos (Calvo Carrilla;1998:45). Pero la opereta en España no recogió el testigo del género chico como género de fuerte crítica social o como algunas de las parodias, y se perdió en los reflejos de los espejos dorados y los mármoles de las embajadas parisinas. Ya en la temprana fecha de 1903 podemos observar cómo *la noche del sábado*, una de las obras más exóticas de Benavente, basa su contenido en la confrontación de la deslumbrante sociedad de príncipes imperiales, por un lado, y el fantástico y grotesco inframundo de la vida del circo, por otro, acercándose más a esta concepción inicial.

Y no sólo la opereta constituía una nueva concepción del espectáculo: como esperpéntico preámbulo llegaba a nuestro país en la época finisecular la “sicalipsis”<sup>209</sup>. A diferencia de lo que sucedió, por ejemplo, con la opereta sentimental, el género ínfimo y sus derivados fueron concebidos por compositores y público como un género distinto (e inferior) a la zarzuela o el *chico*; para la adopción del género ínfimo (y para la adopción de la palabra *cuplé*), de nuevo la mirada se vuelve a Francia, de donde se extrae el modelo de las varietés, “un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio” (Salaün;1990:10). El género ínfimo, derivado del *chico*, se caracterizaba principalmente por sus argumentos picantes y sus bellas protagonistas, dispuestas a mostrar más de lo que las horondas tiples del chico podían y debían; según Retana, sería *Enseñanza libre* la que, en diciembre de 1901, lanzara la palabra “sicalipsis”, aplicada a la vertiente erótico-pornográfica del nuevo

---

<sup>209</sup> Para un estudio preciso del género: SALAÜN, Serge 1990: *El Cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe

género chico (Salaün;1990:126). El género ínfimo estaba llamado a triunfar desde el primer momento. En él tenía cabida todo tipo de espectáculos: en 1893, el Teatro Barbieri contrata una “compañía mixta” que ofrece un espectáculo en el cual alternan ilusionistas, malabaristas, perritos amaestrados, algo de circo y... una cancionista alemana<sup>210</sup> (Salaün;1990:46). Sin duda, el número estrella eran las tiples reconvertidas con el tiempo en *vedettes* (palabra nuevamente importada del país vecino y que en nuestro país a menudo se pronunciaba tal y como se leía, implicando su aplicación que la chica en cuestión poseía estupendas “habilidades” también fuera del escenario), guapas, elegantes y “deshabillées”, un término medio entre tiple y maniquí: la estampa evidentemente, importa más que la voz. “A la vedette le está permitido cantar sin voz y recitar sin juicio” (Salaün;1990:84). La época de esplendor del género ínfimo coincide con la opereta y con la parodia, y el mismo público acude a uno u otro espectáculo en función de la cartelera. Rápidamente el Trianon Palace se convierte en el templo mayor de la sicalipsis, siendo desplazado en poco tiempo por el Teatro Eslava: *Apaga y vámonos*, “pasatiempo lírico en un acto” de Jackson Veyán y López Silva, con música de Lleó, ofrece a la vista del público el despertar de una belleza, sus aseos matutinos y otros proceder “enervantes” (Salaün;1990:127). Al género ínfimo no tardaron en salirle hijos y derivados, con lo que la naturaleza híbrida de los espectáculos se hizo aún más acusada. El género ínfimo se convirtió en una especie de cajón “de sastre”, donde todo cabía; su vertiente abaratada fue el cuplé, donde se ve claramente cómo el protagonismo femenino era tan importante que se podía prescindir del resto de la compañía. El cuplé es una creación de la ciudad, afirma Zuñiga, el acceso a un tipo de cultura por parte de núcleos desculturizados (los que han perdido su cultura rural y a los que las sociedades urbanas poco tienen que ofrecer todavía... y añade que su poesía la dicta una musa artificiosa con ojeras parisienses) (Salaün;1990:77).

Por tanto, a propósito de aquellos pensadores que aún piensan que en la época que rodea el 98 España es “la punta de África”, podemos argumentar que nuestro país

---

<sup>210</sup> En 1903 se podía leer en la prensa a propósito de las “variedades”：“No es todo baile y couplet, aunque esto sea lo esencial del espectáculo: es un término que nos entra por las puertas y que, con gran daño del género chico y del ínfimo, acabará por tomar también en nuestro país, carta de naturaleza” (Salaün;1990:50).

se encuentra por estas fechas a la vanguardia en cuanto a recepción de espectáculos populares se refiere<sup>211</sup>: los ritmos extranjeros arrasan en los salones de toda la geografía nacional, y si, a partir de 1903, se imponen el cakewalk y la machicha, a partir de la Primera Guerra Mundial arrasarán el tango, el charleston, el jazz (*El Parisiana*, en 1919, tiene la primera orquesta de jazz compuesta únicamente con negros), el fox-trot, las rumbas, el one-step, la milonga,... sin duda, la adopción de todos estos ritmos constituye el filón más lucrativo para los compositores de la época<sup>212</sup>, pero no el que es visto con “mejores ojos”. Algunos compositores, como Fernández Caballero, claman por una reacción “nacionalista” que, en términos musicales, supone la vuelta a los ritmos considerados propios del país. Si los ritmos extranjeros eran representativos de las modas y extravagancias de la *igilí* de las grandes ciudades, la vuelta al casticismo supone el olvido del automóvil, del avión, del cine ... en pos de la consabida España “de pandereta”, inundándose de este modo las producciones teatrales de jotas y fandangos. Testimonio privilegiado de toda esta situación es el discurso pronunciado por Manuel Fernández Caballero para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902, precisamente con el título “los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical”.

En dicha conferencia, el “batallador artista, todo corazón y todo entusiasmo por el arte patrio, al que ha consagrado, y consagrará, la vida entera” (Fernández Caballero;1902:7), como él mismo se autodefine, expresa su particular concepción de la importancia de los cantos populares como expresión del alma de un pueblo<sup>213</sup>: *a la*

---

<sup>211</sup> *Hacia 1900-02 dominan todavía el vals lento y la polca. Luego aparece la machicha, una importación tan bien digerida que parece nacional, como le pasó al chotis. En 1905 llega el primer ritmo anglosajón moderno (la machicha es de origen brasileño), el cakewalk, que tiene un éxito furioso. A partir de 1910-11, se observa la aparición de dos modas simultáneas: La Goya introduce los ritmos latinoamericanos (y el fado) y, desde Estados Unidos, vía Berlín y París, arremete el fox trot, que conservará adeptos hasta la República (Salaün;1990:123).*

<sup>212</sup> La receta para lograr cien representaciones, en 1910, es la siguiente: “dos gotas de garrotín, cuatro de machicha, tres gramos de cake-walk, cincuenta miligramos de cuplé sicalíptico y media docena de típles hermosas” (Salaün;1990:59).

<sup>213</sup> *El canto popular que expresa y diferencia, según sea de uno o de otro país, de una o de otra nacionalidad, de una o de otra región, en fin, los distintos modos de pensar y de sentir de sus habitantes y hasta su diversidad de usos y costumbres; el canto popular que es, en una palabra, el más grande monumento musical de cada país, la fuente purísima a donde ha de acudir necesariamente quien pretenda ser tenido por verdadero compositor antes de emprender el más insignificante trabajo (Fernández Caballero;1902:12).* En el discurso de contestación, José María Sbarbi incide en una idea

*sombra de hechos heroicos, de batallas gloriosas, de desgracias nacionales, de fiestas religiosas y profanas y de costumbres y usos diversos, continúan surgiendo en nuestra patria los cantos populares, debidos a la exquisita sensibilidad, la agudeza de ingenio y la ardiente imaginación de sus habitantes* (Fernández Caballero;1902:14). Fernández Caballero fundamenta su convicción de que el arte musical debe basarse en los cantos populares españoles en dos ejes: por una parte, porque sólo en ellos puede *re-conocerse* el pueblo, dotando así de personalidad propia al arte musical español; por otra, por la opinión que los grandes músicos de nuestro país ya habían vertido al respecto.

Respecto al primer punto, Fernández Caballero es rotundo: *con todos estos elementos, con ese caudal tan extraordinario de cantos populares, era de presumir que España, que tiene nacionalidad pictórica y literaria propias, tuviese también nacionalidad musical propia. Y triste es confesarlo; pero no la tiene. Y no la tiene, fuera del género de la zarzuela, porque algunos ilustres compositores, orgullo y gloria nuestra, que en el canto popular basaron sus inmortales obras, los más, desdeñando ese caudal de inspiración patrio, tienen a gala, deslumbrados por lo que ellos creen progreso universal de la música y no es otra cosa que nacionalidad musical propia de sus autores, seguir las huellas de eminencias extranjeras sin conseguir jamás llegar a ellos* (Fernández Caballero;1902:16). Fernández Caballero no se muestra reticente a las innovaciones musicales que del extranjero llegan (más cuando él emplea en sus obras ritmos de vals, habanera,...); antes bien, el compositor incide en la conveniencia de estudiar en las obras de los grandes maestros extranjeros los nuevos procedimientos musicales, “aceptar aquellos procedimientos que el adelanto impone”, pero inspirándose siempre en los cantos populares de su propio país, acusando así Fernández Caballero una deuda con la tradicional idea aristotélica del *decoro* teatral: el compositor *debe hacer que los personajes de sus obras se expresen musicalmente en consonancia a su nacionalidad, a su región, a sus costumbres, a su posición social, y a sus particulares ideas y sentimientos* (Fernández Caballero;1902:21). Fernández Caballero no puede evitar aludir a la revolución

---

similar: *los cantos populares son propiamente la expresión modulada de la manera de sentir inherente a los naturales de cada región, dentro de la órbita de las diversas fases o situaciones que ostenta la vida en común, y sin distinción alguna de clases sociales* (Fernández Caballero;1902:34).

wagneriana que contemporáneamente a él se ha producido y, sin criticar la labor del músico alemán, sí se permite criticar la labor de aquellos que pretenden trasponer la acción wagneriana al teatro patrio: *ya sé yo que la exageración es mala en todos los sistemas y puede muy bien llevar a la ridiculez, y ridiculez sería que un aragonés se expresase siempre en el teatro cantando jotas y un manchego seguidillas; pero ¿no es también ridiculez y más que eso, el que un chulo de Madrid o un huertano de Valencia, por ejemplo, expresen sus sentimientos por medio de la música en forma análoga a como los expresan los mitológicos personajes de la Tetralogía wagneriana?* (Fernández Caballero;1902:21)<sup>214</sup>. Fernández Caballero, sabiéndose aceptado por la crítica, y sobre todo por el público, no duda en ejemplificar sus argumentos aludiendo a su éxito personal: *pocos son mis merecimientos como compositor, pero si alguno pudiera tener lo debería, indudablemente, a mi acendrado amor a los cantos populares, al profundo estudio que de ellos he hecho durante mi larga, sino fructuosa, vida artística y a ese ambiente de nacionalidad española que he tratado de hacer flotar, por decirlo así, en todas mis obras* (Fernández Caballero;1902:22).

De todos modos, el compositor conoce que el suyo no es un caso particular y volitivamente decide inscribirse dentro de una tradición en la que tienen cabida los grandes nombres de la música de nuestro país. Fernández Caballero recoge en su discurso las opiniones de Inzenga<sup>215</sup>, Barbieri, quien señalaba que *elegido, pues, un libreto de verdadero carácter español, dicho se está que en su música deberá siempre flotar el espíritu de nuestras canciones populares, lo cual es muy lógico y muy posible*

---

<sup>214</sup> Fernández Caballero acude en este caso para reforzar su planteamiento a la opinión del conde de Morphi, quien escribió a propósito de la obra colosal del cisne de Bayreuth: “La obra de Wagner es eminentemente local, y lo que Wagner ha realizado en Alemania se convierte en aspiración general en todos los países de Europa que no tienen o creen no tener ópera nacional. Rusia, Hungría, Inglaterra y España intentan vivir con elementos musicales propios y tienen razón. Los compositores españoles, estudiando y asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador, deben conservar las tradiciones y espíritu del arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro” (Fernández Caballero;1902:19).

<sup>215</sup> Inzenga afirma que “en todas partes la música del pueblo ha contribuido muy poderosamente a la regeneración artística y mucho más en España donde la inspiración popular es tan rica y potente. Nuestros compositores – añade – Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, etc. Fueron los primeros que dando cultura y elegancia, por medio de los procedimientos artísticos, a la música popular, han esmaltado sus zarzuelas con preciosas joyas, inspirados en este poderoso elemento que tan fielmente retrata el modo de ser del pueblo español, el más poético, el más inspirado de los pueblos meridionales” (Fernández Caballero;1902:17).



*porque no hay en Europa nación alguna que tenga de ello tanta variedad y tan riquísimo caudal como nosotros* (Fernández Caballero;1902:19)<sup>216</sup> y, por supuesto, Felip Pedrell: *la evolución moderna del arte tiende a poner en evidencia distintivos de nacionalidad, y la transformación del canto popular en la música dramática constituye la base sólida sobre la cual levantan el edificio del drama lírico nacional la mayor parte de los pueblos modernos* (Fernández Caballero;1902:20). Es interesante destacar, en este sentido que José María Sbarbi, en el discurso de contestación, incide en una idea esbozada por el maestro Caballero pero no suficientemente detallada, esto es, la de que los cantos populares, tan múltiples como típicos, no son siempre, *como vulgarmente se ha dado en decir, hechura de las clases proletarias, y, por lo tanto, patrimonio exclusivo de su esfera* (Fernández Caballero;1902:41). Así pues, su uso es obligado pues a través de ellos se puede reconocer todo el público, independientemente de su extracción social, como miembros de una misma comunidad “espiritual”.

*Y por último, cuando se trata de levantar el ánimo abatido de los pueblos a causa de esos sacudimientos que de vez en cuando vienen a alterar su paz intestina, el noble y el plebeyo, el rico y el pobre, el mancebo y el de edad provecta, la mujer y el niño, todos, absolutamente todos cuantos seres piensan, sienten, quieren y pueden, se lanzan a la vía pública dominados por un impulso común, y, agrupados en torno de la misma bandera, cantan a voz en cuello el himno de la libertad, o de la defensa de su territorio. Es, pues, más sublime y más variado, de lo que muchos creen, la naturaleza del “Canto popular”, al que tal vez convendría con mayor acierto adjudicarle la calificación de “regional”* (Fernández Caballero;1902:53).

Sería extremadamente idealista el pensar que la única motivación que lleva a Fernández Caballero a abusar de la jota en su zarzuela sea aquella de índole estética. Y es que el género chico está íntimamente ligado al impresionante circuito teatral existente en Madrid como resultado de la instauración del teatro por horas. De la existencia de este circuito tenemos numerosos testimonios, así como del poco

---

<sup>216</sup> También recoge Fernández Caballero la opinión del crítico Peña y Goñi a propósito de Barbieri: *la gloria inmarcesible del maestro español [Barbieri], está en los cantos populares que su incomparable ingenio ha purificado y engrandecido, encarnándolos en la zarzuela, como fotografía acabada de su entidad musical* (Fernández Caballero;1902:18).

prestigio entre la crítica de que gozaban los autores que se dedicaban a él<sup>217</sup>. A pesar de ello, muchos eran los músicos que acudían a Madrid, ciudad a la que por la estación del Mediodía (Atocha) llegaba constantemente “gente con líos y jaulas” que pronto pasarían a formar parte del mundo de los “servicios” o, en el peor de los casos, el de la golfería, a dedicarse a la composición de obras para el género. Suele repetirse con frecuencia que la capital de España era a comienzos de siglo una ciudad tan confiada y alegre que difícilmente se puede identificar con la triste semblanza de un país destrozado por la pérdida de las últimas colonias. Cafés a rebosar durante la noche (especialmente en los distritos de Centro y Buenavista) eran lugar de encuentro de empleados, estudiantes, artesanos y, sobre todo, de aquellos que no tenían ocupación durante el día. De este modo el protagonista de *La lucha por la vida* de Baroja, Manuel, podía meditar sobre la noche madrileña, concluyendo que “eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol”. La nocturnidad de los madrileños es un hecho en la época; tipos raros, literatos, periodistas, aventureros, policías, curas de regimientos, cómicos, anarquistas,..., todo lo más barroco de Madrid que puede permitirse pernoctar en una ciudad en la que tiendas y oficinas no abren hasta las once de la mañana; una noche larga, donde una de las paradas fundamentales se encuentra en la calle Alcalá<sup>218</sup>: el Teatro Apolo.

Apolo y, sobre todo, su “cuarta” y última sección (después sesión y función) eran apenas el “aperitivo” de toda una noche, jovencísima (expresión posterior), de crápula, y juergas que se podía prolongar hasta el amanecer, esa hora mágica entre las últimas estrellas y el alba, en cuya intersección no era raro que se cruzaran los señoritos borrachos y sus golfas – llamadas por los cursis “hetairas” – con los traperos y los obreros, camino cada uno de sus quehaceres, las más de las veces ingratos y mal

---

<sup>217</sup> Del desprestigio en el que caían los que cultivaban el género da cuenta el duro comentario de Ángel Guerra: “Por otra parte, cualquier fracasado en el periodismo y las letras, donde se exigen talento y cultura, tiene camino abierto cultivando la zarzuela en un acto que da más fama y provecho” (Salaün;1990:42).

<sup>218</sup> En efecto, como afirma Sol Burguete, *si no se encuentra el fin de siglo muy lejano cronológicamente, si lo está en cuanto a los modos de vivir, costumbres, mentalidad, y toda esa vivencia cordial perteneciente a un mundo pequeño y entrañable a un "todo Madrid", menos culto, más bohemio y jaranero* (Burguete;1978:18)

pagados. Y es que, en el fin de siglo, las noches madrileñas eran inacabables (López Ruiz;1994:63). Aquel Madrid castizo exigía los espectáculos de zarzuela, grande o *chica*, y el Teatro Apolo, y su famosa “cuarta”, están presentes en multitud de documentos de la época. Valga como ejemplo el poema escrito como consecuencia del éxito de “*El dúo de la Africana*” en el periódico LA NACIÓN (1895) por Fabián Conde, un madrileño *de los de dulce vita*, acerca de su plan nocturno diario:

[...]

*Primero a Fornos, y luego,  
en unión de otro cualquiera  
paso la tarde en el juego  
de pelota, si le hubiera.*

*Que es, sin duda, la función  
con la que la empresa gana...  
¡La mil representación  
de El dúo de la Africana!*

*Del frontón me voy después  
a pasear al “Pinar”,  
y, cuando me canso, pues  
vuelvo a mi casa a cenar.*

*Salgo a las dos del teatro  
y voy a Fornos a echar  
un párrafo, hasta las cuatro  
que me marchó a descansar.*

*Termino... Doy un paseo,  
ya acompañado, ya sólo,  
y a las once y medio veo  
la cuarta función de Apolo.*

*¡Ea! Ya está repartido  
todo el tiempo para hoy,  
y, un poco más distraído,  
cojo el sombrero, y me voy... [...]*

Éste y otros testimonios escritos nos muestran la importancia de la zarzuela y el género chico en su época<sup>219</sup> frente a otros géneros: el público operístico del Real, estaba constituido únicamente por aristócratas y nobles favorables a la corona, el público operístico, el público de espectáculos “serios”: *el público español está educado por el arte italiano y aunque el españolismo está haciendo grandes progresos, todavía hay infinidad de personas cultas que con la mejor buena fe, no pueden comprender que se cante en serio en otro idioma que el de Dante* (Sánchez;1999:203); el Teatro de la Zarzuela acusaba enormemente la crisis que

---

<sup>219</sup> *Situada entre dos épocas, entre un pasado respaldado con una identidad perdida y gloriosa para algunos y una Modernidad que llegaba del exterior, la realidad de los espectáculos reflejaba a través de sus teatros, de sus salones de variedades, de sus dramaturgos, de sus intérpretes y de sus públicos, la imagen de una España en busca de su identidad presente que, tal vez, sólo fuera en realidad un equilibrio inestable entre un pasado y un futuro todavía muy mal definidos* (Ricci;1996:8).

registraba la zarzuela grande; por el contrario, el Teatro Apolo vivía una actividad nocturna frenética, derivada, entre otras causas de su música alegre y popular. La zarzuela utilizaba ritmos propios del pueblo (jotas, seguidillas, zortzicos, pasodobles, boleros,...) y, al tiempo, los dignificaba sin despreciar su importancia; por otra parte, convertía ritmos extraños en propios de ese pueblo: el *schottisch* o la *mazurca* se identificaban con el “desfolklorizado” pueblo llano de Madrid.

Muchos son los factores (aparte de los meramente musicales) que hacen que el circuito zarzuelero sea el más rentable para sus autores: el principal, sin duda es la instauración de unos hábitos teatrales derivados de la aparición del “teatro por horas”; unos hábitos teatrales de un público determinado con unas necesidades determinadas. En efecto, para cualquier autor del período 1870-1930 la zarzuela suponía uno de los pocos caminos para vivir con cierta solvencia; porque si bien es cierto que no es, ni mucho menos, el único género que se cultivaba, igual de verdadero es que, si las obras compuestas se apartaban de la tradición teatral madrileña, era absurda toda esperanza de edición y ejecución, salvo alguna representación dada en las más tristes circunstancias y con la más triste ausencia de buena voluntad. Porque como una poesía de la época relataba “en habiendo un poco / de polka y tecleo / y una noche clara / y humor nacional, / así nos muramos de vagos y pobres” la vida podía continuar. Reflejo de toda esta época es el ácido artículo de Blasco Ibáñez dando noticia de la alternativa tomada en la plaza de Carabanchel por don José Mediavilla, licenciado en Filosofía y Letras y catedrático del Instituto de Figueras. En su desesperación había arrojado con serenidad la toga a la arena, decidido a cambiarla por el hule de la camilla hospitalaria: “vale más que la miseria científica el traje de luces, el ruedo lleno de sombreros y tabacos, la ovación delirante de una muchedumbre imbecil ebria de sangre y vino, que no sabe quién es Pérez Galdós y tal vez quien fue Cervantes, pero que conoce al dedillo la biografía de los novilleros y piensa en Lagartijo, retirado en Córdoba, y en Frascuelo, el solitario de Torreldones, como la Francia de hace treinta años pensaba en Victor Hugo desterrado en Guernsey” (Calvo Carrilla;1998:36-37). Valgan las palabras del autor de *Cañas y barro* para justificar por qué la mayoría de los autores no se dedicaron a experimentos de vanguardia y cultivaron un género que, a pesar de su descrédito, daba suficiente

dinero y satisfacciones, como muestran Perrín y Palacios haciendo gala de su simpatía y buen humor:

*Escribimos con tesón  
muy mal unas, y otras bien,  
de revistas, más de cien;  
de zarzuelas un montón.  
Y nos dio por lo inseguro  
de nuestro género malo,  
¡la crítica... cada palo!  
¡y el público...cada duro!  
Que sintiendo a nuestro modo  
los palos que recibimos,  
nuestro género seguimos  
diciendo ¡a Roma por todo! (Yxart;1987:98)*

Fernández Caballero disfrutó durante largo tiempo del favor de este circuito teatral. Pero sin duda los mayores éxitos los consiguió en sus colaboraciones con Echegaray y, entre estas colaboraciones destaca, sin duda, *El dúo de la Africana*, zarzuela de asombroso éxito estrenada en el Teatro Apolo en 1893, que es el exponente más claro, como ya señalamos, de parodia mordaz a todos los convencionalismos de la ópera italiana y a todos los aspectos italianizantes que aún continuaban presentes en la escena musical española. Del éxito de la jota de *El dúo de la Africana* tenemos suficientes testimonios contemporáneos como para elevar el entusiasmo por ésta a la categoría de “locura colectiva”. La noche siguiente al estreno toda la prensa coincidía en señalar la consabida jota como el momento culminante de la obrita de Echegaray y Fernández Caballero; EL IMPARCIAL (14-V-1893) no dejaba lugar a dudas: *de la música puede decirse que es del maestro Caballero, y basta. Fue repetido un precioso coro entre grandes aplausos. Pero el número que electrizó materialmente al público fue un dúo en tiempo de jota* (Gracia Fernández;1987:53). Algo más expresivo se mostraba el crítico de EL LIBERAL (14-V-1893) quien incidía en la calurosa acogida del último número musical de la obra al hablar de los números más destacados de la zarzuela: *estas piezas fueron las sevillanas que cantaron con acierto la Pino y Mesejo, el coro de la murmuración y la jota que precede a la escena*

*real de “La Africana” y que dijeron muy bien los mencionados artistas [...] El público no se cansaba de oírla y obligó a la Pino y a Mesejo a que la cantaran la friolera de tres veces, en medio de atronadores aplausos. El maestro tuvo que presentarse a escena, donde fue objeto de una ovación ruidosísima, tan justa como cariñosa y entusiasta. En la ejecución de “El dúo de la Africana” se distinguieron de un modo notable la Pino, Mesejo y Rodríguez, los cuales desempeñaron muy bien sus respectivos papeles, dentro del límite de sus facultades vocales (Gracia Fernández;1987:40). También el crítico de EL GLOBO (14-V-1893) era rotundo al respecto de la graciosa jota de Fernández Caballero:*

*[...] pero hay un dúo, que nada tiene que ver con La Africana, que levantó en cuajo galerías y plateas, palcos y paraíso. Una aclamación cerrada, fundida, exigió la repetición, y el dúo repitióse una y otra vez y otra y otra. El público no pedía ni quería que los intérpretes, Joaquina Pino y Emilio Mesejo, se fatigaran, y así lo manifestó [...] El dúo es una joya de frescura y composición. Tiene en su contextura un punto sobre el cual no cabe un instante la duda de la ciencia musical que atesora el autor, las combinaciones armónicas, el “entrañ” de la frase melódica que baila en la partitura, las exposiciones contrapuntadas, la riqueza de los timbres instrumentales, la concordancia de los temas musicales, los destaques de colorido, la graduación maravillosamente entendida de los metales que sorprenden el oído y revolucionan agradablemente el sistema nervioso, enseñan claramente, sin necesidad de preparaciones técnicas, que hay allí una página orquestal de las que “quedan”; primero por la enjundia nacional que toda la música de Caballero tiene, y segundo por su valor verdaderamente castizo, sin trampa ni cartón. Decir las veces que subió y bajó el telón en obsequio a los afortunados autores sería empeño difícil (Gracia Fernández;1987:53-54).*

Pero, sin duda, quien con mayor detalle y entusiasmo nos da la descripción de lo que sucedió aquella noche en el coliseo de la calle Alcalá es Chispero; Chispero anota con detalle la jornada histórica que supuso el estreno de la obra de Fernández Caballero, éxito sin igual en Apolo, y éxito debido, principalmente, a la consabida jota: *y tales fueron sus bravos, aplausos y aclamaciones, que no pudo escucharse la continuación, y tras de una ovación inconmensurable tuvo el maestro Caballero – que dirigía la orquesta – que dar la señal para que los músicos y cantantes se parasen y para recibir de cara al público la ovación que nunca se registró en el teatro Apolo ni en ningún otro teatro nacional. Al cabo de unos minutos tuvo que empezarse de nuevo el dúo, y otra vez al llegar al mismo pasaje las aclamaciones no permitieron oír el*

*final del número, que hasta la tercera vez que se cantó no pudo dejar llegar al público su final maravilloso. Y no se crea que lo ocurrido fue un caso de sugestión especial colectiva y momentánea del auditorio. Muchos años después de estrenado “El dúo de la Africana” lo escuchamos nosotros en el Teatro Real, cantado por primerísimos divos con ocasión de una función patriótica (si no recordamos mal, organizada a beneficio de los hospitales de sangre por la guerra del año 9 en Marruecos), y este fenómeno volvió a repetirse, porque en el inmenso coliseo el público se sintió electrizado, enardecido, al atacar orquesta y cantantes el tiempo de jota, y éste tampoco pudo terminar hasta que por tercera vez se interpretó (Chispero;1953:211).*

Chispero señala que el éxito de la obra no fue momentáneo: *El dúo de la Africana* se representó sin interrupción 211 veces, permaneció en cartel casi a diario hasta la temporada 1897-1898 y que más tarde no pasó nunca un año entero en el Teatro Apolo sin que se representase alguna vez “El dúo de la Africana”. También LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA (22-IX-1893) señalaba el “gran negocio” que la obra de Fernández Caballero suponía para la empresa del Teatro Apolo: *el milagro provechoso se lo debe la empresa a El dúo de la Africana, que, sin ser una maravilla del ingenio de Echegaray, y siendo una hermosa página del repertorio musical de Fernández Caballero, ha pasado sin interrupción de las cien representaciones y, sin necesidad de anuncios de días “de moda”, hace y hará mucho tiempo todavía que sean verdaderos llenos las entradas de aquel afortunado teatro. La música de El dúo de la Africana es de las que se popularizan de verdad (Gracia Fernández;1987:55).* También EL IMPARCIAL (25-V-1893) indicaba el tremendo éxito de la obra hasta el punto de anunciar la presencia de la familia real en el castizo Teatro Apolo: *a pesar de que en el teatro de Apolo se agotan todas las noches las localidades para la zarzuela cómica de los señores Echegaray y Caballero, “El Dúo de la Africana, la empresa se ve en la imposibilidad de representarla dos veces todas las noches en atención a lo cansado que es su desempeño para los artistas. Para mañana viernes hay preparada una notable función, cuyo programa se compone de las aplaudidas obras “El año pasado”, “las campanadas”, “Vía libre” y “El dúo de la Africana”. Han anunciado su asistencia S.M.La Reina y SS.AA:RR (Gracia Fernández;1987:44).*

Muestras del tremendo éxito de la jota de “El dúo de la Africana” las encontramos por todas partes; poesías jocosas que hacían referencia al éxito sin igual de la obra como la de Fabian Conde aparecida en 1895 en LA NACIÓN (Gracia Fernández;1987:49-50) o la de Eduardo de Palacio, aparecida en MADRID CÓMICO (14-X-1893)<sup>220</sup>; odas laudatorias a la jota de Fernández Caballero, como la de Miguel Emilio Torno aparecida en MADRID CÓMICO (15-VII-1893) donde se muestra la composición del maestro murciano como quintaesencia de lo que el arte nacional y patriótico debe ser:

*[...] De una mujer que suspira, / suspiros que van al cielo. / Cantos de bélico anhelo / que la libertad inspira. / Fragor de recio combate / contra extranjeras legiones; / ronco tronar de cañones; / de armas férreas rudo embate. / Gritos luego de victoria / que los espacios atruenan / y en todo el orbe resuenan / pregonando nuestra gloria; / amor a la patria hispana / que palpita en cada nota / ¡todo eso encierra tu jota / de El dúo de l'Africana! / ¡Sus acentos inspirados / llegan al alma vibrantes / y a sus acordes brillantes, / por ti a tu musa arrancados, / se olvidan penas y enojos, / se agitan los corazones, / desborda en exclamaciones / la boca, en llanto los ojos, / y, allá en su templo, parece, / este canto al escuchar / que la Virgen del Pilar / de entusiasmo se estremece! (Gracia Fernández;1987:57-58).*

Sin duda, un testimonio curioso es el de Josep Yxart, cuando al señalar el tremendo éxito de la obra, se lamentaba de que ésta ya hubiera llegado a todas las

---

<sup>220</sup> *Si ya sé que vale mucho / y “dicen” que tiene gracia / que el maestro Caballero / es de los de buena casta; / y que se llena el teatro / y hay “bofetás” en la entrada, / cuando en Apolo se pone / El dúo de la Africana. / Que habrá para todo el año; / que no hay teatro en España / donde no se represente / o se cante, si la cantan/ y que en oyendo la jota / los públicos se entusiasman. / Pero que aburre y molesta / y desespera y aplasta / que no haya piano andante, / de esos que tocan a máquina / los profesores descalzos / de la juventud dorada, / que no repita del dúo / la jota... zaragozana. / Ya las muchachas “vascuences” / que guisan, friegan y cantan, / ponen en música al gato, / al sólomillo y las salsas; / pero en la música de / El dúo de la Africana. / No hay ciego de esos por notas, / esgrimidor de la guitarra, / que de la jota no abuse / corregida y arreglada. / Una rosquilla o rusquilla / es cada chica barata / del orfeón de modistas / en el taller o en su casa / que con la jota de El dúo / el respunteo acompaña. / En los cocheros de “punta” / hay varios “puntos” que mascan, / cuando el jamelgo acarician: / - Vente conmigo, Africana. / Y caballeros decentes, / y señoritas usadas, / y aun “endividuos” severos / del ramo de vigilancia, / que, en sus soledades, gruñen / (páseme vous la palabra) / la dicha jota de El dúo / por tarde, noche y mañana. / Las músicas militares, las civiles y eclesiásticas, / las del Hospicio del ramo, / las del Murguís-Club, charangas, / no tocan más que la jota / de El dúo de la Africana. / Sé de un bolsista que apenas / puede operar en la plaza, / por la obsesión de la jota / que, aun cuando come, se canta. / Hay quien ni vive ni bebe / ni sosiega ni descansa / ni piensa más que en El dúo: / como que algunos se casan. / Por fin, yo no sé si es cierto, / pero dicen que Sagasta / entona también a ratos, / como Cruz o Gamazo o Maura, / la jota “regolvodera” / de El dúo de la Africana (Gracia Fernández;1987:46-48).*



zonas de la Península, contagiando con su ritmo pegadizo a todos los habitantes sin respetar diferencias sociales o regionales: *¡Tanto, que su fuerza está obrando con eficacia poderosísima sobre aquellas otras regiones españolas que, teniendo propia música y muy distintas costumbres, no han sabido hacer por ellas cuanto debían ni comunicarles todo ese impulso expansivo del teatro. Desde luego, no es para mi dudoso que la preponderancia y la hegemonía del castellano, en regiones de otro idioma, se deberán más rápidamente, entre otras causas, a las coplas de El Dúo, que a la misma escuela, con su escudo de estanco nacional. ¡Tal vez saben lo que se hacen los banqueteadores!... Por mi parte, si me alegra donde debe, el espectáculo del entusiasmo de un pueblo por su música, he sentido siempre escalofríos cuando en la misma montaña catalana, oí hasta a los que aran la tierra: No cantes más La Africana, vente conmigo a Aragón (Yxart;1987:135). No es de extrañar, por tanto, que Fernández Caballero fuera plenamente consciente del éxito que el buen empleo de la jota en el ámbito teatral podía otorgar.*

Sin duda, las motivaciones estéticas y económicas serían suficientes para justificar el uso desmesurado de la jota en la zarzuela de Fernández Caballero; pero aún hay más. La fecha en que *Gigantes y cabezudos* es estrenada (noviembre de 1898) no deja lugar a dudas. Anteriormente, al hablar de la importancia de la música en relación a la guerra de Cuba, hicimos referencia a la necesidad, en un primer momento, de encontrar un “himno” que diera forma a las ilusiones y aspiraciones de España en Ultramar. Acabada la guerra era necesario encontrar otro referente musical que sirviera siquiera de consuelo y nuevo punto de partida para la nueva situación del país. En uno y otro caso asistimos al proceso posibilitado por la necesidad de narrarse, de reconocerse. Ya advertimos anteriormente de que, desde una perspectiva sociológica, todas las identidades son construidas, y que lo esencial en estas construcciones es el cómo, desde qué, por quién y para qué: *la construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su*

*sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal* (Castells;2003:35).

No es de extrañar, por tanto, que en el empleo de la jota en *Gigantes y cabezudos* podamos advertir una motivación de índole ideológica. Y es que, en torno al 98, asistimos a la identificación total de la jota con España. La jota llega a ser “el baile nacional”, símbolo y raíz del país. Es decir, nos encontramos ante uno de los procesos arquetípicos del folklorismo, aquel por el cual se produce la identificación consciente de un producto folklórico cualquiera con un ámbito geográfico determinado, provocando la fijación intencionada de este producto en unas coordenadas espaciales específicas, lo que hace que se considere algo “propio”, algo “distinto” y particular.

Como decimos, acabada la Guerra, y tras el desastre, había que encontrar un canto capaz de suplir las penas del pueblo español. Y ese canto era la jota, que en otro tiempo ya había sido expresión de la lucha contra el invasor. Además de ser expresión de la grandeza de España, la jota también sirve para llamar a la unidad de los pueblos de España, en un momento en que las “colonias de dentro” claman por su libertad una vez perdidas las “colonias de fuera”. La jota es un canto familiar, pues cada región de España tiene su jota propia. Sin embargo, no va a ser éste el aspecto a explotar: la jota será únicamente aragonesa, identificando Aragón con España. Es éste un momento crucial para la construcción de emblemas nacionales a partir de la región aragonesa: la jota (los primeros certámenes oficiales de jota son de 1880), la Virgen del Pilar (patrona de España, cuya coronación se lleva a cabo en el año 1905) y la resistencia de Aragón durante la Guerra de la Independencia contra Francia se convierten en expresión no sólo de Aragón, sino de España. Es interesante destacar en este sentido la conexión existente entre el año 1808 y 1898. Según José Álvarez Junco, la guerra de la Independencia en España provocó la aparición de un fenómeno de construcción nacional (que, por supuesto, tuvo su vertiente cultural) llevado a cabo, principalmente por los liberales surgidos de tal coyuntura histórica: para legitimar su lucha primero y su posición dominante más tarde, los liberales “construyeron” un pasado nacional a su medida, con sus propios momentos cumbres y héroes. Ya no era la historia de los

logros de la Casa real, sino la historia triunfadora de un pueblo. La nación merecía el respeto general por tener un largo pasado glorioso<sup>221</sup>.

En efecto, siempre que nos encontramos ante estos procesos, entre las estrategias más corrientes de interpretación del presente se encuentra la invocación del pasado. Lo que sostiene esa invocación no es sólo el desacuerdo acerca de lo que sucedió, acerca de lo que realmente fue ese pasado, sino la incertidumbre acerca de si el pasado realmente lo es, si está concluido o si continúa vivo, quizá bajo distintas formas (Said;2001:35). Álvarez Junco reconoce estos procesos y aún añade algo diferente a partir de la guerra antinapoléonica: la veneración nominal hacia el pueblo como último baluarte de las libertades y los sentimientos patrios. Según el autor, los liberales vieron en aquella actuación del pueblo la oportunidad de construir un edificio político a partir del dogma de la soberanía nacional, mientras los conservadores no dudaban a la hora de presentar la heroica pugna de 1808 como prueba de la fidelidad del pueblo español a la tradición heredada (Álvarez Junco;2001:144). En uno u otro caso, el pueblo pasaba a ser el protagonista indiscutible de un intencionadamente creado mito autocomplaciente, centrado en un logro ya conseguido (la victoria en la guerra contra los franceses), adornado con referencias rutinarias a unas glorias remotísimas, como Numancia, Covadonga y otras gestas que, en definitiva, confirmaban la obsesión nacional con la independencia y, por otra parte, la exaltación de las proezas colectivas, que daban mayor fuerza a la creencia en la existencia de una identidad netamente española.

Mucho se ha escrito sobre la depresión generalizada entre las clases medias cultas en 1898, cuando llegaron las noticias de los hundimientos de las escuadras y comprobaron que el pueblo seguía yendo a los toros, como si nada hubiera ocurrido, retro trayéndose a la imagen de aquel pueblo indómito del 1808. Mas ésta es sólo una de las múltiples lecturas que la coyuntura histórica del 98 admite; pues tanto en los

---

<sup>221</sup> *Si esto se ha dicho siempre, y se puede seguir diciendo en relación con muy diversos procesos, también podría defenderse respecto de la construcción de la identidad nacional, porque a partir de aquel momento pudo empezar a hablarse de nacionalismo en el sentido contemporáneo del término. El patriotismo étnico pasó, pues, a ser plenamente nacional, al menos entre las élites, justamente en el curso de la guerra antinapoléonica; y ello fue obra indiscutible de los liberales (Álvarez Junco;2001:129).*

toros, como en el maltratado género chico, estaba presente el consabido mito nacional<sup>222</sup>; ofrecido por quienes estaban más en contacto con las novedades del vocabulario político, fue aceptado por los demás como el ancla de salvación en aquellas difíciles circunstancias.

En efecto, la idea que parece dominar tras la derrota es, sencillamente, aquella que proclama que el pueblo es la nación, pues de su masa sale todo; el espíritu nacional se encuentra en sus manifestaciones, pues él se expresa de modo espontáneo e instintivo. Y si en aquel lejano 1808 la guerra era, según Capmany, “casera, guerra de nación [...] antes que ser de soldados” (Álvarez Junco;2001:137), ahora la batalla, tras la derrota ultramarina, era de distinto signo: era la batalla por recuperar “España”. Sólo así se entienden las continuas exhortaciones del Unamuno que clama por la regeneración nacional, a la vuelta a las raíces, esto es, al estudio del pueblo en busca de lo que de “intrahistórico” y de “universal” subyace en el alma popular: la búsqueda del alma popular es, en cierto modo, un escape frente al positivismo, y a la vez un anticipo del vitalismo imperante en la primera década del siglo XX (Sánchez Illán;2002:50). Vitalismo que encontramos a lo largo de todo el siglo XIX en España, en todos aquellos momentos clave en que el mito populista resurgiría. Sin ir más lejos, en vísperas de la revolución de 1868, por ejemplo: Fernando Garrido, animando sin duda a la intervención popular en el cambio político que se aproximaba, contrastaba “la grandeza y el heroísmo” del pueblo en 1808 con “la bajeza de sus mandarines”, que “tenían en sus manos ejércitos, escuadras y tesoros”, y tuvieron que dejar la defensa de la patria al “pueblo desarmado, ignorante, acostumbrado a obedecer ciegamente durante siglos” (Álvarez Junco;2001:143). El pueblo es liberal y, sobre todo, es patriota; en él reside la verdadera fuerza moral de la nación; en ocasiones extremas, es él, y no las instituciones, quien salva a la patria; lo demostró en 1808 y lo volverá a demostrar cuando sea necesario: es así, como encontramos que por muchos que sean los golpes recibidos por la autoimagen de los españoles en el difícil siglo

---

<sup>222</sup> Quizás nadie lo expresara como Antonio de Capmany, que en su “Centinela contra franceses” (1808) alertó contra la corrupción de la vida moral española por efecto del afrancesamiento de las costumbres y pidió que se defendieran los valores tradicionales, las fiestas (incluidas las taurinas, que daban “fiereza” al carácter), las formas de vestir y sobre todo el lenguaje, pues sólo así se preservaría al país de la impiedad y el “afeminamiento” propios de la modernidad ilustrada y revolucionaria. Capmany, en línea plenamente prerromántica, situaba la esencia nacional en el instinto popular, frente a las élites corrompidas por la civilización y el cosmopolitismo (Álvarez Junco;2001:137).

XIX, el recuerdo de la Guerra de la Independencia sirve siempre para mantener un mínimo nivel de dignidad colectiva. También en 1898, ante la vista de los “Gigantes y cabezudos”, con una España humillada y vencida, Pilar reconoce su patria en la salida de las pintorescas figuras festivas:

Pilar                    *Cuando era niña y jugaba, al verlos venir corría,  
y moza ya les buscaba, y mujer ya les seguía:  
hoy aunque triste al mirarlos,  
se me alegra el corazón,  
porque ellos me representan  
a los hijos... a los hijos de Aragón.*

*Cuanto más insignificante es la impresión interna, más impresionante es la expresión de aquellos que se rebelan. Solamente de este modo se descubre todo lo que esconden* (Klotz;1996:197). Los “gigantes y cabezudos” son, más que nunca en 1898, *los hijos de Aragón*: ellos representan la seriedad y gravedad de las circunstancias en las facciones de las altas figuras, y la tenacidad de los divertidos cabezudos. Raza. Sin duda la palabra a exaltar en las difíciles circunstancias del trauma de 1898. Los españoles eran “raza de héroes” para Quintana; “raza de valientes” en Zorrilla (Álvarez Junco;2001:247) y, para Pilar, sin duda, como no duda en exclamar en su ariosa jota, “gigantes y cabezudos”:

Pilar                    *Luchando tercios y rudos,  
grandes para los reveses,  
luchando tercios y rudos,  
somos los aragoneses,  
Gigantes y cabezudos.*

Pilar está citando explícitamente a los aragoneses; pero las referencias a la guerra de la Independencia son notables, y no hay que olvidar que en aquella guerra se habían distinguido catalanes y aragoneses, por no hablar de los ilustres patriotas de Cádiz. Zaragoza, Gerona o los Bruchs se incorporaron a la leyenda como las gestas cruciales que demostraban el “españolismo” de todas las “regiones”. El mito nacional seguía en marcha, esto es, el imán de mayor potencia para desviar egoísmos y convencer a los particulares de la necesidad de sacrificar sus bienes e incluso su vida

en pro del interés colectivo. Más aún en aquellas difíciles circunstancias en que se encontraba la *Mater dolorosa*.

José Álvarez Junco emplea el término Mater Dolorosa (popularizado en el 98)<sup>223</sup> para referirse a la triste situación en que los malvados políticos habían dejado a la madre España. Álvarez Junco cita explícitamente a Galdós que, en la introducción a su episodio “Gerona” escribe: “las miserias de los partidos” no debilitaban por entonces “el formidable empuje de la nación”; “las discordias de arriba no habían cundido a la masa común del país, que conservaba cierta inocencia salvaje [...] por cuya razón la homogeneidad de sentimientos sobre que se cimentara la nacionalidad era aún poderosa”. La creencia de que los partidos destruyen la unidad de sentimientos y debilitan el país, que dividen a la nación, bien supremo que nunca debería dejar de estar unido, parece ser un rasgo casi constante de la cultura política española de los siglos XIX y XX (Álvarez Junco;2001:571)<sup>224</sup>. Recordemos que la figura de la “Mater Dolorosa” ya había sido llevada al teatro en *Aún hay patria, Veremundo!*, donde, una vez más, el noble, desinteresado y heroico pueblo español acudía a socorrer a España; un pueblo que, a las alturas de 1898, ya no podía ser presentado como “glorioso”, en términos tradicionales, sino infeliz, carente de fortuna. Un pueblo, como sabemos, al que le sobraban caciques, servicio militar discriminatorio, ineficacia y arbitrariedad

---

<sup>223</sup> En el presente, tal como la veía el poeta – y otros muchos de sus conciudadanos, a juzgar por el eco que halló -, era casi lo contrario: una madre doliente, que vagaba entre ruinas humeantes y banderas enlutadas, desesperada por la muerte de sus hijos, vejada por aquellos mismos a los que un día dominó. No se trataba de algo nuevo en la cultura mediterránea. Era, en definitiva, una transposición de la tradicional “Mater dolorosa” del imaginario católico. Para alguien educado en el catolicismo mediterráneo, nada era más fácil de evocar que la madre anegada en lágrimas al pie de la cruz (Álvarez Junco;2001:568).

<sup>224</sup> Frente a ese perverso mundo de la política, del mal “Padre-Estado”, se erguía el sano y potente “Pueblo”, el redentor de la “Madre” España moribunda. Galdós fue también quien mejor expresó esta creencia, con su gran saga de los “Episodios nacionales”, cuyo protagonista es, en definitiva, el pueblo español. Son nada menos que cuarenta y seis novelas sobre la vida colectiva en ese siglo XIX, con varios de los personajes centrales que son clara representación del pueblo o, según el término de la época, de la raza nacional: ese Santiago Ibero, gallardo militar, cristiano y liberal a la vez, peleón pero siempre de frente, no por medio de esas conspiraciones y sociedades secretas a las que detesta; o aquel Jerónimo Ansúrez, vagabundo y agitanado “celtíbero”, que ha conservado “su prístino vigor de raza”, de esa “indómita raza que no consiente yugo de tiranos”. Galdós no duda de que existe un pueblo esencial, una identidad constante, ahistórica, global, una “manera de ser” compacta en el tiempo y en el espacio, sin diferencias sustanciales entre las “regiones”, aunque éstas expresen matices de ese carácter. En la búsqueda de esta raza y la descripción de sus avatares consiste su tarea mitificadora y por eso se puede atribuir a su saga “indiscutible significación patriótica”, como hace Paloma Aguilar (Álvarez Junco;2001:572).

administrativas diarias,... pero en el que seguía latiendo viva la llama patriótica que insuflaban los cantos propios:

Pilar *Ante la alegría que tiene la jota,  
aquí dentro el alma se nos alborota,  
si el preludio suena del canto famoso  
caras muy bonitas se asoman al Coso.  
Corren los chiquillos, cantan las mozuelas,  
ríen los ancianos, lloran las abuelas.  
saltan los Gigantes y los Cabezudos  
y ya vuelto loco baila todo el mundo.*

De este modo la gran jota de la zarzuela se convierte, no ya sólo en un canto de admiración hacia el buen Pueblo (aquel al que Azorín, Baroja, Marquina y otros intelectuales rindieron homenaje por sus sacrificios en la guerra cubana), el protagonista épico que se contrapone a los malos políticos, al mal Padre-Estado<sup>225</sup>, monstruo maléfico que tiene entre sus garras a la Madre España, sino al canto famoso mismo, a la jota. La jota, canto estoico, bravo y patriótico, elevado a la categoría de símbolo nacional, tal como banderas, monumentos, edificios y hasta paisajes (por ejemplo, la “meseta” como paisaje esencialmente español o castellano). La jota es el canto español, pues él estimula el sentimiento nacional y refuerza la identidad colectiva. Así lo apreciamos, por ejemplo, en la crítica a *La Dolores* (1895), del maestro Bretón:

*Sonó luego la jota, y ya no fue posible que la muchedumbre callara; percibióse un rugido, trocado luego en tumulto de gritos y aplausos ¡Silencio! ¡Dejad oír! ¡Viva Bretón! ¡Viva España! Al fin se impuso el ansia de escuchar el canto arrebatador y repitiose varias veces el himno que se llama jota, donde a la vez retumba el poder y la gracia, alientos amorosos e imprecaciones desafiantes, dulces gemidos de almas sensibles y rudos arranques de las fuertes. Repitiose la jota, y siguió en los actos sucesivos el entusiasmo de la concurrencia. ¡Quién, recordando, entre otras, aquella noche, se atreve a decir que no hay música*

---

<sup>225</sup> Esos mezquinos miembros de las comisiones que regatearon su aprobación al invento de Peral, esos ministros que le negaron fondos, o que pretendieron vender el submarino como chatarra. Es obvia la inquina contra los políticos, y el desprecio general contra el parlamentarismo liberal, representado por Cánovas, Sagasta y la Restauración. Los culpables del fracaso de Peral – y de España, con él – fueron, según Dionisio Pérez, la “arbitrariedad del poder público [...] la trapacería de los partidos [...] la omnívola voluntad de los oligarcas” (Álvarez Junco;2001:583).

*española? ¿es que Barbieri, Chapí, Caballero, Bretón, van a quedar sepultados por las confituras con que nos empalagan compositores de extranjis? (Flores García;1909:140-141)<sup>226</sup>.*

Y no sólo la jota del maestro Bretón es muestra de un españolismo grandilocuente: por los mismos años, Sarasate triunfa con sus jotas por todo el país. Centrándonos en la figura de Fernández Caballero, baste recordar su zarzuela titulada *La jota aragonesa* (1879), donde se representaban los sucesos de la Guerra de la Independencia y se bailaba la jota en el momento del triunfo de los soldados españoles<sup>227</sup>; pero aún más interesante que esta zarzuela puede resultar el “apropósito en un acto” titulado *El testamento del siglo* (1899), con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Era ésta una obra ocasional (como ya reza su título) estrenada el 30 de septiembre de 1899 en el teatro de la Zarzuela, que daba comienzo en una terraza de arquitectura fantástica (con una alegoría de todos los monumentos en conjunto fantástico: Torre del Oro, Giralda, Pilar de Zaragoza, Acueducto, Torres Bermejas de Granada, Palacio Real, El Escorial, Puerta del Sol de Toledo,...) *donde el “Siglo” dictaba a los notarios su testamento: dejo al siglo venidero / de mis tesoros de España.../ vamos, no sé que dejarle... / no hay quien el balance haga / en una nación así /tan revuelta y embrollada / si aquí no hay pie ni cabeza [...]* “*Lego al siglo venidero / un lío llamado España*” (Perrin;1899:8). Pero a pesar del lúgubre comienzo, por la obra van desfilando Barcelona y Madrid, que “siempre fueron dos hermanas” (*Barcelona y Madrid / juntas al Progreso marchan*), en este país en el que “no queda otra cosa más que el buen humor”, para reunirse a cantar, ya al final de la

---

<sup>226</sup> Sin duda, esta crítica es más verosímil que aquella otra lanzada por su enconado enemigo Peña y Goñi: *su crítica a La Dolores, publicada en La Época el 31 de marzo de 1895 hace honor al “enemigo” de Bretón. Partiendo del libreto – “Ha perpetrado versos tan ramplones que, aunque con timidez rayana en el temor, la Prensa en general ha echado en cara al vate espontáneo sus atropellos contra la forma poética, sobre lo cual el Mecenas del maestro se calla, porque eso cae por fuerza y no tiene, por tanto, relación alguna con la cultura nacional” – su valoración de la partitura es definitiva cuando afirma “estamos en el drama, hace falta el poeta, el artista, y sólo aparece el músico, andando a tientas, buscando aquí y allá, amontonando notas que asfixian a los personajes y a la orquesta. La falta absoluta de imaginación que el Sr.Bretón padece, aparece aquí en toda su miseria. Si en el transcurso del acto hay alguna idea, es tan vulgar, tan pobre, que el músico se encuentra impotente para comunicarle vida”* (Iberni;1993:213).

<sup>227</sup> La didascalía apunta: Todos los hombres, menos unos cuantos que se ponen a bailar la jota en medio del escenario, hacen fuego desde las murallas; las mujeres, unas bailan en el corro y otras, después de cargar las armas, se las entregan a los hombres en gran movimiento y agitación, en tanto el coro canta acompañándose con los disparos: *La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa / que quiere ser capitana / de la tropa aragonesa* (Navarro;1879:20).



obra, junto con los aragoneses y los andaluces la canción de la alegría, donde cada región canta sus virtudes, entre ellas Aragón: *Son los maños de Aragón / lo mejorcito de España / porque tienen mucha juerza / y además muy buenas mañas...* a lo que el resto contesta: *para jota alegre / la zaragozana / que es una jotica / que sola se baila [...] Eh! Eh! Pa saber tocar / Eh! Eh! Hay que ser español. / La fiesta de toros / la alegre jotica / el vino y la juerga / no hay nada mejor* (Perrín;1899:15). La obra está llena de tópicos coloristas pero justificados en cierto modo pues, como reza la escena final, *en las ferias, verbenas / y Romerías / que es donde España tiene / sus alegrías / es donde muestra todo / su corazón / el alegre y sufrido / pueblo español* (Perrín;1899:27).

Por lo tanto, la identificación de la jota con España, a las alturas de 1898, era plena. La identificación de la “jota” con Aragón, en un primer momento, y más tarde con España, conlleva unos valores añadidos a esta danza: la “jota” se convierte en el símbolo de la resistencia de España contra el invasor (debido a las referencias constantes a la Guerra de la Independencia). Y España, aún humillada, seguía siendo “España” en el canto glorioso que había sido trasfondo de las grandes gestas nacionales. Vencida por un país “sin historia”, le quedaba el “honor” y el “heroísmo” del pasado para soportar sus dolores. Sin duda, algunos fueron los intelectuales que criticaron este proceso cultural: éstos pensaban que un sentimiento de patria no podía fundamentarse en un sentimiento de resistencia ante el otro, ante lo extraño; de ahí se desprendía el fracaso en la Guerra de Cuba, las grandes frases vacías y los vagos recuerdos nacionales de la mitología resistencial colectiva. Pero en la mayoría de las tribunas públicas del país el análisis da paso a la pasión: la jota es el canto español por antonomasia, y con ella se hace frente al enemigo; de este modo se desdeña el posible origen árabe de la jota en virtud de la exaltación del alma nacional<sup>228</sup>.

La identificación de la jota y su función patriótica, como vemos, dieron resultados. En 1898 todo el público aceptaba la jota aragonesa como el genuino baile

---

<sup>228</sup> Como Álvarez Junco señala, en el proceso cultural identitario, otra deformación obligada era la expulsión de lo musulmán de la mitología españolista. Por mucho que la época preferida para situar sus creaciones sea la Edad Media, los escritores románticos del país no dudaban de que, dentro de aquella época, sólo lo católico era “español”. Les costó, incluso, cierto trabajo incorporar el estereotipo orientalista que el romanticismo internacional proyectaba sobre España (Álvarez Junco;2001:246).

español. La jota había cumplido su función de cohesión y patriotismo. Pero al mismo tiempo, la identificación con España motivaba rechazo por parte de aquellos que no se sentían españoles. Josep Martí explica cómo aún hoy los catalanes no admiten que la jota era una danza tan extendida en Cataluña como en Aragón (Martí;1996:89)<sup>229</sup>. La identificación con España suponía al mismo tiempo la “exclusión” de la danza como parte del folclore catalán. Los intelectuales catalanes trataron de construir la identidad nacional catalana, entusiasmados por las teorías románticas que de Alemania llegaban, buscando la raíz catalana en el pueblo: es en esta fase en la que se buscan los cantos y bailes propiamente catalanes frente a otros como la jota que se consideran españoles. Y es que, a finales del siglo XIX, la música se convierte en la identidad de un pueblo hasta el punto que llega a definirlo; incluso en sentido negativo: cuando un crítico de la época quiso señalar la falta de iniciativa del pueblo español en 1900 (que era la causa de todos los desastres que le sucedían a la nación) no dudaba en exclamar que éste era un país “de corderos, gobernado eternamente por lobos, pero feliz, tendido al sol y cantando la jota”<sup>230</sup>. Pero este tipo de críticas eran las menos habituales; es mucho más frecuente encontrar las loas a la jota como música propia, identitaria, patriótica. Ramón Barce señala la importancia de la jota como materia prima musical de la revista, junto al cante flamenco: *quizá podría señalarse Certamen nacional, “proyecto cómico-lírico” libreto de Perrín y Palacios y música de Manuel Nieto (1888) como la obra en que la revista adquiere una forma definida [...] en ella ya entra la jota con todos los aditamentos representativos de lo aragonés y lo español en general: el grupo de bailarines se sitúa en el centro de la escena (en torno suyo hay otros grupos de otras regiones), capitaneado por Agustina de Aragón apoyada en la bandera española. La jota es clásica relativamente, aunque en un ¾ no muy oportuno*

---

<sup>229</sup> Y, sin embargo, es curioso observar la presencia de esta danza en una obra como *L'Esquella de la Torratxa*, estrenada en 1864, y que fue la obra que marcaría la nueva pauta de la escena catalana: *el Preludio presenta un perfil bastante classicista, influido por el estilo bufo rossiniano, y sin aportar demasiadas novedades desde el punto de vista musical. El nº1 con el arioso del Alcalde y el Coro de electores adopta un esquema poliseccional muy dinámico y contrastado, con momentos francamente cómicos alternados con ritmos de vals y de jota [...] el nº 2 es un cuarteto con un final concertante de factura correcta, iniciado en un tempo de jota* (Cortés;1996:310).

<sup>230</sup> La jota queda así identificada como uno más de los tópicos casticistas y negativos asociados al “país de pandereta”; del mismo modo podemos encontrar un comentario en *La Campana de Gracia* a propósito de la propuesta de celebración del tercer centenario del Quijote por parte de Mariano de Cavia: *Roca considera que la propuesta de Cavia no tenía otra intención que armar “un poco de follón” y escribir un artículo. Pero como el gobierno se pirra por las fiestas (no en vano estamos “en la tierra de pan y toros, y de toros sin pan”) se lo tomó seriamente* (Riera;2005:70).

y con una disposición tonal un tanto extraña; pero conserva en el primer compás lo que podría ser un cuatrillo, y el leve floreo antes de cada cadencia. El texto, eso sí, carga con todos los tópicos: No hay patria como mi patria / ni tierra como Aragón, / ni corazón tan valiente / como nuestro corazón. / A la jota, jota / de los españoles / que somos muy ricos / aunque somos muy pobres (Barce;1996:124). Y serían muchos más los ejemplos que encontraríamos de empleo de la jota, no ya como mero refuerzo psicológico y ambiental en obras regionalistas, sino como marca de un patriotismo halagador, más bien patrioterismo, *que calaba fuerte – y sigue calando hoy a través de la canción andaluza y similares – en el público ingenuo* (Barce;1996:129). Valga como ejemplo evidente el de *Cuadros disolventes* (1896), especie de “homenaje” al género chico en el que desfilan diversos personajes siempre pertenecientes a las obras más exitosas de dicho tipo de espectáculo: *Miss Helyett* [en realidad *Miss Erere*, zarzuela cómica de Gabriel Merino y Luis Arnedo, de 1893, parodia de la opereta de Boucheron y Audran *Miss Helyett*], *El tambor de granaderos* [zarzuela cómica de E.Sánchez Pastor y Chapí, 1894], *La verbena de la Paloma* [de Ricardo de la Vega y Bretón, 1894], *Campanero y sacristán* [zarzuela cómica de E.Ayuso y M.de Labra, música de Caballero y Hermoso, 1894], *La vuelta del Vivero* [mejor *De vuelta del Vivero*, zarzuela de Fiacro Yrayroz y Giménez, 1895], *El cabo primero* [zarzuela cómica de Arniches y Celso Lucio, música de Caballero, 1895], *La maja* [zarzuela cómica de Perrín y Palacios y Nieto, 1895], *Cádiz* [episodio nacional cómico-lírico-dramático de Javier de Burgos y Chueca y Valverde, 1886] y *El dúo de la Africana* [zarzuela cómica de M.Echegaray y Caballero, 1893]. Un personaje característico de cada zarzuela canta un pequeño fragmento muy conocido, y añade música de la revista, es decir, de Manuel Nieto, cambiando a veces la letra: El Tambor canta “¡Rataplán/ *El Tambor de Granaderos* / ¡Rataplán! ( *Que por sopa se hizo aquí.*” “(Primeros compases de la marcha cuando el crescendo. Los seis tambores tocando)”. Julian canta: “¿Dónde vas con mantón de Manila / de Madrid la chulapa mejor?”, y Susana responde: “A decirle que escriba otra obra / al ilustre maestro Bretón”. El Asistente y la Tenienta, para *Campanero y sacristán*, añaden igualmente un elogio: “Yo adoro y venero / al gran Caballero / que gloria infinita / con su inspiración, / de propios y extraños / valiente alcanzó”. De la misma manera Lucía, en *De vuelta del Vivero*, canta: “Pobre pajarito / pobrecito mío” y luego Eulalia:

“Buena partitura / Giménez ha escrito”. Intervienen luego Colás y Parejo, personajes populares (especialmente el último) respectivamente de *El monaguillo* y *El cabo primero*. Para *La Maja* actúa el coro, así como para *Cádiz: ¡Viva España! / ¡Que viva la nación! / ¡Y la patria de Chueca y Valverde / que siempre venció*” (Barce;1996:135-136). Y a pesar de que éste habría sido un final lo suficientemente espectacular, se reserva para concluir la jota, con música de *El dúo de la Africana*, pero con una letra más elocuente: “Este es el canto querido / que alegra al pueblo español, / canto que lleva en sus notas / sangre de nuestra nación”.

Sobre la importancia y el uso de la jota en esta época encontramos un importante analista en la figura de Ramón Barce. Es él quien señala que en la última mitad del siglo XIX la adopción de la jota en el escenario cambia radicalmente<sup>231</sup>, realizándose diversos cambios y “apropiaciones” de la tradicional danza. Ramón Barce habla de “declive de su popularidad”, y de la aparición de formas *gramaticalizadas* de su música – es decir, utilizaciones sin color local ni simbólico -, como en *La Gran Vía* de Chueca y Valverde, de 1886 (“Jota de los Ratos”): *Obras muy posteriores como Los de Aragón de Lorente y Serrano (1927) serán sólo reflejos arqueológicos del simbolismo pretérito. Por eso conviene tener en cuenta cómo la revista permanecerá ajena a estas fluctuaciones cualitativas y mantendrá la jota – como otros cantos y bailes regionales – a su nivel tradicional y tópico, incorporándola, como un elemento más, a su estructura de “gran espectáculo”, de muestrario regional y de crítica política: así en Cinematógrafo nacional, de Perrín y Palacios y Giménez (1907), donde la Jota de los Consumos, como la antes citada, se emparenta con la llamada “zaragozana libre”, es decir, con los cantes modernos de estilo. Conserva la progresión ascendente típica en el primer compás y el floreo en el segundo. El canto “a media voz” es por una necesidad argumental, no específicamente musical: los Aragoneses tratan de pasar de matute por el fielato de Iberia la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad* (Barce;1996:124). No podemos estar

---

<sup>231</sup> Y esto, sin duda, está en relación con el fenómeno de la “jota sinfónica” y la “jota teatral” que a lo largo del siglo XIX hace su aparición, no sólo en España (Albéniz, Sarasate,...) sino en toda Europa; está claro que las relaciones de Francia y España en el ámbito musical motivan que compositores como Bizet o Ravel encuentren inspiración en el exotismo de las danzas españolas; incluso encontramos en Glinka la influencia de la Jota Aragonesa, hasta el punto de que sobre de la base de la obertura “La noche en Madrid” están compuestos cuatro temas verídicos españoles: la Jota, el Vals moro y dos Seguidillas de la Mancha.

del todo de acuerdo con Ramón Barce; precisamente él señala cómo en *Cuadros disolventes* la jota se mantiene “como símbolo hispánico y como remate brillante de un número complejo”. Igualmente señala cómo en *Certamen nacional*, tras una cómica controversia hablada sobre qué vale más, si Madrid, Barcelona o las provincias, un grupo aragonés remata el cuadro con la jota (Barce;1996:128). Sin embargo, sin dejar de señalar la importancia de la jota en estas obras, al referirse a *Gigantes y cabezudos*, señala cómo esta obra supone un “emocionado canto del cisne” a la jota, si bien renunciando al simbolismo español y reduciéndolo – con algunos rasgos característicos – a Aragón (Barce;1996:124). Y, sin embargo, ¡qué difícil es no reconocer en las drásticas desaceleraciones y aceleraciones de los tiempos de la jota de Caballero las difíciles circunstancias del 98 español! Sin duda, los comienzos precipitados, que de improviso se detienen, seguidos por un ímpetu desmesurado en los graciosos juegos de pregunta-respuesta nos hablan de algo más que un mero color local y pintoresco en la obra: nos hablan de una partitura con clara vocación nacional, donde el uso de la jota no es tanto de color local, sino hispánico. Hispánico, como todas las sensaciones que muestran las diferentes jotas que pueblan la obra del fatídico año: Fernández Caballero despliega los múltiples pliegues internos de una misma danza, de la jota, de número a número. *Con esto consigue una amplitud de expresión que podría parecer monótona y uniforme. Los placeres del amor se muestran en sus jotas de forma tan contundente como la de una ruda burla; dolor enfurecido tan acertado como la viva astucia; autocomplacencia tan acertada como la compasión. Cada uno de estos impulsos está cargado de ímpetu rebelde que no deja valer ninguna represión interna o externa. Ocho de once números son denominados jotas* (Klotz;1996:199).

Como decimos, advertimos esta motivación ideológica en la inclusión de la jota en la obra de Fernández Caballero. Cómo se construyen los diferentes tipos de identidades, por quiénes y con qué resultados no puede abordarse en términos generales y abstractos: depende del contexto social. La política de la identidad, como escribe Zaretsky, “debe situarse en la historia” (Castells;2003:38). Y es por esto que no dejamos pasar la circunstancia del 98 español en la obra de Fernández Caballero; temáticamente... y musicalmente. Al fin y al cabo, es a través de esta música como

los personajes expresan lo que les mueve interior y exteriormente. Y el empleo de la jota como canto heroico y patriótico se da precisamente en el año 98, y por parte de un autor plenamente consciente de sus obligaciones político-pedagógicas.

Si durante la Guerra de la Independencia la música, con su continua presencia a lo largo de este período, se constituye como una de las más claras expresiones del sentimiento “patriótico” en oposición al invasor francés, siendo un arma imprescindible para escarnecer al enemigo, para ensalzar las hazañas de los defensores de la patria y para manifestar fidelidad a su soberano Fernando VII (Corredor;1996:51), y si en esta misma época, Antonio de Capmany, en su “Centinela contra franceses”, exhortaba a los poetas a “ejercitar su talento en letrillas y romances populares que despertasen ideas de honor y patriotismo, refiriendo proezas de esforzados capitanes y soldados en ambos mundos, ya contra indios, ya contra infieles, ya contra enemigos de España en África, Italia y Flandes, pues hartas ofrece la historia, y con estos cantares, repetidos en bailes, en plazas, fiestas y teatros, se daría sabroso pasto al pueblo, y se despertaría de su actual indolencia” (Álvarez Junco;2001:232), la importancia fundamental de los teatros en la vida política española no decae en la trágica coyuntura de 1898. Si ya no existe una lucha contra el extranjero, pues la nación ya ha perdido todas las batallas, el uso de elementos muy españoles que reivindican lo autóctono por encima de elementos externos, tienen como objetivo el ganar la batalla que en el interior del país se luchaba: el “re-conocer” la identidad colectiva tras el triste despertar de un sueño que la pérdida de Cuba supuso. No es arriesgado, por tanto, pensar que la inclusión de la Gran Jota con su ritmo cambiante, su orquestación grandilocuente, y el lujo en su puesta en escena tuviera este fin: la gran jota, situada casi al final de la obra, aumentaba así el efectismo y el sentimiento patriótico ya que la puesta en escena era de “gran espectacularidad”; y todo esto, sin sospechar el músico el gran triunfo del número inmediatamente anterior, el “coro de repatriados”, igualmente de intenso sabor patriótico.

La jota de *Gigantes y cabezudos*, por tanto, responde a todas las características de evocación de una “memoria de la colectividad” en la que, en un tiempo, se acentuaban sus glorias y, en el momento actual, sobre todo, los agravios – las derrotas

militares, las humillaciones, la explotación económica, las matanzas y atrocidades – recibidos de esos extranjeros o vecinos a los que las élites movilizadoras tenían interés en presentar como rivales u opresores. Podemos estar de acuerdo con Ramón Barce en que la jota de *Gigantes y cabezudos* supone el “canto del cisne”, no de la jota en el teatro, sino de una España autocomplaciente que repentinamente se ve abandonada a su suerte en la anchura del orbe, Mater dolorosa a la que sólo le queda recordar glorias pasadas de la colectividad, del buen pueblo, espontáneo e instintivo, para así tratar de continuar unida hacia alguna suerte de futuro.

### **3.6. ESPAÑA, CATÓLICA Y MARIANA**

Miguel Echegaray y Fernández Caballero reservan para el final de su obra un momento culminante que coincide asimismo con el número religioso de la obra. La religión, como hecho fundamental inherente a la España decimonónica aparece en multitud de zarzuelas y obras en un acto. Normalmente su aparición se debe al color local y al tipismo de estas obras: encuentros a la salida o entrada de misa o, en el nivel de la partitura, la evocación de los sonidos que de los campanarios manan, son harto frecuentes en estas obras: desde las “beatas de la Fuensantica” de *La alegría de la huerta* al ensayo del “gratia agimus” de *Alma de Dios*; desde obras que tratan el tema desde una cierta gravedad, como *La Dolorosa* de Serrano, a otras que potencian el elemento más festivo del hecho religioso, como *El bateo* de Chueca... y es que, como queda reflejado en las últimas páginas de *El huésped del Sevillano*, “al sonar de su campana, sabe hablar al corazón, con voces de tradición, la catedral toledana”.

En *Gigantes y cabezudos* encontramos igualmente este empleo al aparecer la Seo y el Pilar en los decorados del segundo cuadro, con la finalidad de que los repatriados puedan evocar aquellos símbolos que allá en ultramar tanto han añorado; también cuando Pilar, sumida en la vorágine de las fiestas populares, exclama sin dudar que no puede evitar la tristeza que la invade a pesar de que las campanas toquen a gloria. Pero en la procesión del último acto este empleo se potencia e incluso adquiere otras significaciones. Por supuesto, hay que tener en cuenta el espectáculo:

las acotaciones a este número indican que, antes de comenzar el canto, “el templo del Pilar se ilumina, ábrense las puertas y empieza a cruzar la plaza la procesión del Rosario”; el canto da comienzo y, en el momento de entrar los repatriados en escena para el encuentro de los enamorados, éstos “entran en la plaza, cantando con gran brío. Al ver la procesión suspenden el canto. Al mismo tiempo aparecen los grandes faroles de la procesión”. Queda claro, por tanto, que la procesión tiene una finalidad dramática evidente: potenciar el gran espectáculo y contribuir al final apoteósico de la obra. Pero podemos encontrar dos motivaciones más en este final de tema religioso; por una parte, la importancia de la religiosidad en la época fin de siglo y, especialmente, a partir de los acontecimientos del 98; por otra, la propia vinculación del maestro Fernández Caballero con la música religiosa.

A pesar de que la religión no deja de tener un papel fundamental en la vida decimonónica en España, la llegada de las corrientes positivistas había supuesto un duro golpe para la creencia en el dogma de fe. La razón que lo ilumina todo, y la lucha constante contra todo tipo de superstición suponían un choque directo con la religiosidad popular en España. Con la crisis del positivismo, la religiosidad popular no sufre grandes cambios, pero en los ambientes intelectuales sí se puede advertir una honda crisis religiosa y existencial. La pérdida de fe en la ciencia llevaba, de forma natural, a una ascesis de resultados previsibles: *por un lado, desembocó en el esoterismo místico que atrajo a muchos artistas de finales del XIX a la teosofía, el espiritismo e incluso a la ruidosa conversión al catolicismo, para justificar muchas veces las violentas acusaciones de “degeneración” de arte que puso de moda Max Nordau y que en España anatimizaba el catalán Pompeu Gener* (Mainer;2004:34). No está de más recordar que en 1902 el filósofo y psicólogo americano William James lanzaba su “Varieties of Religious Experience”, cuya principal afirmación era que la experiencia contiene algo más que la simple conciencia despierta y un tenebroso reino llamado el inconsciente. Más bien, la personalidad era una pluralidad de estados. La conciencia despierta era sólo un estado entre otros muchos, teniendo significación solamente para la supervivencia del organismo biológico en el mundo externo. Es por ello que era necesario investigar el papel de la experiencia trascendente: la significación de la religión descansa en la experiencia de lo individual en tanto el



subconsciente es la puerta a través de la cual brotan las experiencias transformadas que llamamos místicas (estados transitorios y pasivos a partir de los cuales el intelecto mismo puede ser derivado). En cualquier caso, nos encontramos ante una epistemología filosófica que desafía la supremacía del materialismo científico, siguiendo así los pasos de todas aquellas teorías que ponen el acento en la metafísica y lo trascendente de la experiencia humana.

En íntima relación con las tendencias filosóficas, el arte también aporta su visión antropocéntrica del mundo. Definitivamente se abandona el arte al servicio de la fe: la fe se refugia en el historicismo, se intenta adaptar o se deja llevar por la resignación o por la abstinencia cultural ante un mundo que se esfuerza en recrear la “douceur de vie”, en una Europa que exalta el sentimiento de gozo por la vida y la exuberancia. Esta misma exuberancia se puede observar en otras obras a primera vista absolutamente dispares como las ideadas por el escultor Rodin quien, por contraposición a las famosas *Puertas del Paraíso* de Ghiberti y por su afición a Dante, concibió la más célebre de sus obras como *La puerta del Infierno* (1880-1917). Ésta es, ante todo, una obra de ensayos, con la que estuvo experimentando hasta 1917, dejándola inacabada. En los años veinte se fundió en bronce tal y como él la había dejado. Rodin no pensó en la puerta como en una obra global, sino como una acumulación de sugerencias tomadas de la *Divina Comedia* de Dante y de los poemas de Baudelaire, a quien admiraba. Por eso está llena de simbolismos literarios y está compuesta como un todo abigarrado e incompleto. La figura humana está retorcida hasta los límites de la realidad; surge del empaste bronceo o se sumerge en él, luchando contra sí misma. Esta turbulencia es una de las anticipaciones claves de la corriente expresionista del siglo XX (Villar;1996:52).

Turbulencia, abigarramiento,... no es de extrañar que el fin de siglo sea la época del neo-gótico, del neo-barroco,... y la época en la que se vuelven los ojos como un ideal hacia las fiestas galantes propias del Antiguo Régimen<sup>232</sup>, pues la

---

<sup>232</sup> En la segunda mitad del siglo XIX se produce en Francia un renacimiento del interés en la época prerrevolucionaria [...] Este renacimiento tiene más fuerza con el surgimiento del concepto literario de decadencia, es decir, con la literatura que primero se llamó decadente y luego simbolista. En esta literatura hay un explícito gusto por lo apócrifo, por el artificio; junto a la revalorización del mundo anterior a la revolución de 1789 hay un desprecio por el burgués, y una huida de la moral

característica más evidente de las fiestas galantes es la hibridez, la mezcla, la superposición de tiempos, de estilos, de géneros, de máscaras, de sentimientos. De ahí la fascinación que han ejercido en los receptores, sobre todo en la élite del poder, el dinero y la inteligencia. Algunos críticos han visto en estas recreaciones sólo la parte alegre, placentera, luminosa. Otros, el lado oscuro: acentúan lo que hay de melodramático, la mirada triste de los personajes, el lado melancólico de la libertad sexual, el ocultamiento de la máscara. En todo caso, las sucesivas lecturas convienen en que las fiestas galantes representan un mundo dual, un mundo escindido, lectura que también se ha hecho de la obra de Verlaine, Darío y Valle-Inclán (Schiavo;2001:156). Y precisamente por esta razón el fin de siglo incorporará al dios Hermes a las fiestas galantes: el dios bifronte, el que mira hacia el pasado y hacia el futuro, el intérprete de los dioses y el conductor de las almas de los muertos, el dios de las ciencias herméticas, también el hermafrodita... el dios, en suma, representativo de la época.

Como el mismo Hermes o como las fiestas galantes el ideal de la época será el basado en la más absoluta frivolidad: personas ingenuas y doctrinarios revolucionarios, artistas incomprensidos, literatos sin éxito, estudiantes que no terminan sus estudios, abogados sin pleitos, actores sin talento,... personas de gran vanidad, con enormes pretensiones pero ni un ápice de perseverancia ni capacidad de trabajo; ya Baudelaire, durante su estancia en el Hôtel de Lauzun lo había anticipado: “el hombre que es rico, ocioso, incluso indiferente, que no tiene otra ocupación que seguir el camino hacia la felicidad, el hombre educado en el lujo...” (White;2003:98). Nuevos mitos para una nueva época: el *dandysmo*, del cual Wilde<sup>233</sup> y su “Dorian Gray” serán los representantes genuinos, en directa relación con el hedonismo, el placer derivado de la corrupción del alma propia, de los propios principios; de hecho, la función de Dorian Gray está marcada desde el mismo comienzo del libro como un producto de su época, descrito como ‘a New Hedonism... what our century wants... its visible symbol’ (Rix;2000:109). Claro está que la línea que separa el nihilismo del

---

*convencional, una búsqueda de la ambigüedad, y una exploración de los sentimientos, muchas veces irónica* (Schiavo;2001:158).

<sup>233</sup> Quien, en *De Profundis*, escribiría: *I did it to the full... There was not pleasure I did not experience. I threw the pearl of my soul into a cup of wine. I went down the primrose path to the sound of flutes. I lived on honeycomb. But to have continued the same life would have been wrong* (Rix;2000:116).

hedonismo es demasiado fina como para no cruzarla en un momento dado. El nihilismo del fin de siglo tenía que aparecer tarde o temprano, tanto cuando desde las décadas centrales del siglo XIX las grandes ciudades habían visto crecer la población gracias a la inmigración campesina que provocaba el establecimiento de nuevas industrias o las explotaciones mineras, que requerían numerosa mano de obra. Estos nuevos habitantes, mal pagados y sin un lugar digno para residir, constituirán un serio problema social. Por otra parte, el desarrollo de los ferrocarriles y del transporte de mercancías, paralelo a la industrialización, hacen incómoda la ciudad antigua y requieren el trazado de arterias anchas y rectilíneas. La sociedad liberal vive embriagada con la libre circulación del capital, sin más ley que la especulación y sin las correcciones que hubieran permitido una mínima redistribución de la riqueza entre las clases más necesitadas<sup>234</sup>. Un mundo regido por el título y los vagabundeos intrascendentes de una clase ociosa por el continente europeo, así como sus encuentros fugaces, parece el epítome del desarraigo y la falta de un norte en la vida de aquella generación que tomó una sobredosis de romanticismo inútil y de metafísica embriagadora pero fútil.

Por tanto un mundo humano, nunca más regido por un Dios todopoderoso<sup>235</sup>: el artista del fin de siglo podía sentir de manera mucho más intensa que en épocas anteriores lo que J.Hillis Miller ha llamado “disappearance of God”; nunca más una autoridad gobernando el cosmos, nunca más un Dios, al que no sólo Nietzsche condena a morir, sino que también Wagner en “Götterdämmerung” (el ocaso de los Dioses) o Nerval en “Le Christ aux Oliviers” (con Jesús descendiendo de los cielos gritando: “Non, Dieu n’existe pas!”, “Dieu n’est pas, Dieu n’est plus”); en definitiva, muestras de la era que Heidegger define como la era de “der entflohenen Götter”<sup>236</sup>. Pero quizá para nosotros no sea tan interesante la definición heideggeriana como una

---

<sup>234</sup> *El mundo estaba integrado mediante la movilidad del capital, las mercancías y las personas. El capital se desplazaba libremente por estados y continentes. En buena medida, el comercio no tenía obstáculos, incluso en estados que en apariencia eran proteccionistas, como el imperio alemán. Pero por encima de todo destaca la movilidad de las personas. Los individuos no necesitaban pasaportes, y en Europa apenas había discusiones sobre ciudadanía (Jackson;2003:61).*

<sup>235</sup> *La crítica feuerbachiana de la religión dio por resultado aquel proyecto favorito del secularismo decimonónico, que era una religión de la humanidad (Burrow;2001:25).*

<sup>236</sup> *La preocupación que causaba la gran ciudad estaba vinculada también al vacío moral y cultural de una época que las masas y las personas cultas comenzaban a considerar poscristiana (Burrow;2001:10).*

expresión netamente parisina que refleja claramente la situación de fin de siglo: *l'air du temps*; para los parisinos, el gusto es algo elegido, un acto volitivo, mientras que *l'air du temps*, en cambio, es completamente involuntario. Algo parecido al *Zeitgeist*, las ideas o modas que están en el aire y que son más fuertes que el gusto de cualquier persona. *L'air du temps*, que podemos llamar decadencia o relajación de valores, y del que la mayor prueba es el ataque que Anatole Baju llevó a cabo en su texto *Le Décadent*<sup>237</sup> o el aún más directo de Max Nordau en *Entartung* (degeneración) de 1892, en el que, además de conectar los movimientos artísticos del fin de siglo con el incremento estadístico de crímenes, enfermedades mentales y suicidios, acusaba a estos movimientos “frivolos” de ser los responsables del fin de la vieja Europa<sup>238</sup>; en definitiva, el individuo moderno, autónomo, racional y consciente de sí mismo estaba hueco en su núcleo, y su libertad era, al fin y al cabo, un vacío o falta de identidad. Muestra de ello pueden ser el desprecio por el gusto y las opiniones burguesas, reflejo de la sensación, tal vez justificada de que lo que se veía como banalidad omnipresente era un atributo de la vida moderna como tal, y una sensación, muy evidente a partir de mediados de siglo en Flaubert y Baudelaire, de que la cultura moderna misma estaba trasnochada y gastada (Burrow;2001:233). La sociedad finisecular aprendió bien el principio marxista: “el hombre es el fin más elevado para el hombre”.

Todo este universo cultural era común a toda Europa y también a España. El país, durante el último tercio del siglo XIX era una nación próspera, ordenada y, en cierto modo, para las mentes más autocomplacientes, civilizada. Es por esto que, cuando en 1898 las luces se apagaron en España, la mentalidad y la vida cotidiana de muchas personas cambiaron por completo. Y se buscó un nuevo orden, una solución a todos los males que el liberalismo burgués había traído a la patria. El conservadurismo, la defensa del orden social existente, se convirtió, por tanto, en el objetivo que el nacionalismo español hizo suyo, tras haberse estancado en el XIX la revolución liberal y verse cerrado el paso a la expansión colonial. Naturalmente, era el

---

<sup>237</sup> *Not to recognise the state of Decadence we are in would be the height of insensibility... religion, customs, justice, everything decays... Society is disintegrating under the corrosive action of a decaying civilisation... WE will be the stars of an ideal literature* (Rix;2000:103).

<sup>238</sup> *“in our days there have arisen... vague qualms of a Dusk of Nations, in which all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world... the horror of world-annihilation has laid hold of men’s minds”* (Rix;2000:104)

preferido por los grupos católico-conservadores que, tras el giro de mediados de siglo, habían asumido la identidad nacional como dique frente a la revolución. El nacional-catolicismo había funcionado ocasionalmente al servicio de algún otro objetivo más expansivo, como por ejemplo durante la guerra marroquí de 1859-1860, pero, salvando ésta y alguna otra excepción, sus intereses políticos, más que nacionales, eran eclesiásticos (Álvarez Junco;2001:602). Y nacionales o eclesiásticos, lo cierto es que el catolicismo era un medio eficaz de homogeneización mediante la identidad y la pertenencia. Valga como ejemplo la vecina Italia, un país en aquellos momentos con numerosos problemas compartidos con España, en el que, si algo podía movilizar al campesinado del sur de Italia más allá de sus localidades, ese algo eran la Iglesia y el rey. Y, de hecho, el tradicionalismo de los campesinos (que no debe confundirse con pasividad, aunque no son muchos los casos en que desafiaran la existencia misma de los señores, cuando éstos pertenecían a la misma fe y al mismo pueblo) recibía constantes alabanzas de los conservadores decimonónicos, que lo consideraban el modelo ideal del comportamiento político del súbdito (Hobsbawm;Ranger:2002:276). La movilización política de las masas por medio de la religión (principalmente el catolicismo) y, asociado a ésta, el nacionalismo, podía llevarse a cabo fácilmente en España por medio de la influencia del ejército y la Iglesia en España, según Madariaga, las dos instituciones mejor organizadas en un país en que la vida colectiva es floja, y su cohesión se debe a las emociones que atraen al alma española: el honor y la religión. La idea de la necesidad de “líderes” o de minorías no existe en España, ni el sistema de educación se especializa en el desarrollo del carácter o del intelecto, como en Inglaterra o Francia (Fox;1997:207).

Así, en torno al honor y la religión, la identidad de España volvía por sus fueros: España era una nación mariana, para Unamuno; los regeneracionistas buscaban en el alma popular, en ese pueblo que calla y ora, las bases sobre las que remover la conciencia nacional, y alguien como el propio Azorín podía estar de acuerdo en que el catolicismo – él mismo habló de clérigos, teólogos, dominicos y agustinos, jesuitas, mercedarios y capuchinos – había hecho España, en que las raíces nacionales estaban en el pueblo, que Azorín sin duda identificaría con los aventureros, navegantes, soldados, hidalgos y capitanes de las vetustas ciudades castellanas de

calles silenciosas y caserones blasonados, como Olmedo, Infantes o Arévalo; y en que España necesitaba, urgentemente, regenerar su vida política (aunque Azorín, cada vez más ausente, impasible y reservado viera, ya en 1912, toda idea de reforma con acusado escepticismo) (Fusi;2000:189). Al mito de la Virgen del Pilar como baluarte de la defensa en 1808 se unía el de la Virgen Madre, la que acoge en su seno a aquellos que el mundo moderno ha arrojado a la desdicha. Una religiosidad intimista que se propone, y, junto a ella, múltiples manifestaciones religiosas a lo largo del país. El catolicismo, político o no, al igual que el nacionalismo, era muy consciente de la importancia del ritual, el ceremonial y el mito, que normalmente incluía un pasado mitológico. La procesión de *Gigantes y cabezudos* es real, es típica y es local; pero también es una llamada a la fe, el reencuentro final de los amantes se produce junto a la Seo. La felicidad sólo es posible bajo el manto protector de la Virgen del Pilar.

De otra parte, el propio Fernández Caballero demostró a lo largo de su vida una profunda convicción religiosa que manifestó igualmente en su producción musical. La producción religiosa del maestro sorprende por lo numerosa (hasta cuarenta y siete obras), y por su calidad, calidad que ya era reconocida e igualada a su talento teatral en su época, como podemos apreciar en la respuesta a su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, en la que Sbarbi señala:

*Y que mérita, justa y fundadamente se contemple ensalzado el Sr. Fernández Caballero al recibir hoy la investidura de “Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando”, no he de ser yo quien le diga, sino sus propias obras: sus obras, múltiples cuanto notables, así en el género religioso como en el profano, serias cuanto festivas [...] ¿Quién que se estime un si es no es iniciado en el Arte de los sonidos, desconoce, tratándose del maestro Caballero, sus misas, misereres, motetes, etc. y no se deleita con la audición, o con la ejecución privada, de sus geniales zarzuelas y otras obras de menor cuantía?* (Fernández Caballero;1902:32)<sup>239</sup>.

Sin duda, su convicción religiosa puede ser una razón para su producción musical en este campo, pero no la única: no podemos olvidar que gran parte de su

---

<sup>239</sup> Del reconocimiento de Fernández Caballero como compositor de música religiosa da cuenta igualmente la inclusión de su “Motete a la Santísima Virgen” (compuesto en ocasión del concurso público del Conservatorio en el año 1856) en la *Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos* dirigida por D.Hilarión Eslava.

actividad profesional estuvo ligada a la Iglesia, comenzando sus estudios musicales con Julián Gil (maestro de Capilla de Madres Agustinas) y José Calvo (padre del célebre organista de la catedral murciana), marchando a Cuba como maestro de capilla de Santiago de Cuba y, antes de esto, estudiando en Madrid con don Hilarión Eslava (1807-1878). Precisamente Hilarión Eslava fue uno de los principales promotores de la recuperación y estudio de la música religiosa, a la que dedicará gran parte de su vida. José López Calo considera a Eslava como uno de los primeros, si no el primero, que inicia el movimiento reformista con criterios de organización colectiva. Junto a él y sus diversas iniciativas, destaca López Calo la actividad desplegada por José Hidalgo, músico vinculado a la catedral de Plasencia (Virgili;2004:33). La plasmación de estos esfuerzos fue la aparición de “Lira Sacro-Hispana”, en 1852, así como la composición por parte del maestro de obras en el estilo – según él – “moderno llano”, cercano al teatral: Eslava se convierte así en el principal defensor para la música religiosa de un estilo “mixto” que debía aunar la severidad del contrapunto antiguo con la brillantez melódica y la libertad armónica de las composiciones modernas, esto es las del teatro (Fernández de la Cuesta;2004:59).

La preocupación de Eslava por la música religiosa abona el terreno para la recepción del “Motu Proprio” *Tra le Solecitudini* del Papa Pío X, promulgado el 22 de noviembre de 1903, recepción que supone la culminación de toda la reflexión estética musical en torno a la música religiosa que se había producido durante el último tercio del siglo XIX. En efecto, el “Motu Proprio” abordaba cuatro campos fundamentales para la restauración de la música religiosa: el canto gregoriano, la polifonía, la música de órgano y la nueva composición de la música religiosa. Pero en nuestro país los principales nombres de la música en la época ya habían mostrado su preocupación por estos campos: José Inzenga, por ejemplo, escribe en 1878 un estudio titulado “La Música en el Templo Católico” (que aparece en la “Gaceta Musical de Madrid”); el mismo Barbieri publica en 1888 en “La Ilustración Musical Hispanoamericana” otro escrito titulado “La música religiosa”, el trabajo presentado en el Congreso Católico (Virgili;2004:33-34). A ellos se suma especialmente la labor desarrollada por Felip Pedrell, labor que comprende no sólo las conferencias impartidas en el Ateneo de Madrid, sino que culminan en la aparición, en 1894, de la “Hispaniae Schola Musica

Sacra” y en la colaboración del maestro catalán en la fundación de la Asociación Isidoriana (a iniciativa del obispo de Madrid, José María de Cos, quien encarga los estatutos al propio Pedrell y al agustino Eustaquio de Uriarte) que, a su vez, provocará la aparición de una nueva revista, *La Música religiosa en España*, revista propia de esta asociación que ve la luz en enero de 1896. Podríamos incluso trazar un arco en el tiempo que nos llevaría a Falla, admirador de Pedrell, quien a lo largo de toda su carrera musical proclamó una y otra vez su preocupación por la música religiosa.

De hecho, no es difícil conectar todas estas corrientes con el movimiento regeneracionista finisecular. Como decimos, el pueblo, para los intelectuales, es también sinónimo de religiosidad, de depósito vivo de las más antiguas tradiciones. No es de extrañar que en esta época surja, por tanto la polémica a la hora de abordar la recuperación del antiguo canto religioso: para Olmeda, lo mismo que para Barbieri y para cuantos se oponían a las tesis puramente arqueológicas asentadas en el positivismo histórico, la ejecución del canto gregoriano no podía estar basado en la pura reconstrucción de unas supuestas versiones originales sacadas de los manuscritos, cuyos neumas no se pueden descifrar, a menos de echar mano de la tradición oral. Para reconocer la imagen acústica de las melodías gregorianas, que reconoce antiquísimas, señala un procedimiento muy alejado del histórico crítico textual, a saber, su comparación con la práctica, todavía viva en sus tiempos, de la canción tradicional. Olmeda sostenía en su introducción del “Folk-lore de Castilla”, que el estudio del canto popular era insustituible para conocer la imagen sonora del canto gregoriano (Fernández de la Cuesta;2004:68). Así pues, no es difícil advertir que las mismas voces que se alzan en defensa de la música española son las que lideran el movimiento de reforma litúrgico y, en lo que a su plasmación estética se refiere, caminan por la misma senda: la búsqueda de las esencias en lo popular y en los repertorios históricos para beber en ellas como material inspirador, a su vez que formativo (Virgili;2004:26).

Si en Alemania asistimos al “cecilianismo” y en Francia a la hegemonía de la “Schola Cantorum”, en nuestro país el retorno a lo primigenio, a lo autóctono se refleja, con evidentes signos de romanticismo tardío, en la vuelta a la música popular.



Muestra evidente de todo ello serían los artículos publicados por Eustaquio de Uriarte en 1896 en la revista *La música religiosa en España*, con el título “La reforma de la música religiosa” en los que al referirse a la cuestión del gusto y el oído, incorpora una afirmación rotunda que sorprende por su importancia y claridad en fecha tan temprana: “De lo dicho se pudieran sacar consecuencias sobre la participación que cabe al pueblo en los cantos religiosos, participación activa, reconocida y practicada en la antigüedad antes que se inventara la música sabia” (Virgili;2004:30) Todo ello tiene lugar un momento en que la música sacra se encuentra en transición en lo referente a su papel en la sociedad, pues ya vive en el ámbito civil, como concierto público... y también contribuyendo al género teatral.

A la hora de abordar la Salve de Fernández Caballero hay que recordar las palabras de su maestro Eslava: aunar la severidad del contrapunto antiguo con la brillantez melódica y la libertad armónica de las composiciones modernas, esto es las del teatro. A la hora de componer el canto polifónico Fernández Caballero emplea procedimientos sencillos pero efectivos: para conseguir dicha severidad no duda en emplear un obstinado rítmico en la voz del bajo que mantiene hasta el final del número, mientras permite a las voces agudas las ligeras variaciones melódicas que a su vez contrastan en sencillo juego contrapuntístico con la voz de la solista:

The image shows a page of a musical score for a Salve. It features several staves of music. The top staff is for the Soprano (Soprano), with lyrics: "zura y es-peranza nuestra. Dios te sal - - ve, Dios te sal - -". Below it is the Bass (BAJOS) part with lyrics: "Tu voz es el a - rru-llo de pa - ja-ros can-to - res, el". The instrumental parts include Cuerda (strings), Trompas (trumpets), Flauta (flute), and Oboe. The score is marked with dynamics like *mf* and *f*. A section for the Solista (PILAR) is marked "(Con pasión)" and has lyrics: "Ma-dre de los a - mo-res", "ve, Dios te sal - ve Ma - ri - - a.", "i - ris y las flo-res te prestan su a - rre-bol, tu man-to a-zul y".

El resultado es una prosodia sencilla, que cantada con la requerida parsimonia (*doliente*, indica la partitura) contrasta con la airosa irrupción del coro de repatriados, que recogen el canto ya presentado en el segundo cuadro justo antes de incorporarse al canto religioso para el apoteósico final. Y, por si esto fuera poco, aún reserva Fernández Caballero para el final el tema de la gran jota que da título a la zarzuela, cerrando así el ciclo iniciado desde el principio: raza, honor... y fe. *Gigantes y cabezudos*. De hecho, podemos reconocer en el final, alejado ya de las problemáticas planteadas en los tres primeros números (impuestos, analfabetismo,...), el deseo por parte de los autores de apartarse de la senda dolorosa para aproximarse a un camino más llano: el cultivo de un patriotismo sencillo y optimista, que dejaba de lado las críticas y angustias vitales que el 98 había traído consigo. Y de este nuevo tipo de cultura darán buena muestra las canciones patrióticas de la nueva guerra en Melilla, al iniciarse ya los años veinte: “Soldadito español, soldadito valiente”; “Banderita, tú eres roja; banderita, tú eres gualda”; un patriotismo cargado de diminutivos, que, esta vez, alcanzó cierta popularidad (Álvarez Junco;2001:591). De hecho, todo ello coincidirá cronológicamente con la implantación en 1923, de la dictadura de Primo de Rivera que, tras acabar con la guerra de Marruecos, recuperó todos los tópicos sobre la Patria que en esta época se habían cimentado. Era lógico; incluso necesario. La patria – no el rey – se convirtió bajo Primo en el símbolo de la unidad, contrapuesto, naturalmente, a los “políticos”, expresión que para el régimen englobaba pro igual a caciques y a parlamentarios liberales (Álvarez Junco;2001:591). Y precisamente, en la época de Primo de Rivera, *Gigantes y cabezudos* permanecía aún en el imaginario de la sociedad española; una política cultural como la de Primo de Rivera no podía dejar pasar la oportunidad de privilegiar aquellos aspectos que le interesaban de la obra de Echegaray y Caballero. Y todo ello a través del nuevo espectáculo de masas: el cine.

### 3.7. UNA CURIOSA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

La primera proyección cinematográfica pública de pago (a 1 franco la entrada), se celebró el 28 de diciembre de 1895 en el nº 14 del *Boulevard des Capucines*, en los sótanos del Gran Café de París. Al acto organizado por Clément Maurice asistieron 33 personas y fueron 11 los films proyectados entre los que se cuenta la primera película de los Lumière *La salida de los obreros de las fábricas Lumière, en Lyon-Mont-Plaisir* (1894). Ésta es la fecha que se señala como nacimiento del llamado séptimo arte; sin embargo, los avances técnicos, las circunstancias políticas, sociales y artísticas que rodearon este acontecimiento son las que marcaron la evolución del lenguaje cinematográfico en los años posteriores: el cine va a ser el espectáculo que cumpla los deseos propios de la cultura romántica; desde la ampliación del mundo habitado hasta la plasmación real del universo onírico del sueño, la alucinación o el delirio; desde la voluntad de triunfar sobre la muerte hasta la creación artificial de vida, pasando por la vida autónoma de las sombras o de cualquier otra forma del doble; de la imbricación entre realidad y fantasía a la constitución de la obra de arte. El cine está directamente vinculado a la cultura de su tiempo, en la que las ideas románticas dan sus últimos coletazos.

Tampoco es casual que el cine nazca como espectáculo de feria. Los modelos que hereda son los propios de los espectáculos que habían sustentado el sistema de ocio en la segunda mitad del S.XIX. El cine, tras su vocación documentalista o de reportaje, o en paralelo a ella, construye un discurso cuyo imaginario visual y cuyo repertorio temático extrae en buena medida del mundo del espectáculo que le había precedido (circos, teatros de variedades o music-hall, parques de atracciones...) y que integraría disciplinas, técnicas y lenguajes o sublenguajes tan populares en aquella época y tan heterogéneos e interconectados entre sí como el baile, el transformismo, la magia, los acróbatas, el malabarismo, los ejercicios ecuestres, los antipodistas, los payasos de circo, los cómicos de cabaret, la zarzuela, la canción popular, los artistas infantiles, los cuentos para niños, los espectáculos regionales y muchos otros<sup>240</sup>,...

---

<sup>240</sup> Luis Alonso García señala cómo este campo de los “antecedentes y precursores”, hoy neutralmente llamado “pre-cines” constituye *universo aurovisual que en un momento determinado terminaría cristalizando en torno al concepto y objeto “cine”* (Alonso García;1999).

Por lo demás, a principios del siglo XX, ¿qué significa el cinematógrafo para las mentes ilustres, para la gente cultivada? “Una máquina de embrutecimiento y de disolución, un pasatiempo de analfabetos, de míseras criaturas engañadas por su trabajo”. El obispo, el diputado, el general, el notario, el catedrático y el magistrado comparten esta opinión de Georges Duhamel. Las primeras decisiones de la jurisprudencia ya evidencian la clase de acogida que recibe el cine por parte de los medios dirigentes. Pasa por ser una especie de atracción de feria y no se admiten derechos de autor en aquel que filmaba: no posee el estatuto de persona cultivada sino de ‘buscador de imágenes’.

Las clases privilegiadas rechazan el nuevo espectáculo. Cuando se inventó el cine, el teatro y la ópera eran medios de comunicación socialmente especializados o medios socialmente exclusivos. El precio y su carácter un tanto esotérico, les hacían prohibitivos para algunas clases. El arte popular de aquella época era el music-hall (o vaudeville) y, pisándole los talones, el melodrama. Poco después de la Primera Guerra Mundial, el cine alcanzó el máximo desarrollo, aniquilando en su competencia al vaudeville en los Estados Unidos, de la misma manera que más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial, acabó con el music-hall en Gran Bretaña<sup>241</sup>. Por tanto el cine constituye, en contraposición a la ópera, el triunfo de la democratización del arte<sup>242</sup>.

Las primeras películas fueron literalmente fotografías animadas, y consistían en un sólo plano de una única escena o acción. Su repertorio era parecido al de las tarjetas postales, las diapositivas utilizadas en las linternas mágicas, o estereoscopios o los chistes ilustrados de las revistas. Más tarde vendría el teatro fotografiado y con él,

---

<sup>241</sup> El teatro y la ópera, a pesar de la crisis de principios del S.XX, no sufren el mismo destino que el vaudeville, pues siendo artes minoritarias y especializadas, no proporcionan lo que proporciona el cine, y tienen un público diferente.

<sup>242</sup> *Los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de boulevard y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanzo su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las Cortes de los príncipes al teatro burgués y municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores (Hauser;1980: 293).*

el modo de representación institucional. La tradición teatral europea no necesitó del cine para crear imágenes, sino que lo hizo espontáneamente mucho antes de que éste existiera; por el contrario, el cine es dependiente, desde su nacimiento de estructuras literarias<sup>243</sup>.

Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine* habla de la ‘fértil bastardía’ para referirse a los continuos trasvases culturales que se producen en todas las creaciones artísticas; el autor rechaza la sobrevaloración del *pionero* para dar importancia a la reelaboración de un material preexistente: *es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original – no se puede trasladar un cuadro a una obra musical – y en tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina. Por ello habrá que distinguir los trasvases en general – que no pueden sino dar lugar a una obra nueva – de las adaptaciones que, en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original* (Sánchez Noriega;2000: 24). Así, en el caso de la ópera y el cine, para construir un film, el director se ve siempre obligado a reconstruir el material prestado del espectáculo operístico para crear su propia obra y no realizar sencillamente la filmación de una ópera. De entre los cuatro principales procedimientos empleados para la construcción de films en relación al drama musical<sup>244</sup>, durante los años veinte, tuvo en nuestro país especial fortuna aquel que denominamos adaptación directa o casi directa de espectáculos lírico-teatrales (no la filmación de éstos) y su conversión en películas, esto es, la adaptación de zarzuelas cuyo éxito llegó a que este tipo de films se constituyera como un subgénero propio.

---

<sup>243</sup> *Un repaso a las cinematografías de los diferentes países y a las diversas estéticas nos haría ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine. En Italia la Film d’Arte realiza numerosas adaptaciones de Shakespeare y de obras inspiradas en la antigüedad clásica y en óperas conocidas. En buena medida, “el cine en sus primeros tiempos se propone llevar cuanto antes a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y, luego, los repertorios teatrales y operísticos”* (Sánchez Noriega;2000:32).

<sup>244</sup> Encabo, Enrique 2004: “Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural” en Vera, Juan Domingo.; Sánchez Jordán, Alberto (ed): *Cine y literatura: el teatro en el cine*. Murcia: Graf. San Ginés.

Que la adaptación de zarzuelas al nuevo invento fuera un hecho casi obligado en nuestro país es un suceso absolutamente lógico si atendemos a dos factores fundamentales: el cine llega a España cuando este género está en boga, y mientras convive con él, comparte un público (en su mayoría analfabeto) al que ambos espectáculos pueden satisfacer. A pesar de que en nuestro país la productora Hispano Films rodaría textos de José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1908) Tamayo y Baus (*Locura de amor*, 1909) y Juan Eugenio Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*, 1912), sería la adaptación de zarzuelas el subgénero más exitoso durante los primeros años del cine español.

El invento de los Lumière llega a España de la mano del viajero Erwin Rousby, quien, provisto del animatógrafo patentado por Robert William Paul, ofrece sus sesiones en el circo Parish de Madrid el 11 de mayo de 1896, coliseo dedicado a ofrecer, entre otros muchos espectáculos, zarzuela, género chico y varietés. A partir de este momento, el nuevo invento habitaría en todos los teatros de las principales ciudades españolas. En unos, como el Teatro Apolo (la catedral del género chico), muy rápidamente y sin dejar huella; en otros, volviendo todas las temporadas para, en algunos casos, quedarse definitivamente. No sólo compartirían ambos espectáculos lugar de representación; ya en fecha tan temprana como 1900 se rodaron algunos cortos con trozos escogidos de zarzuelas, entre ellos: “Paradiso”, correspondiente a un pasaje de *El dúo de la Africana*; “Marina”, según el título homónimo; y los “Couplets de don Tancredo”, de *El juicio oral*. Todos ellos fueron producidos y rodados por el Salón de Actualidades<sup>245</sup>, local dedicado al género ínfimo pero que, como se ve, no le hacía ascos al chico. Estas películitas se proyectaban sincronizadas con fonógrafo, lo que, a pesar de la chapuza, es obvio que encantaba a los espectadores (López Ruíz;1994:160).

A partir de este momento, la adaptación de zarzuelas (y alguna ópera española) se convierte en una constante en la historia del cine mudo español, empleando esta técnica nombres fundamentales como Chomón (*La tempranica*, de 1910) o Gelabert

---

<sup>245</sup> Más información sobre algunas de las actividades del Salón de Actualidades en Martínez, Josefina 1993: “Un antecedente en Madrid del color y el sonido: el Salón de Actualidades” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 185-191.

(*La Dolores*, de 1911). Sin embargo, es a partir del momento en que la editora madrileña *Atlántida* confía la dirección artística al joven actor José Buchs, cuando se produce el momento cumbre en cuanto a este subgénero, debido sobre todo a un éxito difícilmente imaginable: *La verbena de la Paloma*, estrenada el 13 de diciembre de 1921 en el Circo Price (y que contó con arreglos musicales del compositor de la zarzuela, Tomás Bretón). La respuesta popular al filme fue tan grande<sup>246</sup> que marcó un punto de inflexión en nuestra cinematografía y terminó por definir las características a desarrollar en las películas nacionales durante los años siguientes<sup>247</sup>. A la estela del éxito logrado por la adaptación de la obra de Bretón, el *cine de zarzuela* se convierte en el género estrella de nuestro cine, siendo el propio Buchs, tanto en la productora *Atlántida* como más tarde en *Film Española*, su más significado y prolífico representante. Títulos como *Carceleras* (1922), *Rosario la cortijera* (1923), *Curro Vargas* (1923), *Diego Corrientes* (1924), *El abuelo* (1925), *Pilar Guerra* (1926), *El conde de Maravillas* (1927), *El dos de mayo* (1927), *El rey que rabió* (1929), *Prim* (1931), a caballo entre las adaptaciones líricas y el género histórico, convierten a Buchs en el máximo exponente del cine popular español en la década; aún seguirán explotando el género los siguientes directores de la productora, Manuel Noriega (con éxitos sonados como *Alma de Dios*, de 1924, con adaptación musical del propio José Serrano) y Florian Rey, y será productivo igualmente en otros lugares de la geografía nacional, especialmente en Valencia donde de la mano de Maximiliano Thous aparecen *La bruja* (1923), *La Dolores* (1924) o *Moros y cristianos* (1926). El momento álgido del subgénero se produce hacia 1923, año en que más de la mitad de las películas son adaptaciones de zarzuelas, mientras que en 1925 se reduce a la quinta parte. Se explota tanto este género (y no siempre del modo más adecuado) que conduce al agotamiento del público, y en nuestro país se abandona esta práctica casi

---

<sup>246</sup> Es preciso apuntar un hecho significativo que avala la política desarrollada en estos primeros años de la actividad madrileña: el extraordinario éxito de público que alcanzó. Entre 1918 y 1926, *Alma de Dios* alcanzó once reestrenos en diferentes teatros de la ciudad (Cómico, Fuencarral, La Latina, Price, El Cisne, etc.); doce, *La Bejarana*; tres, *Carceleras*; catorce, *Los chicos de la escuela*; cuatro, *Curro Vargas*; siete, *Doloretas*; once, *Gigantes y cabezudos*; once, *Los granujas*; veintiuna, *Maruxa*; diecinueve, *La Reina Mora*; dieciséis, *La Revoltosa*; quince, *El Rey que rabió*, y veintiséis, *La Verbena de la Paloma*. Otro tanto sucede con las zarzuelas que son adaptadas por la producción valenciana (*Moros y cristianos*, *La alegría del batallón*, *La Dolores*, etc.)

<sup>247</sup> Así se aprecia en un artículo aparecido en el *Almanaque de "El cine"* (1923) titulado "La cinematografía española": *actualmente, todas nuestras esperanzas están en Royal-Films, y en Atlántida, que la una con "Don Juan Tenorio" la otra con "La verbena de la Paloma" y con "La reina mora, prueban que en España se pueden hacer inmejorables films* (Cánovas;1993:312)

en su totalidad (aunque habrá algunas tentativas posteriores, entre las que destaca la filmación de *La verbena de la Paloma*, de Benito Perojo en 1935, en un momento en que debido a la novedad del sonido hubo inflación de películas zarzueleras, momento que se extinguiría llegada la década de los cuarenta).

Para comprender el interés y el éxito de este subgénero debemos atender a la situación del país en la década que nos ocupa. En primer lugar, en el ámbito de la creación, asistimos a una relación directa entre los diferentes artistas que cultivan un género u otro sin una especialización tan definida como la que se dará en etapas posteriores: un ejemplo claro sería el de una figura como Santiago Aguilar Oliver, que al tiempo que escribe diferentes obras teatrales (*Redimirse*, *Malena* y *Palmira*, *Gitanesca*, *Travesura de Pierrot*) y compone óperas (como *Christvs*, concebida para Miguel Fleta), escribe música para películas e incluso interviene como actor en alguna, como en *Agustina de Aragón* de Florián Rey<sup>248</sup>. Por otra parte, en el ámbito de la recepción, debemos tener en cuenta que el público al que estos films se dirigen es un público en su mayoría analfabeto: España es un país que no alcanza los diecinueve millones de habitantes, pobre, fundamentalmente campesino y analfabeto en más de un 50%. En 1920, concretamente, el 45,44 % de la población adulta era analfabeta, con una tasa sobre el total de la población del 52,53 %. Entre 1923 y 1927 el número total de escuelas permaneció estacionario, pero el número de universitarios creció casi un 30 % consolidando un divorcio agudo entre élites cultivadas y pueblo subculturado. No es de extrañar, por tanto, que el momento álgido de las adaptaciones de zarzuelas sea al tiempo, el momento en que Alberti descubre a Picasso por los decorados de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, el momento de Dalí y Buñuel y, el momento también, de Ortega y Gasset o Ramón Gómez de la Serna. El gran público no es el público de las vanguardias, y ello motiva que, en el campo del cine, los pioneros experimentadores, como Segundo de Chomón, gran innovador en el cine de animación, se vean obligados a trabajar en Italia o en

---

<sup>248</sup> Por otra parte, y como herencia arcaizante de la mezcla de espectáculos habitual en los salones durante las primeras décadas de siglo, existía una forma de injerencia directa en la proyección del film por parte de la música, el canto y el baile. Esto es, la presentación, previo a la proyección, de una serie de números musicales -que van desde el baile y canto flamenco, a la rondalla folclórica o los coros y danzas regionales-, tras los que se iniciaba la proyección del film en cuestión. Dicha proyección podía quedar interrumpida en un determinado momento, en el que nuevamente los músicos y cantores subían a escena para continuar con las fiestas.



Francia, mientras que la producción nacional se decanta por la tradición literaria (*Don Juan Tenorio*, 1908, de Ricardo de Baños), el costumbrismo folklórico (*Malvaloca*, 1927 de Benito Perojo) o taurino (*Currito de la Cruz*, 1925 de Pérez Lugín y Fernando Delgado), y en episodios históricos (*Agustina de Aragón*, 1928 de Florián Rey).

Frente a las vanguardias el gran público pide argumentos convencionales, conocidos, en relación al propio “reconocimiento”<sup>249</sup>, donde lo más importante sería “reconocer” lugares propios pero releídos dentro de la gran pantalla; en efecto, el cine de zarzuela es un cine (en palabras de Joaquín Cánovas) *cuya demanda masiva está asegurada por un espectador eminentemente popular que busca en ellas un simple solaz, un mero pasatiempo embellecido con páginas musicales de ritmo agradable y cantabilidad facilona. El público conoce perfectamente las obras que aplaude con frecuencia en los escenarios teatrales y en las que el factor sorpresa está ausente. No se acude al cine a contemplar algo desconocido, sino a disfrutar en una experiencia colectiva que recababa la participación directa de este público en los pasajes famosos, coreados ante la aparición en pantalla de las letras de las canciones más populares bajo el soporte del acompañamiento musical de la orquesta del salón.* En este sentido, el cine de zarzuela sería el contrapunto a la figura del “explicador”, charlatán lleno de ingenio y sentido del humor que facilita la comprensión del filme al espectador, pues este ingenio ya es conocido por el público de zarzuela que acude al cine.

Como decimos, público compartido por ambos espectáculos pero que comprende bien la diferencia existente entre ellos. Es por ello, que no podemos estar de acuerdo con la afirmación de Roman Gubern, que asocia el cierre del *Teatro Apolo* de Madrid a la fuerte presencia del cine en nuestro país: *No es ocioso recordar que el 30 de junio de 1929 cerró definitivamente sus puertas el famoso Teatro Apolo de Madrid, primer baluarte del teatro musical en España y escenario en el que nació La*

---

<sup>249</sup> *Las informaciones localistas, la representación de lo cotidiano, como una operación de «reconocerse». En sus límites extremos, de ese afán no ya de reconocer el universo conocido, sino el entorno más cercano, puede surgir esa nueva y extendida afición entre ciertas clases pudientes a filmarse y realizar sus propias películas (como recogen irónicamente algunas películas como Cinemania, etc.) en Ignacio Martín Jiménez 1995: “El cine de los años 20 y su relación con el espectáculo popular” en Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I pp. 375-384*

verbena de la Paloma, *herido por la competencia del cine, que todavía no había consolidado su estatuto sonoro entre nosotros. Las zarzuelas registradas sobre película habían podido con las zarzuelas representadas en el escenario*<sup>250</sup>. A pesar de la importancia del cine, es erróneo apuntar a él como exclusivo causante de la crisis del género zarzuelístico, y ni siquiera como uno de los más decisivos; como vinimos a demostrar en otro lugar, la crisis del género zarzuelístico vino motivada directamente por el agotamiento de unos modelos, por los cambios de hábitos en el público consumidor y, sobre todo, por la pobre calidad con que las producciones zarzueleras fueron ofrecidas a partir de la década de los años treinta<sup>251</sup>. Sin olvidar que la zarzuela adaptada es quizás el único género genuinamente español que se considera como tal por las compañías productoras, su importancia no influye directamente en la escena zarzuelera (como puede demostrar el hecho de que la mayoría de producciones aún hoy en repertorio sean títulos posteriores a 1910, y que la zarzuela más exitosa de la historia del género, *Doña Francisquita*, se estrene en 1923).

Como hemos apuntado anteriormente, uno de los nombres fundamentales en la década de los años veinte en el cine mudo español es el de Florian Rey. El director aragonés (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1894) llegaría a convertirse, junto con Benito Perojo, en el director español más prestigioso de los años anteriores a la guerra civil, debido a títulos como *La revoltosa* (1924), debut como director llevado a cabo con la adaptación de la célebre zarzuela de Chapí. Florián Rey destacó, desde el punto de vista argumental, por explotar los géneros ya establecidos durante la etapa del cine mudo, tales como adaptaciones de Arniches (*Los chicos de la escuela*, 1925), exaltaciones militares (*Águilas de acero*, 1927), películas de corte histórico (*Agustina de Aragón*, 1928) o religiosos (*La hermana San Sulpicio*, 1927 y 1934). Sin duda el nombre de Florián Rey va unido a dos nombres que marcan su carrera: por una parte, el de Imperio Argentina, actriz junto a la que consiguió sonados éxitos como *Nobleza baturra* (1935), *Morena Clara* (1936), *Carmen, la de Triana* (1938) o *La canción de Aixa* (1939, ésta, como la anterior, rodada en Alemania durante la guerra civil),

---

<sup>250</sup> Gubern, Roman 1993: "La traumática transición del cine mudo al sonoro" en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 3-24

<sup>251</sup> Encabo Fernández, E 2004: *Influencia del verismo en la zarzuela de primer tercio del siglo XX. Treball de recerca*. Ms Inédito

películas hechas a mayor gloria del genio folklórico aragonés y andaluz; el otro gran nombre asociado al director será el de su película *La aldea maldita* (1929, nueva versión en 1942), considerada una de las mejores películas mudas españolas por la descripción del universo rural bajo un prisma melodramático y conservador; de hecho, en este film es donde mejor se aprecia una de las características principales del director, esto es, la de saber sacar gran partido de los escenarios naturales, especialmente de las tierras aragonesas.

Florián Rey fue uno de los directores españoles que más fortuna obtuvo mediante la adaptación de zarzuelas a la escena muda. Con la llegada del cine sonoro, el director abandonó esta práctica aunque en sus films la presencia del folklore musical sea inevitable, hecho que no es de extrañar si atendemos a la opinión que sobre la música tenía el aragonés: *la Música, compañera inseparable del arte mudo desde sus comienzos, tiene una nueva misión que cumplir en el desarrollo de la cinematografía sonora. La más antigua y la más noble de las artes va a ejercer, de ahora en adelante, una simpática e incondicional tutela sobre la moderna creación de Lumière. Y asusta pensar en el inmenso campo de sus posibilidades. Despidamos al cine mudo sin pena, guardando cariñosamente el recuerdo de lo que llegó a ser para nosotros a pesar de sus cacareadas limitaciones* (POPULAR FILM, número extra, 30-11-29).

La zarzuela *Gigantes y cabezudos* de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero fue llevada a la gran pantalla en 1926 por Florián Rey, director que hasta ese momento había realizado tres adaptaciones de zarzuelas a la gran pantalla. Como apunta Joaquín Cánovas<sup>252</sup> la zarzuela iba a ser llevada a la pantalla inicialmente por el empresario del teatro Infanta Isabel, Arturo Serrano, quien animado por el éxito de *Nobleza Baturra*, de Juan Vilá y Joaquín Dicenta, veía en la temática aragonesa un éxito asegurado, de la mano de Fernando Delgado como realizador y del Elisa Ruiz Romero “Romerito” como intérprete principal; en el viaje de Madrid a Zaragoza para las localizaciones, el 4 de septiembre de 1925, el automóvil en el que se desplazaban

---

<sup>252</sup> Cánovas Belchí, J.; González López, P. 1993: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española.pg.74 El dato también es recogido en Ruiz, L.E. 2004: *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao:Cine-Reseña. pp. 316-318

volcó en Santa María de la Huerta (Soria). En el accidente fallecieron el empresario, el técnico José Abelló, el chófer y el ayudante de operador Mariano Campos, resultando herida “La Romerito”. Como consecuencia del suceso la producción queda paralizada hasta que Florián Rey, intuyendo las posibilidades del proyecto, propone a Bauer (presidente del Consejo de Administración de la Atlántida) el traspaso del proyecto, comprando por 10.000 pesetas todo el lote, que incluía desde los derechos de adaptación hasta el vestuario. Arroyo sustituyó en la fotografía a Mariano Campos, mientras que Carmen Viance, que desde que había sido descubierta por Buchs en *Mancha que limpia* (1924), había encadenado éxito tras otro, era la encargada de dar vida a Pilar, el personaje inicialmente otorgado a “La Romerito”.

Todos los sucesos apuntados hasta ahora sirven para ilustrar la confianza que se había puesto en el proyecto y, por tanto, el lujo de detalles con que se adornó a la producción. A pesar de que hacia 1926, año de la producción de *Frivolinas*, comenzaban a aparecer tímida y aisladamente las primeras exhibiciones ocasionales de sistemas de cine sonoro en la península, la confianza en que la producción de Florián Rey sería un éxito era absoluta, en gran parte debido a la concepción que entonces se tenía del cine en nuestro país; en un artículo titulado “la “mise en Scène” en las películas españolas” y firmado por José Roges (*Almanaque de “El cine”, 1925*) quedaba de manifiesto que lo más importante en el cine era el lujo asombroso en la presentación de los ambientes, aspecto por el cual las películas americanas, italianas, francesas o alemanas eran muy superiores a las de factura nacional, y por ello, el escritor animaba a reconocer el “metteur en scène” com el factor más importante de toda la producción: *llevar al espectador al lugar que se le presenta es una de las misiones primordiales del cine. Viendo las lujosas habitaciones de un palacio, debe creer el público que se encuentra en él. Lo contrario, que es lo que aquí se ha hecho hasta ahora, no es hacer cinematografía; más bien es desacreditar el cinematógrafo. Con los espléndidos exteriores existentes en España – esto lo han reconocido todos los cinematografistas que nos han visitado – y un poco de cuidado en la presentación de interiores, la producción cinematográfica española alcanzaría, sin duda alguna, el lugar que por derecho propio le corresponde. Por la enorme afición que aquí existe por el cine, no sólo no deberíamos ser tributarios del extranjero en la forma*

*desmesurada que lo somos, sino que nuestras películas deberían recorrer triunfalmente todas las pantallas del mundo.* Un año después de la publicación de este artículo ni Florián Rey ni la productora escatimarían en gastos a la hora de presentar la esencia popular de las tierras aragonesas a partir de un tratamiento muy realista, rodando exteriores en Zaragoza, La Almunia de Doña Godina, Calatayud, Ricla y Cariñena, e incluyendo tomas documentales de las fiestas del Pilar y una capea lidiada por el diestro Braulio Lausín “Gitanillo de Ricla”.

La confianza puesta en el proyecto también se refleja en el lujo con que la producción fue presentada. A pesar de que, como Roman Gubern afirma, era una práctica común en la época el sonorizar las zarzuelas con cierta frecuencia “a lo vivo”, esto es, con coros ante la pantalla o irrumpiendo en el escenario (como en *Nobleza baturra*, de 1925, con cuadro vivo de cante y baile de jotas, *Currito de la Cruz*, del mismo año, donde se cantaban saetas por parte de “La Lavandera” y “El Mochuelo”, *Frivolinas*, de 1926, con orquesta y coro en el Cine Doré o *Rosas y espinas*, para la que el maestro Alonso compuso una zambra que bailaba Isabelita Carrasco)<sup>253</sup>, para *Gigantes y Cabezudos* se preparó tanto en Zaragoza (1 de marzo de 1926) como en Madrid (8 de marzo de 1926) un cuadro de jotos y efectos especiales de pirotecnia; revelador es también que en el pase privado ofrecido para los reyes en Madrid Ofelia Nieto y Miguel Fleta (que aparece al inicio del film) cantaran diversos pasajes de la película.

Ya hemos apuntado la confianza de Florián Rey en el proyecto de la filmación de *Gigantes y cabezudos*; sin duda, el éxito de la zarzuela de Fernández Caballero era una de las principales causas de esta confianza, pero también la preferencia del público de la época por las ambientaciones costumbristas. En este sentido, la zarzuela, estrenada en el año 98 era un marco ideal para este propósito, ya que en ella se trataban los asuntos más cotidianos de la tierra aragonesa.

---

<sup>253</sup> Cánovas recoge lo advertido en la época sobre el estreno de *Agustina de Aragón*, 1928: *Es propósito de la empresa rodear al espectáculo de gran solemnidad. Al efecto, como nota cromática del magno estreno, alternarán una gran rondalla y la brillante orquesta del Avenida, dirigidas por el maestro Montorio* (Cánovas; 1993:22).

La adaptación de Florián Rey respeta el argumento original de la obra aunque incorporando una trama inicial que poco o nada tiene que ver con la obra teatral. En la adaptación de Florián Rey aparece una trama inicial que nos presenta a los amantes antes de separarse; se produce un duelo musical entre Roque y Jesús, ambos enamorados de Pilar, en el que Jesús no tiene posibilidades al no tener guitarra: es por ello que su madre empeña todas sus alhajas para comprarle una (añadiendo un elemento eminentemente melodramático). Tras el duelo de rondallas, Jesús recibe la noticia de su reclutamiento para la guerra de las colonias y por ello promete amor eterno a Pilar. Ésta, en cumplimiento de una promesa a la Virgen, marcha descalza hacia Zaragoza y, una vez allí, decide ponerse a servir siendo adoptada por el tío Isidro y la “señá” Antonia. A partir de este momento la película sigue fielmente el argumento de la zarzuela.

Aunque sea difícil precisar el género exacto al que la zarzuela de Fernández Caballero pertenece, es bastante manifiesto que Florian Rey aprovechó los elementos de ésta más cercanos al sainete para su adaptación cinematográfica<sup>254</sup>. En general, así fue en todas las adaptaciones de zarzuelas, como puede ilustrar una obra emblemática como *La verbena de la Paloma* (1935): la ágil cámara de Benito Perojo refleja escenas costumbristas desde el principio, busca localizaciones adecuadas para dar cuenta de la cotidianidad de los personajes (taller de costureras, imprenta, banquete de bodas, tascas,...), y aprovecha las escenas desarrolladas en la calle y la vecindad para mostrar, en un segundo plano, numerosos elementos que enriquecen la base costumbrista. Los escasos diálogos, otro de los aciertos de un Benito Perojo que supo confiar en la fuerza visual de su obra, también alimentan ese costumbrismo de acuerdo con los cánones teatrales de donde procede la obra original. El resultado es una película repleta de un casticismo que da un sabor peculiar a un argumento tan sencillo y esquemático que de otra manera habría caído en lo anodino. El elemento costumbrista captado según unos cánones propios del sainete constituye, pues, un marco tan necesario como adecuado para esta zarzuela que, como tal, tiene aspectos

---

<sup>254</sup> Es posible encontrar directores y guionistas que hayan pretendido ser fieles a unas fuentes teatrales, pero esa fidelidad – tan poco conveniente a menudo – no impedirá que en el trasvase los temas, los tipos, los argumentos, la comicidad, el costumbrismo... pierdan su originaria relación entre sí y se transformen en una materia que necesitará una nueva organización en su plasmación cinematográfica (Ríos;1997:13).

alejados de lo sainetesco (Ríos;1997:46). No es de extrañar, por tanto, que, en plena dictadura de Primo de Rivera, la adaptación de *Gigantes y cabezudos* se realizara, pues la zarzuela ofrecía aspectos más que atractivos para el director y la censura oficial: la religiosidad de los protagonistas, la celebración del día de la Hispanidad, la fidelidad de los amantes, el triunfo de la verdad sobre la mentira,... y, sobre todo, la ambientación costumbrista. El tema aragonés estaba de moda en la época, como demuestra el éxito de *Nobleza baturra* o la serie de films que Domingo Ceret bautizó en los años diez como *cuentos baturros*. Derivado de la búsqueda constante de una identidad nacional, el cine de la época se verá repleto de *tipos* regionales o locales vinculados a una actividad económica o profesional<sup>255</sup> pero también una determinada forma de ser: en este caso, los maños, con su consabida terquedad, serán representantes de un regionalismo de corte moralizante, al igual que sucederá con *Nobleza baturra* donde, sin embargo, este regionalismo no impedirá una espectacular difusión incluso fuera de España gracias a un conflicto dramático de carácter tan tradicional como universal, al que las notas localistas le daban una mera apariencia comprensible en cualquier contexto (Ríos;1997:60).

Referente a las notas localistas, Juan A. Ríos en su libro introduce algunas características propias de este cine (desde una peculiar forma de articular las escenas hasta la utilización de estereotipos pasando por la importancia concedida a los papeles secundarios y la ambientación costumbrista) de entre las que destacamos las siguientes por la presencia en nuestro film:

- La presencia de una narración cinematográfica basada en una estructura coral, propia de obras donde el reflejo de lo colectivo se impone sobre la débil y estereotipada personalidad de los protagonistas individuales, en el caso de que los hubiera<sup>256</sup>; en efecto, es la ambientación aragonesa lo principal en *Gigantes y cabezudos*, hasta el punto de que en el cartel anunciador del film aparecían

---

<sup>255</sup> *Los maños solían trabajar en el campo, los gallegos eran a menudo serenos de las calles madrileñas, los rudos vizcaínos tenían dinero para gastar en la capital, los andaluces y los más castizos madrileños sobrevivían de forma ingeniosa, etc.* (Ríos;1997:59).

<sup>256</sup> *Por éstas y otras circunstancias es lógico que en lo sainetesco se potencie la presencia de una amplia nómina de personajes o tipos que dan el tono de la película, hasta tal punto que suelen acabar imponiéndose a los protagonistas, en el caso de que los hubiera* (Ríos;1997:26).

únicamente *los de Calatorao*, los personajes que integraban el célebre número cómico de la zarzuela (número en el que aparecía una familia venida del pueblo a las fiestas de Zaragoza, dispuestos en fila cogidos de la mano, ordenados de más alto a más bajo). Esta configuración del cartel anunciador se debe en gran parte a que, de forma similar a como sucediera en la comedia del Siglo de Oro, en este tipo de películas costumbristas la atención del espectador se desliza de los personajes al “gracioso”, en este caso al coro de tipos costumbristas que acompañan a unos protagonistas que acaban siendo tan sólo un hilo conductor (Ríos;1997:26).

- La articulación y la suma de situaciones aisladas o discontinuas, cuya capacidad para reflejar ambientes, caracterizar tipos o producir momentos de comicidad compensa la debilidad de un argumento que, aparte de convencional, suele ser tan sólo un vehículo que permite dicha articulación con un mínimo de orden; en efecto, la aparición de números musicales, cómicos, y hasta de la corrida de toros del “Gitanillo de Riela” tomada del natural, parecen cobrar más significación en la película de Florián Rey que el argumento, conocido de sobra por todos los asistentes a la proyección<sup>257</sup>.
- La utilización de un argumento sencillo y esquemático con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace (previsible) que se ajustan a las expectativas de la mayoría de los espectadores; a la característica apuntada por Ríos debemos añadir la característica de *lieto fine* del final, amable y moralista en el que el amor triunfa en medio de las celebraciones del día de la Hispanidad.
- La atención prestada al reflejo más o menos exacto de aspectos de la vida cotidiana (convivencia familiar, relaciones entre vecinos, lugares de trabajo, festejos...), encarnados por personajes o tipos costumbristas y vinculados con ambientes populares – nunca marginales – o propios de la clase media: cajistas, vendedores, costureras, guardias urbanos, barberos, electricistas, limpiabotas,... (pero nunca caciques, artistas o prostitutas); éstos tradicionalmente propician la presentación de una realidad repleta de pequeños y cotidianos problemas, que se convierten en grandes por su inmediatez y

---

<sup>257</sup> A ello debemos sumar las posibilidades del cine frente al teatro: no obstante, la materia sainetesca que se incorpora al cine no tiene un límite temporal como el de las obritas que se representaban en los entreactos o en las sesiones del teatro por horas de finales del siglo XIX (Ríos;1997:25).



concreción para los protagonistas e, hipotéticamente, para unos espectadores que también los sufren. En este sentido, son bastantes las obras que abordan temas conflictivos, pero sin perder de vista nunca que estamos ante un género cómico que, como tal, debía evitar todo aquello que congelara la risa o dificultara el final feliz y reconciliador que se suele dar en los sainetes (Ríos;1997:43). Ya hemos visto que la mayoría de situaciones problemáticas de la zarzuela (el analfabetismo, la inutilidad de la guerra colonial, el caciquismo,...) son eliminadas en la adaptación cinematográfica.

- Presentación y caracterización de los tipos a partir fundamentalmente de las manifestaciones externas, los ambientes y las situaciones que los definen, sin pretender mostrar una vida interior que como tal apenas existe. Es por ello que la zarzuela de Fernández Caballero ofrece un marco ideal como el del mercado público, donde los vendedores y, especialmente, las vendedoras (utilizando nuevamente una imagen estereotipada<sup>258</sup>) tienen contacto con otros personajes (que únicamente forman parte de la ambientación costumbrista, no formando parte del argumento y constituyendo únicamente una especie de decorado humano) y, por tanto, son susceptibles de protagonizar más de una escena repleta de comicidad.
- El uso intencionado del folklore de carácter regionalista; como Juan A. Ríos señala, éste es un elemento fundamental en el cine costumbrista: los personajes de este tipo de películas nunca podían “pecar” a los sones de un organillo o escuchando a Pepe Blanco y Lolita Sevilla en las costumbristas escenas de los bailes y verbenas populares. Para transgredir, aunque fuera temporalmente, los límites de lo permitido, necesitaban una música adecuada, es decir, extranjera (Ríos;1997:133). En este sentido la jota, recurrente en la zarzuela y en el film, sirve como elemento significativo de la españolidad, de las características de un pueblo, y su música queda indisolublemente ligada a la honradez y valentía de las gentes aragonesas y, por ende, españolas.

---

<sup>258</sup> *Ser dependiente de comercio o sereno, por ejemplo, presupone un determinado comportamiento que delimita apriorísticamente la creación del tipo. Hay algunas excepciones a este implícito código, pero son raras en un teatro que buscaba la máxima economía y la mayor eficacia a la hora de caracterizar a sus tipos* (Ríos;1997:117).

Todo lo dicho anteriormente refleja cómo este cine estaba claramente dirigido a un público mayoritario, capaz de reconocerse en los films presentados, pues éstos se basaban, más que en una trama basada en un conflicto entre personajes principales, en la presentación y descripción de escenas populares. Pero tampoco podemos olvidar la fecha de la producción, 1926, en plena dictadura de Primo de Rivera que empleó todas las “armas” culturales (especialmente los medios de comunicación) para su propaganda particular. Es por ello que el cine no podía pasar desapercibido para la dictadura, más cuando ya durante la guerra de Cuba se habían rodado numerosas películas de propaganda por parte del bando estadounidense<sup>259</sup>. Joaquín Cánovas recoge la declaración de principios que anunciaban los estatutos de la sociedad madrileña “Atlántida S.A.C.E.” (la empresa puntal en las adaptaciones zarzueleras), según la cual ésta tenía “el deliberado propósito de armonizar el fin lucrativo de la empresa con la moral... la compañía se inspirará en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo”. La productora que llevó a cabo la adaptación de *Gigantes y cabezudos* no podía pasar por alto una zarzuela cuyo coro de repatriados se había convertido en el canto lastimoso de un pueblo que, a pesar de las adversidades, permanecía unido; a este respecto no podemos estar de acuerdo con Luis Enrique Ruíz, quien señala cómo la adaptación *no olvida significar el sentimiento patriótico, elemento éste no existente en la zarzuela con el que el realizador ha querido plasmar sus propias inquietudes ideológicas y que materializa a través de la despedida de Miguel Fleta a las tropas con destino a Africa en 1925* (Ruíz;2004:318); sin duda *Gigantes y cabezudos*, la zarzuela de Echegaray y Caballero, pasa por ser una de las obras más patrióticas del repertorio, por cuanto aún con una actitud crítica hacia los desastres de la guerra de Cuba, trata de reflejar el espíritu del pueblo español, *grande para los reveses* (como en la gran jota se indica), espíritu más idealizado que real en los últimos años del fatídico 98.

Sabido es el empeño que la dictadura tuvo en forjar una imagen del país con dos fines, uno pedagógico, esto es, el destinado al adoctrinamiento del público general, y otro exportable, es decir, crear una imagen de España en el resto de naciones. Ello se

---

<sup>259</sup> Díez Puertas, Emeterio 1995: “Del teatro al cine mudo” en *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I., pp. 261-270.

llevó a cabo mediante medidas coercitivas, como la censura<sup>260</sup>, pero también fue un propósito compartido por los creadores; en las actas del primer congreso español de cinematografía, celebrado en 1928, podemos leer, entre otros propósitos, el deseo de conseguir a través del cine “la educación ciudadana, según fórmula de Mussolini, a través de su fundación L.U.C.E., bajo los auspicios de la Sociedad de Naciones”, el “apoyo únicamente para aquellas películas que puedan hacer honor a España”<sup>261</sup> y la “definición de cuales películas pueden y deben considerarse españolas” (García Fernández;2002:279-280). También desde la prensa llegaron los apoyos a esta política cultural; contemporáneo a la producción *Gigantes y cabezudos* es el artículo de Luis Fernández Ardavín<sup>262</sup> en el cual, en un tono grandilocuente, el escritor no dudaba en declarar:

*España – y quien dice España dice Italia, Grecia, etc., todo el litoral latino -, es el escenario, por excelencia, para el cine. La diversidad de medios y de ambientes que encierra su perímetro, la tradición artística y literaria que posee, unidos a su copiosa y admirable literatura, determinan que las películas nazcan hechas sin más que repasar un poco en los libros y en la Historia [...] Pero hay otras muchas razones que favorecen nuestra producción. Una de ellas es nuestra ardiente fantasía imaginativa. No hay que olvidar que nuestra patria es la de Lope de Vega. Comparando una mala película española con una excelente norteamericana, se observa, aunque la primera esté torpemente realizada y la segunda lo esté de mano maestra, se observa digo, la plétora de asunto y de interés teatral que ofrece la nuestra, frente a la pobreza imaginativa de aquella (García Fernández;2002:319).*

Igualmente significativo, desde el mismo título (*Lo de casa en casa*) es otro artículo (aparecido en EL IMPARCIAL el 18 de junio de 1927) en el que se denunciaba la actitud de las producciones de otros países de temática española, que, *utilizando acondicionados estudios, arbitrariamente forman los escenarios y se ofrecen en presentaciones ridículas nuestro vivir presente, y España sigue siendo la España de Merimée, Dimas, Gautier, que volverán a hacer las delicias de los públicos, que*

---

<sup>260</sup> Ver Martínez Bretón, Juan Antonio 1993: “El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 109-127.

<sup>261</sup> Esta situación será similar a la que se vivirá en el año 1940, año de la aparición de un editorial de *Primer Plano* titulado “¡Ni un metro más!” donde se denunciaba lo que no debía ser el cine español y se reclamaba en cambio, ... un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud vital solamente hispana [...] Queremos, en cambio, un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado (Ríos;1997:73).

<sup>262</sup> *La cinematografía española*. Luis Fernández Ardavín. “Arte y cinematografía”. Número 300 (1926).

*acabarán por suponernos incorregibles, aunque mantendremos la curiosidad de misterio de un pueblo que vive a la luz de su tradición gloriosa, por así más convenir a representaciones pintorescas donde toda audacia tiene justificación* (García Fernández;2002:323), declarando hacia el final la “superioridad indiscutible” de España para llevar a cabo estas producciones, debida primeramente, a su infinita variedad de panoramas, de costumbres y de notas típicas, que difícilmente puede presentar ningún otro pueblo, y en segundo lugar, a la extraordinaria condición fotogénica de su tipo normal de población, acaso el más fotogénico que pueda hallarse en la actualidad (García Fernández;2002:328).

Respecto a la imagen exportable de España, numerosos son los ejemplos de autores que hicieron hincapié en esta necesidad; especialmente interesante para nosotros es la opinión de Florián Rey al respecto, recogida por Valeria Camporesi en su texto<sup>263</sup>: incondicional admirador de las técnicas del cine norteamericano, Rey describió de la manera siguiente su preferencia por temas españoles: “Personalmente”, sostuvo poco después de que *La aldea maldita* recibiera un premio en Venecia, “yo declaro mi preferencia por un género folklórico, fino y matizado, que hace al público sentirse más español. Hay que hilar muy fino en eso de la *españolidad*”, y añadió: “la *españolidad* contiene, en germen, ‘lo español’, el substrato nacional, ese elemento imponderable que hace al público solidarizarse de un modo caliente y absoluto con la película” (*Primer Plano*, 7/II/1943).

Volviendo a la adaptación cinematográfica de *Gigantes y cabezudos*, como Luis Enrique Ruiz señala, aunque los ingresos del filme alcanzan las 86.019 pesetas, frente a las 55.492 pesetas que ha costado, Rey y la productora no pueden evitar sentirse defraudados dadas las altas expectativas que habían depositado en el proyecto (Ruíz;2004:318). Sin duda ante esta insatisfacción cabe preguntarse si la película fue un éxito o un fracaso y, en tal caso, cuales fueron las causas de éste. Una solución intermedia es la de pensar que hacia 1926 el género de adaptaciones de zarzuelas estaba ya agotado; ya dijimos anteriormente que el gran año para este género había

---

<sup>263</sup> Valeria Camporesi 1993: “En busca de una política cinematográfica. La “españolidad del cine español en el contexto europeo: (1940-1946)” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 333-344.

sido 1923, pero a partir de esta época el género se explota sin límite, como se significa de las palabras del investigador Julio Pérez Perucha, recogidas por Joaquín Cánovas: *la producción madrileña comenzó a exhibir, tras el afortunado tanteo de La verbena de la Paloma y La España trágica, una desenfadada profusión de zarzuelas, cuyos libretos se adscribían al sainete y, en escalas progresivamente descendentes, melodramas rurales y films sobre el universo taurino* (Cánovas;1993:23). Sin duda la calidad de éstas cada vez era menor, por cuanto la fórmula no permitía incorporar las novedades que en el ámbito de la cinematografía se estaban produciendo: *desde un punto de vista que podríamos llamar pictórico y que es en el que tengo menos incompetencia, acaso le faltan a la industria nacional dos cosas de innegable importancia: una fórmula escenográfica adecuada a las exigencias cinematográficas y a las corrientes modernas, y, sobre todo, un mayor arte, un más discreto acierto en orden a la agrupación de figuras y elementos. En este aspecto parece regir, con demasiada simplicidad, un criterio aprendido en el teatro; más concretamente: en la agrupación de los coros zarzueleros. Esto explicaría acaso, el poco resultado conseguido en los primeros planos de muchas de nuestras películas y el mal efecto de las escenas de conjunto, patente en muchas otras...*<sup>264</sup>.

Si bien la reiteración de argumentos y la falta de incorporación de novedades en cuanto a la realización pudieron ser una causa por la cual la película no obtuvo el éxito esperado, sin duda la principal fue el exacerbado optimismo del proyecto; el considerar que la adaptación de una zarzuela era un éxito asegurado no es de extrañar si atendemos a que, en la época de mayor explotación de este subgénero es cuando el mercado cinematográfico crece sin límite en nuestro país: de los 356 cines que formaban el parque de salas español en 1921, se llega a los 2.866 en 1930, los cuales, al margen de los de nueva creación, proceden en gran medida de las antiguas salas de teatro y variedades reconvertidas ahora para el cine. A pesar de ello, ya hacia 1925 se alzan voces críticas hacia este optimismo de “pies de barro”, como la de V.Guillo:

---

<sup>264</sup> Encuesta realizada por Rafael Marquina a Manuel Benedito. “La Pantalla” (5 mayo 1929) (García Fernández;2002:331).

*“¡Hurra!... ¡Bravo!...¡Somos inconmensurables!... ¡Los amos!... Dentro de tres semanas, millonarios...”*. “*Por mi película me ofrecen un millón, ¡y no la doy!...¡Por la mía, tres, y he de pensarlo...!*”.

*Un poco de calma, señores; un poco de raciocinio, y será la forma de conseguir algo práctico. Los entusiasmos exagerados no conducen más que al fracaso. La producción nacional, salvo alguna rara película, no hizo más que pasar, gustar a secas, y para eso exceptuando Cataluña, en que ni a secas – y es la mejor zona de explotación cinematográfica -, y Andalucía, en que, fuera de las de ambiente regional, las demás no entran<sup>265</sup>.*

En el texto de V.Guillo se expone el talón de Aquilés del cine español y una de las razones que llevaron al fin de este subgénero; el inicio del cine de ficción argumental, que exigía ya de una infraestructura industrial básica, puso de relieve lo que sería el continuo problema de la producción cinematográfica española: la disparidad entre el abundante potencial creativo y la debilidad de la industria. A pesar de todo, antes de la I Guerra Mundial (1914-1918) existían en el país más de mil salas de exhibición y una veintena de productoras. Durante el conflicto bélico se produjeron en España más de 200 películas. Al terminar la guerra, la industria europea se recuperaría, desplazando a la española, que quedaba anclada en fórmulas arcaizantes, y que de este modo entró en un periodo de crisis, en el que habrá personalidades aisladas, sin continuidad suficiente que posibilite una producción competitiva a escala internacional y proteja el mercado nacional de la creciente colonización estadounidense.

A tenor de lo dicho hasta ahora podemos considerar la adaptación de *Gigantes y cabezudos* como una de las obras representativas del cine en nuestro país en la década de los años 20. A pesar de que la gran época de adaptaciones cinematográficas de zarzuelas es la de los primeros cinco años de la década, Florián Rey decide adaptar la zarzuela de Fernández Caballero debido a las posibilidades que en ella ve. Sin duda estas posibilidades se basan sobre todo en la utilización del elemento costumbrista. El hecho de que el proyecto de Florián Rey no obtenga el gran éxito deseado (a pesar del lujo con que la cinta se presenta) nos lleva a pensar que la fórmula de las adaptaciones de zarzuelas comenzaba a agotarse ya en 1926, aunque la producción seguirá (a pesar de las innovaciones técnicas que desde otros países llegan y de los movimientos de

---

<sup>265</sup> *La producción nacional*. V.Guillo. EL IMPARCIAL 20 junio 1925 (García Fernández;2002:316)

vanguardia que ya son suficientemente presentes en nuestro país) hasta la desaparición total de este subgénero.

### **3.8. GIGANTES Y CABEZUDOS A LA LUZ DE LA CRÍTICA**

Ya señalamos, a propósito de la distinción entre el arte por el arte y el arte utilitario, la importancia de la crítica, no sólo teatral, sino artística, a finales del siglo pasado. Lo hicimos resaltando la relevancia estética de dos críticos de la época y describiendo el caso Zuloaga. Y es que, como Chispero señalaba con cierto tono crítico, por aquellos años finiseculares, en la prensa, quizá el único trabajo que se realizaba con escrúpulo, aparte de la confección del artículo de fondo, era la crítica, lo mismo la teatral que la taurina<sup>266</sup> (López Ruiz;1944:278). Desde luego, la crítica finisecular se realizaba desde la pasión y sin ningún tipo de contemplaciones hacia las obras estrenadas, lo que suscitó, en más de una ocasión, el divorcio evidente entre creadores y críticos. Flores García llamaba a los críticos “catadores escénicos”, *unos pobres señores, vanidosos de suyo, que creen cándidamente que, con oír la lectura de una obra teatral o asistir a sus ensayos pueden vaticinar (sin admitir la posibilidad de equivocarse) el éxito, adverso o feliz de la misma. A pesar de equivocarse constantemente, no dejan de decir: “Yo nunca me equivoco, no me he equivocado todavía, en buena hora lo diga”* (Flores García;1909:5). También Felipe Pérez y González, el afamado libretista de “La Gran Vía”, aprovechó las páginas de sus *Teatralerías* para criticar la costumbre absurda, “ley draconiana” para él, de que la vida de las obras teatrales dependiera de la opinión *acertada o errónea, apasionada o caprichosa, justa o parcial, de “unos cuantos señores” que la noche del estreno se erigen de jueces, “auctoritate propria”, mediante el duro, la peseta o los céntimos pagados por los billetes; que ja tan poco coste y sin ningún examen, pueda adquirirse en el teatro el terrible título de “juez inapelable”!* (Pérez y González;1904:39). El

---

<sup>266</sup> El grado de especialización de algunas de las críticas con las que hemos trabajado es sorprendente: por ejemplo, en *La Época*, encontramos que en la misma crítica la labor está dividida, correspondiendo la crítica literaria a Zeda y relegando la crítica de la parte musical a D.Mariano Barber; de modo similar, aunque realizadas por un único crítico, en *El nuevo País* y en *El globo*, la crítica aparece dividida en tres grandes apartados, el libro, la música y la ejecución.

escritor incluía igualmente unos versos satíricos destinados a un autor de género chico, en el que le avisaba de lo “acertado” de su elección:

[...] Pero por su desdicha / “se mete” usted a autor / y escribe para Apolo / o para el Español / una pieza o un drama / con la sana intención / de distraer al público / y ganar “uno o dos” / sin hacer daño a nadie / y aun con mucho temor... / y para usted no hay / piedad ni salvación. / Todos tienen derecho / a levantar la voz / y a condenarlo “en firme” / sin más apelación / a la primera escena / si a algunos no gustó / juzgando la obra toda / “por adivinación” / si ya el terrible fallo / no es fruto de un “complot” / y sus severos jueces / sus enemigos son / sin que haya quien implore / piedad para el autor / pues su desgracia a todos / causa satisfacción (Pérez y González;1904:46-47).

El caso de *Gigantes y cabezudos* no es una excepción en este aspecto. Del éxito indudable de la obra no sólo da cuenta el asombroso número de representaciones que ésta alcanzó (desde el 29 de noviembre de 1898, fecha de su estreno, hasta igual fecha de 1899, en Madrid 323 representaciones, en provincias 1286, y en México 164<sup>267</sup>) sino que también la prensa se hizo eco de la aceptación por parte del público. Sin embargo, muchos de los críticos no achacaban esta buena acogida a la calidad de la obra sino a otros muchos factores de diversa índole. A continuación comentaremos las críticas más relevantes que suscitó el estreno de la zarzuela de Echegaray y Fernández Caballero.

Es imposible no comenzar este recorrido por la crítica realizada en la capital de España. Pues si, en efecto, el éxito de público en la capital era garantía de éxito en provincias, también el gozar del favor de la crítica tenía repercusiones fuera de Madrid; valga como ejemplo el comienzo de la crítica de *La Derecha Aragonesa* a propósito del estreno en Zaragoza de nuestra zarzuela, el 3 de julio de 1899: *la expectación en Zaragoza por oír Gigantes y Cabezudos era grande y muy justificada, si se tiene en cuenta los bombos que a dicha obra prodigaron la noche de su estreno,*

---

<sup>267</sup> Datos extraídos de Ramón Blanco: *Fernández Caballero. Estudio biográfico-crítico*. Murcia: tip. Abellán (pg.178). Igualmente, Galbis señala las más de cien representaciones de *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero en Valencia, en un momento en que en la ciudad destacaba la labor de tres autores (Chapí, Giner, Peydró) (Galbis;1996:337). A todo ello suma mayor importancia el dato sobre la variabilidad del cartel aportado por Tomás Marco: *hubiera sido impensable para el adepto de Apolo a principios de siglo el encontrarse con una antología varios meses en cartel, pues el principio de aquel consumo era el conocimiento continuo de obras nuevas* (Marco;1993:107). Todo ello es muestra del apoteósico éxito de la zarzuela de Echegaray y Caballero.



y en las sucesivas, los periódicos de Madrid. Uno de los más benevolentes con la producción fue el crítico de *El Tiempo*; esta crítica aporta un dato que las demás no señalan, y es la costumbre habitual en la época de la reventa: El dúo de la Africana primero, La viejecita después y ahora Gigantes y Cabezudos han sido tres grandes victorias y otras tantas minas explotadas, en primer término por los revendedores que anoche cobraron a cinco o seis pesetas las butacas, que valen una en la contaduría y llegaron a pedir veinte duros por un palco. Es éste un dato significativo por dos causas; la primera de ellas porque muestra la confianza que el público depositaba en dos autores ya consagrados en el campo del teatro y la música y, en segundo lugar, porque sorprende que en circunstancias tan calamitosas el público estuviera dispuesto a ir “a cualquier precio” al teatro. Pero, a pesar de la sorpresa, no era el estreno de *Gigantes y cabezudos* un fenómeno aislado en este sentido; unos años antes, ya Ruíz Contreras se expresaba en términos parecidos a propósito de las obras de Chueca:

*¡Quince pesetas por una butaca que cuesta en el despacho setenta y cinco céntimos! ¡Y dicen que no hay dinero para nada, y dicen que las gentes no acuden a los espectáculos porque los precios están muy subidos! Voces que hacen correr los desesperados.*

*Cuando el público siente hambre de inspiradas emociones, vende, como Esaú, su primogenitura por un plato de lentejas; y cambia la capa o las botas de charol por un asiento incómodo y arrinconado, para escuchar desde ahí los cantos nacionales y las inspiradas armonías que Chueca les ofrece (Ruiz Contreras;1894:183).*

Aparte de este dato, el crítico de este periódico señala el éxito “ruidoso” de la obra de los autores:

*[...] en dos ocasiones fue el señor Echegaray el que hizo interrumpir la acción, con los aplausos obtenidos por la lectura de una carta de un soldado, dicha primero por Gonzalvo y después por Julián Romea; y el maestro Caballero en la serie de jotas vigorosas, inspiradas, frescas, bien instrumentadas y de gran efecto, que forman casi la totalidad de la partitura, entusiasmó al auditorio, que hizo repetir tres o cuatro números, y que llegó hasta el delirio en la gran jota del última cuadro, bailada por gigantones y cabezudos y por multitud de parejas y cantada al unísono por todos a la puerta del templo del Pilar, copiada con fidelidad completa por Muriel.*

Mucho más detallada es la crítica que Zeda y Barber realizan a propósito del estreno desde las páginas de *La Época*. Zeda se mostraba especialmente crítico con la

obra, en la que observaba todos los vicios del público que acudía al teatro no a disfrutar con verdadero arte, sino a convertirse en un mero espectador del “gran espectáculo” ofrecido:

*[...] ante todo, lo que han menester las obras que gozan actualmente del favor del público es de decoraciones vistosas; cuantas más decoraciones mejor, porque, eso sí, la acción podrá ser, y casi siempre lo es, insignificante; más para conducirla y desenlazarla el autor necesita variar de lugar por lo menos media docena de veces.*

*Es preciso, además, que salga mucha gente a la escena; barullo, riñas, navajazos y bailoteo y para dar mayor movimiento al sainete, conviene, como en el Gran Cerco de Viena, un desfile brillante, una procesión... y una brigada de húsares a caballo... Sigue luego en importancia la labor del músico: introducción u obertura con mucho metal; una romanza muy por lo fino, aunque la cante una golfa desvergonzada o una señá palurda, y una gran pieza de conjunto en que se mezclan las preces de un convento de religiosas, la banda de cornetas de un regimiento y unas seguidillas boleras cantadas y bailadas por una docena de jueguistas.*

Zeda no sólo señalaba todos estos elementos como decadencia del arte teatral, sino que además atajaba directamente una costumbre bastante discutida y debatida en la época: la de la claque<sup>268</sup>. La cuestión de los “alabarderos” del teatro fue harto discutida por varios sectores, pues su sola presencia oscurecía si el “ruidoso éxito” era tal o sólo una ficción tramada por los amigos; pero aún así, no sólo de “la claque” se alimentaba la sala del teatro: como señalaba Pérez y González en tono cómico, a propósito de la polémica suscitada en 1902 en torno a la supresión de la claque *nada tengo que decir / si en los mismos rigores / se acordara suprimir / también los reventadores* (Pérez y González;1904:144). En cualquier caso, con claque o no, Zeda no dudaba en señalar el éxito apoteósico vivido en el Teatro de la Zarzuela la noche del 29 de noviembre de 1898, hasta el punto de señalar en tono irónico que tal éxito no podría ser alcanzado ni por Ayala ni Tamayo ni ninguno de los autores más ilustres del teatro moderno español. Y, sin embargo,

---

<sup>268</sup> Zeda lo expresa del siguiente modo en su crítica: *Tanto trabajo y tales maniobras quedarían sin efecto si no se fabricase con todo esmero y habilidad un triunfo aparatoso y grande para los autores. Una claque formidable, compuesta de hombres de buenos pulmones y grandes manos, muchos amigos ruidosos diestramente repartidos por la sala, y venga exigir la repetición de los números de música, y venga pedir a voces la salida del autor, y venga, en fin, atronar el teatro “con delirantes aclamaciones”.*

*el sainete de anoche, despojado de su visualidad, que está preparada con arte y conseguida con fortuna, no pasa de ser, en lo que se refiere a la letra, una obra de lo más insulso e insignificante que ha compuesto Miguel Echegaray. Goza el autor de Gigantes y cabezudos de merecida fama en el género cómico. Pocos en España le igualan y ninguno le aventaja en el arte de componer una obra chistosa y en inventiva para imaginar situaciones y presentar tipos como el de Cherubini, rebosantes de verdadera gracia. De mí sé decir que siempre veo con gusto y lo he visto muchas veces, El dúo de la Africana y que tengo esta obra por modelo en su género. Pero sin duda, el notable escritor, al poner la pluma en el papel para trazar el plan de su última obra, se ha dicho: “Al público hay que darle lo que pide. Se contenta con recrear los ojos viendo pantomimas y mojigangas, pues le daré mojigangas y pantomimas sin devanarme los sesos en buscar efectos puramente literarios... Nadie ignora que yo, cuando me lo propongo, sé hacer comedias y sainetes... no tengo necesidad de nuevas pruebas... y pues lo paga etc. etc.*

De este modo Zeda se mostraba implacable con el autor del libreto, coincidiendo así todas las críticas madrileñas (excepto la de *El Globo*) en que el éxito de la obra fue debido (según algunos, “sobre todo”; según otros, “exclusivamente”) a la partitura de Fernández Caballero. De ese modo lo encontramos expresado sin salir de la crítica de *La Época*, pero ya teniendo la pluma D. Mariano Barber: [...] *el éxito bien puede decirse que fue todo para él, pues no cabe dudar que la música, sin ser de lo mejor que ha salido de la pluma del eminente compositor, es muy superior al libro en que se ha inspirado. Sin embargo, y avisando de antemano la alta estima que el crítico siente hacia la obra de Fernández Caballero (ya entre nosotros una autoridad indiscutible y llena de prestigios artísticos), Barber señala como “equivocación” algo que nosotros hemos venido señalando a lo largo de nuestro análisis: Hay allí plétora de jota.*

*Ni la hermosura de los cantos populares de Aragón, ni el talento con el que el Maestro Caballero ha sabido aprovecharse de todos sus variados efectos, bastan a justificar aquella sucesión de trozos musicales de estructura y ritmos tan semejantes.*

Aparte de esto, Barber introduce en su crítica un elemento que encontraremos en otros textos, como es el de señalar el carácter juvenil de la obra en un compositor de sesenta y tres años (esta paradoja será señalada también por los críticos de *La correspondencia de España* y de *El Imparcial*); de más interés que este dato son, sin duda, las características que adjudica Barber a la música de Caballero: *en la obra resplandece la lozanía, el españolismo y la frescura de imaginación.* Por lo demás,

Barber no escatima elogios a los números que conforman la partitura: al primero lo califica de animadísimo, y a su jota de valiente; a la romanza dedica elogios como “inspirada, sentida y repleta de filigranas de instrumentación”; para el tercero, repite para la jota el adjetivo de valiente y subraya la letra de la copla (si las mujeres mandasen...); encuentra también aire de jota en “El coro de los licenciados” para, finalmente, señalar que la cuarta jota (el baile de los gigantes y cabezudos) fue la que más gustó, y que la Salve, mezclada también con los alegres sonos de la jota, conformaba un número grandioso y hábilmente dispuesto. Precisamente a la Salve dedica el crítico de *El Nuevo País* grandes elogios, afirmando que es de un “efecto indescriptible” por el contraste de los bajos con “las infantiles voces de los 40 niños. Al contrario que Barber, este crítico cree acertado el uso de la jota en la partitura: *las jotas crisan los pelos, como suele decirse. En ellas ha hecho Caballero un verdadero derroche de inspiración.* La crítica del *El Nuevo País* es de las más entusiastas sobre el estreno (valga como ejemplo el comentario sobre el decorado: [...]*¿Qué dicen del decorado? Nada, absolutamente nada. Es de Muriel y basta con eso. ¡Un éxito más!,* afirmando que todo cuanto entusiasmo demostró el público fue justificado<sup>269</sup>. Como todas las críticas analizadas, la de *El Nuevo País* incluye un dato original que nos permite analizar las causas del éxito de la zarzuela de Caballero:

*El regreso de los licenciados ha causado un efecto mágico. ¡Quién sabe si el público no vio en ellos a los repatriados, que están llegando en estos días!*

La hipótesis planteada por el crítico no nos parece tan descabellada si atendemos por un momento a las costumbres teatrales de la época. Ya Flores García empleaba el término “espectadores de buena fe” para referirse a aquellos que tomaban al pie de la letra, y como indiscutible realidad, la ficción escénica: *es incontable el número de las*

---

<sup>269</sup> A propósito de este periódico es interesante señalar la edición del 1-XII-1898; en su portada se trataban los asuntos del día, entre los que sobresalía la reunión de la Asamblea de las Cámaras de Comercio en Zaragoza para pedir al rey el gobierno del general Polavieja; el titular rezaba: “Gigantes y Cabezudos” y la crónica comenzaba del siguiente modo: *Aragón está de moda. Pude decirse que es la región del día aquella simpática, hermosa y heroica región. En el teatro, Caballero buscando inspiración en la jota, Muriel llevando a la pintura escenográfica vistas de Zaragoza y de su templo del Pilar, y Echegaray urdiendo mal o bien, que en esto no están conformes todos los críticos, una fábula aragonesa, han proporcionado un exitazo a Aragón y a su capital especialmente.* Es interesante el tono en que finaliza este artículo, comentando en tono irónico el cariz de la petición de la Asamblea zaragozana: *¡Valiente jota, valiente piporro y valientes aragoneses los que piden a la regente que castigue a la nación al gobierno del general Polavieja!*

*personas que tienen ni remota idea de lo que es el teatro, no sólo en las clases humildes de la sociedad, sino también en otras más elevadas* (Flores García;1914:51). Y es que, en muchos casos, la identificación del público con lo que sucedía en la obra hacía trasladar la acción de la escena al patio de butacas. Conocido es el caso de la representación de “Carlos II el hechizado” (estrenada tras la revolución liberal) a cuyo intrigante “fraile” el público no dudaba en arrojar patatas y otros comestibles contundentes, obligando al actor encargado de dicho antipático papel, en un momento determinado, cuando más imponentes eran las agresiones, a abrirse o remangarse los hábitos para enseñar debajo de los mismos su traje de miliciano nacional, exclamando: *Señores, que soy Fulano de tal y pertenezco, además de pertenecer a esta compañía, a la cuarta del primer batallón de ligeros... ¡Viva la libertad!*. El público respondía con otro ¡viva! al susodicho, la orquesta tocaba unos compases del himno de Riego... y continuaba la representación, ya sin peligro para el mencionado “traidor”... que era, dramas aparte, tan liberal, tan patriota y tan miliciano como el primero (Flores García;1909:47-48). Y es que en aquella España finisecular, ir al teatro era tanto una labor de socialización como una manera de divertirse, no sólo con el espectáculo: fueron muchos los casos de “gamberros” que se dedicaban, o bien a cargarse la obra, proferir insultos a los actores o lanzar ordinarieses a las tiples. Pero junto a estos casos vacíos de ideología, lo cierto es que también en el teatro se gustaba de hacer política, originándose temporadas de “éxito político” – Chispero señala cómo el Teatro de la Zarzuela se convertía en campo de Agramante, donde se zurraban la badana liberales y retrógrados, jóvenes socialistas y adscritos a los “Luisés”, por los cuplés del “Siempre p’atrás” de una zarzuelilla de bien escaso interés artístico, titulada *El mozo crúo* (Chispero;1944:195) –; baste como ejemplo el estreno de una obra de importante contenido político como *La Carmañola*, donde, en el choque de reaccionarios y revolucionarios, *hubo insultos, palos, bofetadas, y fue milagro de Dios que no hubiese puñaladas, estocadas y tiros, toda vez que salieron a relucir alguna que otra vez navajas, estoques y revolvers* (Flores García;1909:50)<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> Sobre la falta de “corrección” del público tenemos el caso de la temporada de ópera de 1897 en el Teatro Real: *estaba anunciada la Sonambula, con Regina Picini, y de imprevisto variaron en cartel, substituyéndole con una representación de Cavalleria Rusticana y un acto de El buque fantasma. Al enterarse “los morenos” hubo más que palabras: hubo griterio en lo alto y en la platea, con lluvia de “perros chicos” arrojados al escenario. El maestro Goula, ocupando el sillón del director, recibió el golpe de varias monedas, y se alejó; seguido, por los profesores, interrumpiéndose la representación*

En muchos casos todas estas reacciones venían motivadas por la agitación previa que desde las páginas de la prensa se realizaba inmediatamente antes de los estrenos más notables. En el caso de *Gigantes y cabezudos* la campaña previa de entusiasmo por la obra la llevó a cabo, principalmente, el *Heraldo de Madrid*. Precisamente, el día del estreno, y bajo el titular “Un rato en el ensayo”, el crítico de este periódico “animaba” a sus lectores con frases como “El final de esta jota (grandes para los reveses) recuerda por lo valiente a la de El dúo de la Africana”...”aparece la procesión, entonando los que la forman la célebre Salve de que ya he hablado a ustedes en otra ocasión”...”Ya verán ustedes qué numerito el de los repatriados”... “Cuando terminó el ensayo el entusiasmo era general”... No es de extrañar que la crítica de este periódico, publicada, como todas las demás, el día 30 de noviembre, fuera entusiasta aunque, huelga decirlo, también una de las más completas de todas las realizadas.

Comienza el crítico del *Heraldo de Madrid* señalando la expectación existente en la sala dada la popularidad de Echegaray, Caballero y Muriel. El crítico evita pronunciarse sobre el libreto, señalando “las opiniones divididas” sobre la calidad de éste. Califica de “legítimo triunfo” el decorado de Muriel. Pero, sin duda, dedica toda su atención a la música, ante la que no escatima elogios: *si se atiende a la partitura, todos convienen en el triunfo grande, indiscutible, del maestro Caballero, que dio anoche una muestra más de su inagotable inspiración. Todos o casi todos los números de la zarzuela se repitieron en medio de atronadores aplausos.* Para el autor, “la partitura triunfó en toda línea” al rendir el maestro Caballero culto a la tierra aragonesa, “echando el resto en jotas”. Señala el crítico como los números más destacables “el coro de repatriados entrando a la vista del Pilar sobre el puente del Ebro, la jota del tercer cuadro y la salve del final de la obra”. Sobre el coro de repatriados no hay duda – *es de lo mejor que ha dado al teatro el maestro Caballero. Así lo proclamaban a voz en grito los inteligentes* – mientras que el número de la

---

(Flores García;1909:252). Otras muchas anécdotas pueden encontrarse en el capítulo XVIII “De telón afuera: el público” de *Memorias íntimas del teatro* (Flores García;1909:261-274) o en el capítulo “La voz del Paraíso” del libro *Crónicas retrospectivas del teatro por un viejo cómico* (García Valero;1910:73-81).

salve, arrancado del natural con mucha valentía, es *uno de los pasajes de la obra en que hay más verdad y en que más se respira el ambiente de la tierra aragonesa*. El aspecto más original de la crítica del *Heraldo de Madrid* quizá sea la inclusión de un apartado titulado “Habla la crítica” donde el autor recoge los testimonios de los críticos del resto de periódicos, “para que se comprenda cuan difícil es dar gusto a todos los señores”, concluyendo que, a pesar de las diferencias de opiniones de la crítica sobre la nueva obra, “los votos en contra de la nueva zarzuela están, en minoría, siquiera sean tan autorizados como los de Laserna y Arimón”. Este texto fue recogido por Ramón Blanco en su libro *Fernández Caballero. Estudio biográfico-crítico*.

Precisamente el citado José de Laserna es una de las voces más críticas respecto a la nueva zarzuela, desde su tribuna de *El Imparcial*:

*Si el éxito inmenso, colosal, estrepitoso de anoche, corresponde al que obtenga en lo sucesivo la nueva zarzuela de Miguel Echegaray y el maestro Caballero, bien se puede asegurar que Gigantes y cabezudos es una obra sin par, maravilla del siglo [...] el compositor salió en unión del autor del libro más de quince veces a escena, cuando a la hora y media larga de haberse comenzado la representación cayó la cortina.*

*La cosa, en verdad, no es para tanto, y pese a los que confunden la hinchazón con la robustez, a la apoteosis de anoche hay que quitarle mucho jierro. Ni tan gigantes, ni tan cabezudos.*

Laserna es especialmente duro con la labor de Echegaray, labor que califica de dolorosa decepción: *todo lo que el autor ha colocado en Zaragoza puede pasar en cualquier parte de España [...] D. Miguel Echegaray, en vez de trasladarnos al teatro un trocito de vida nacional se ha contentado con urdir un asunto de escasa inventiva, vestir de aragoneses por fuerza a los personajes y colocar la acción en Zaragoza para que el Sr. Muriel se luzca pintando tres decorados de gran efecto y para que el insigne maestro de La Marsellesa apure la jota en el abecedario musical*. Para el autor, Echegaray ha perdido una oportunidad para reflejar la “verdad” de Aragón (el crítico incluso hace referencia al viaje de Echegaray a Zaragoza para documentarse) y ha sustituido esta labor por la recurrencia a los consabidos lugares comunes. Respecto a la música, Laserna es, desde luego, más benévolo, quizá debido al respeto hacia la

figura de Fernández Caballero (*el veterano compositor, que no necesita ciertamente de esta nueva obra para ser una gloria pura y legítima de la música española*), aunque no deja de señalar (coincidiendo con Mariano Barber) que “se abusa de la jota”. A pesar de ello, el crítico reconoce la buena labor del músico en la orquestación y el manejo de las voces, en la romanza (muy sentida y de corte clásico) y, muy especialmente, en el coro de repatriados:

*Número valiente, vigoroso, inspirado, el de los repatriados. Aquí fue la ovación verdad de la noche. ¡Qué fresca, qué juvenil empuje el de este hermoso canto de ternura varonil a la vista de la patria natal!*

Laserna señala también el efecto cómico de “los de Calatorao” y el “conjunto brillante y lo admirablemente concertado” del número final (con el motivo del anterior, la salve, la jota, el bailable y los cánticos de la procesión), que *es de conjunto brillante y está admirablemente concertado*. En definitiva, para el crítico no es una obra de arte, pero, *tiene “cosas”, como dicen en el argot de bastidores, muchas cosas, decoraciones, procesiones, bailables, versos y chistes, y viene a ser una especie de cinematógrafo teatral con el que la empresa del antiguo teatro de Jovellanos ha asegurado las próximas Pascuas*.

En términos similares a los de Laserna se expresa el crítico de *El Imparcial*, señalando también la desigualdad existente entre el ruidoso éxito de la obra y su verdadera calidad artística:

*Si hubiéramos de juzgar del mérito de la nueva zarzuela de Miguel Echegaray y del maestro Fernández Caballero, Gigantes y cabezudos, por la entusiasta acogida que el público tuvo a bien dispensarle, por la insistencia con que se solicitó la repetición de casi todas las piezas musicales, por los frenéticos aplausos que resonaron en la sala y por la infinidad de veces que fueron llamados a las tablas los autores, habríamos de convenir en que la tal producción es una verdadera maravilla, nunca vista ni oída; un portento de belleza, una obra maestra de esas que muy de tarde en tarde nacen a la vida de la escena. Pero hay mucho que rebajar de lo que pudiera suponerse en vista de tan extraordinario y aparatoso entusiasmo. Gigantes y cabezudos no pasa de ser una zarzuela más, como muchas otras de las que hoy se representan, sin que se distinga ni por la originalidad del asunto, ni por lo complicado e ingenioso de la fábula, ni por la agudeza de los chistes que surgen del diálogo.*



El crítico de *El Imparcial* es igual de duro con el libreto que los anteriores críticos que hemos señalado, atendiendo, principalmente, al criterio de “verdad” en la reproducción de los “tipos”: *esta vez hemos salido de los chulos madrileños para ir a parar a los baturros y verduleras de Zaragoza*. Para el crítico el cuadro más animado y bullicioso (el tercero) lo es, no tanto por la ocurrencia del libreto, sino por *el regocijo que produce el baile típico del país, la lujosa procesión que desfila por el escenario y la brillante sonoridad de la música con que lo ha exornado el maestro Caballero*. En este sentido alaba la labor de Muriel (*el cual salió a escena al descorrerse el telón en el segundo cuadro*) y, respecto a la música, no deja lugar a dudas: la partitura es indudablemente muy superior al libro y digna del ilustre compositor (del que recuerda sus anteriores éxitos, *El dúo de la Africana* y *Los sobrinos del capitán Grant*). El autor señala como números notables el coro de introducción, la jota, la escena de la procesión y, especialmente, el coro de repatriados, *que es sin duda el mejor número de la obra*. En definitiva, el crítico finaliza su crítica de un modo similar a como la había comenzado, reiterando su posición: *aquello fue un verdadero delirio. Pero a nada conducirán tales exageraciones, porque dígase lo que se quiera, Gigantes y cabezudos no podrá figurar nunca, a pesar de sus méritos musicales, como obra destinada a eternizarse en los carteles y a hacer la fortuna de una empresa, como vulgarmente se dice en lenguaje de bastidores*.

*Éxito musical, ante todo, éxito de libreto, éxito de decorado y mise en scene. Obra de las que figuran en el cartel centenares de representaciones; de gran efecto escénico, alegre, entretenida, con mucho color local, mucha luz, mucha visualidad, cuadro animadísimo de costumbres aragonesas inspirado en el natural*. Así comienza su crítica R. Blasco para *La correspondencia de España*. Sin duda, este crítico es de los más benévolos hacia la obra y, especialmente, hacia el libreto; Blasco dedica palabras de elogio a Echegaray por describir unos personajes que *hablan con la pintoresca rudeza de aquel pueblo, y a los cuales animan los nobles sentimientos, los sólidos afectos y la ingenua jovialidad, propios de la tierra más francamente española, donde al compás de la jota se canta, se llora, se pelea y se reza*. Coincide

Blasco con el resto de críticos en que la partitura tuvo más éxito que el libreto<sup>271</sup>, y es que, ya al alabar a Echegaray, había introducido el elemento fundamental de la obra, la jota:

*Los aires de la jota palpitan en toda la composición; en los acentos regionales se ha inspirado el maestro al escribir todas las páginas de su nueva obra; y en alguna, como el coro de repatriados del segundo cuadro – el más hermoso número de la zarzuela – recordándonos los mejores tiempos de su vida artística el autor de Las nueve de la noche y de Los sobrinos del capitán Grant, siente y hace sentir con toda la intensidad del arte más inspirado y vigoroso, se expresa con la más exquisita galanura, seduce y conmueve, conquistando legítimo triunfo.*

Blasco señala también lo acertado de la interpretación y de la escenografía (sobre todo del tercer cuadro) pero el crítico no puede evitar recrearse en la partitura: *bellísima* la romanza de la carta; *graciosísimo* el número de “los de Calatorao”; *alegre* y *donosa* la jota final del primer cuadro, aunque *de menos sabor baturro* que la de los gigantones del tercero; y *muy artístico* el número de conjunto en que se unen *primorosamente* los cantos religiosos del rosario de la Virgen a los de los soldados, recordando los del hermoso coro ya mencionado.

Hemos reservado para el final la crítica más entusiasta del estreno, la que realiza Juan Palomo para *El Globo*. De que esta crítica es la más entusiasta ya nos da la pista la columna titulada “los que estrenan” que viene a ser una especie de panegírico a la labor de Miguel Echegaray a cargo de Alejandro Larrubiera. Precedida de esta columna, en la página siguiente encontramos la crónica de aquel “éxito grande, extraordinario, ruidoso”:

*Se repitieron casi todos los números musicales; se recogieron con muestras de aprobación varias frases del libreto; la mise en escene produjo verdadero asombro; al pintor Muriel se le tributó una ovación merecidísima por un cuadro – más que decoración es un cuadro – que representa la ciudad zaragozana vista desde la orilla del Ebro.*

---

<sup>271</sup> Coincidiendo también en la paradoja de una partitura fresca realizada por un maestro veterano: *La partitura, para la cual fue anoche la mayor y mejor parte del éxito, no parece por su frescura, vigor e inspiración la obra de un anciano, sobre cuyo cerebro debiera sentirse el doble peso de la edad y de una producción que asombra por la abundancia de ideas y la riqueza y variedad de matices, tras carrera larga y gloriosa como la de Fernández Caballero.*

Como hemos señalado, la principal diferencia de *El Globo* respecto al resto de periódicos es el trato que otorga al libreto: excusa sus muchas faltas declarando que *Gigantes y cabezudos es ante todo y sobre todo una pintura fidelísima de dos o tres detalles de la vida del pueblo aragonés. La entereza de las zaragozanas está descrita en aquel motín de verduleras donde no asoma el desgarro procaz, sino la ruda energía de los que sólo saben quejarse a linternazos. La tosca nobleza de los baturritos se manifiesta en aquellos dos novios que se esperan mutuamente con fe invencible, y que se casarán uno con el otro, suceda lo que suceda. Lo grande, lo popular del cariño a la Pilarica se describe en las escenas que preceden a la procesión, y que están llenas de vida, de arrebatadora animación.* Juan Palomo tiene claro que el libro “no es ni un arco de iglesia, ni una maravilla, nada de eso; pero es un libro bonito y eso basta”. Para él, cada cosa en su punto. Otra cosa es la música; ante ella el crítico no escatima muestras de admiración:

*La música de Caballero es castiza, nacional, española neta. Se deja de sabidurías empalagosas, de rimbombantes amaneramientos y lleva al pentagrama el alma de nuestro pueblo, que tuvo siempre en sus canciones dejos melancólicos, como presintiendo las tristezas que a la sazón cierran los horizontes de nuestra Patria... Lozana, inspiradísima, española pura es la música de Gigantes y cabezudos.*

A semejanza de la labor realizada por Blasco en *La correspondencia de España*, el crítico de *El Globo* repasa los seis números musicales de la obra atribuyendo a cada uno las cualidades que él estima deben ser resaltadas: el primero (riña de vendedoras) se caracteriza, a pesar de haber tantas situaciones musicales parecidas en las obras del género chico, por su “novedad y frescura”, y por su culminación en una “valentísima jota”; el segundo es una “inspiradísima romanza”, “prodigio de instrumentación, melodiosa, sentida”, que canta bien Lucrecia Arana, hasta el punto de que se ve, desde las primeras notas, que “ha sido escrita para ella” (contribuyendo así el crítico a los rumores de una relación más allá de la profesional entre la cantante y el compositor<sup>272</sup>); la salutación inspirada que supone el “coro de repatriados” (*que corea*

---

<sup>272</sup> Es importante destacar que la labor de los cantantes constituía un punto fundamental en la crítica finisecular: en líneas generales, se exigía más a los cantantes en el género grande que en el género chico, donde triunfaban más los actores o los cantantes cómicos, aunque también en algunas ocasiones se criticaba su poca gracia y talento y viceversa; valga como ejemplo la crítica de Barbieri a “La

otra jota, que canta muy bien el tenor Sr. Guerra) describe a la perfección “la melancólica alegría del que regresa a la Patria después de penosa ausencia”; la Salve, “grandiosa, conmovedora, mezcla su ritmo con los alegres sonos de la jota”,... Sin duda, para Juan Palomo, es el quinto número el más brillante de la zarzuela, culminando en una jota, “que en nada se parece a las cuatro anteriores, y que tiene todo el sabor de la tierra”, en la que brilla en todo su esplendor la inspiración del maestro:

*Como efecto teatral, esta escena es insuperable; como orquestación sólo el número siguiente puede comparársele, porque en él, tal vez por ser el último de la zarzuela, ha puesto el maestro Caballero todo su arte.*

El día siete de Febrero de 1899 se producía el estreno de *Gigantes y cabezudos* en el Teatro Gran Vía de Barcelona. Del anuncio que el *Diario de Barcelona* presentaba el día del estreno extraemos la conclusión de que se presentó con el mismo lujo que en Madrid, pues en el teatro catalán se presentaban para tal evento *tres decoraciones de D. Juan F. Chia, gigantes y enanos y otros objetos de atrezzo del señor Vidal, los objetos completos del rosario de Zaragoza, del lampista señor Serra, aumento de coro y orquesta, coro general, coro de niños, banda de bandurrias y guitarras, baile, 100 comparsas, gaitero, tamboril, etc.*<sup>273</sup>. Al día siguiente, el día 8 de febrero, aparecía la

---

Pendencia”: “La música fue cantada por Ojeda y Salas” escribe Barbieri, “de manera notable y se distinguieron ambos cantantes por el buen estilo del canto y por la propiedad de los trajes así como por las muestras que dieron de buenos actores con su aire de matón y de perdonavidas” (Le Duc;1996:8).

<sup>273</sup> El dato, aunque a primera vista no exceda los límites de lo anecdótico es de gran relevancia si examinamos las características de las compañías de zarzuela de la época: *Una compañía modesta que actúa en diversos teatros de poblaciones catalanas en 1894, titulada rimbombantemente “Gran Compañía de zarzuela castellana y catalana” dirigida por el tenor cómico don Francisco Puig y por el maestro Martín Conti, consta de dos “reputadas primeras tiples”, un “renombrado primer tenor”, tres “populares barítonos”, dos “distinguidos tenores cómicos”, dos “acreditados bajos”, cuatro segundas partes, un coro de 16 coristas de ambos sexos y una orquestita basada en el quinteto de cada población “aumentado con profesores de Barcelona” [...] Una compañía normal, la “Cómico-lírica” que, dirigida por el bajo cómico don Diego Gordillo y por el maestro director y concertador don Matías Puchades, se presenta en el Nuevo Teatro de Bilbao en diciembre de 1895 tiene 28 coristas de ambos sexos y 28 profesores de orquesta, y el cuadro de actores está formado por tres primeras tiples, una tiple característica, una segunda tiple y dama joven, un primer tenor cómico, dos barítonos, dos bajos cómicos, cuatro genericos y dos apuntadores. [...] Una típica de gran capital es la que se presenta en el madrileño Teatro Circo de Colón en junio de 1896, dirigida por don José Suárez como director de escena y don Matías Puchades como maestro director y concertador, la cual dispone de un coro de 34 coristas de ambos sexos, una orquesta de 30 profesores, una primera tiple, una primera tiple de carácter, un primer actor y bajo cómico, trece actrices y otros tantos actores de diversas cuerdas,*

crítica en el mismo diario; de esta crítica se extrae la impresión de que lo sucedido en el Teatro Gran Vía de la Ciudad Condal guarda muchas similitudes con el ruidoso estreno madrileño de la obra. En efecto, la acogida y expectación por parte del público en la capital catalana no tienen nada que envidiar a la de Madrid, motivando el ambiente de la sala la noche del estreno, la ira del crítico:

*Lo que hubo anoche en el Teatro Gran Vía no fue un lleno, sino un exceso, que en manera alguna debieran consentir las autoridades, pues en caso de alarma, fundada o no fundada, hubiera fácilmente podido ocurrir una desgracia. Estaban ocupados los pasillos, obstruidas las entradas por compacta masa humana, repleta, rebosando, toda la sala de espectáculos. Y esto sin duda alguna fue lo más saliente de la función de anoche, pues “Gigantes y cabezudos” no es una obra maestra, ni mucho menos, si bien tiene piezas musicales muy agradables, algunas escenas regularmente trazadas, decoraciones nuevas, mucho movimiento, variedad, baile, jolgorio y hasta una procesión, todo lo cual llena las aspiraciones de una gran parte del público que goza más por los ojos que intelectualmente.*

El crítico del *Diario de Barcelona* coincide con sus homólogos madrileños en muchos aspectos aunque, sin duda, se muestra mucho más duro con la composición. En relación a la parte literaria, el crítico no duda en señalar que *se ha incurrido también en repeticiones, se ha tenido poco tino en medir la duración de escenas que resultan bastante pesadas y se ha prescindido a veces del buen gusto*. Respecto a la música, el autor coincide con Laserna y Barber en el abuso de la jota, pero expresa su opinión en términos claramente más duros: *el maestro Caballero, que supo componer una excelente jota para “El dúo de la Africana”, a la cuenta se ha encariciado con la trouvaille, sin acordarse de que nunca segundas partes fueron buenas, y no sólo repite la jota en la obra estrenada anoche, sino que abusa de ella presentándola en seis o siete platos, aunque condimentada con diferente salsa en cada uno*. No sin cierta resignación, el crítico finaliza su breve reseña afirmando que en conjunto la obra resulta entretenida y animada, y por esto el público la recibió bien. A propósito de esta cálida acogida, señala el crítico la repetición de varias jotas, los aplausos al señor Fernández Caballero y a los actores, y las palabras que los dos autores tuvieron que dedicar al público, que fueron asimismo muy aplaudidas.

---

*amén de los consabidos dos apuntadores* (Gallego;1993:196-197). De este punto se extrae el formato de zarzuela de “gran espectáculo” que revestía la composición de Echegaray y Caballero.

Más breve aún que la reseña ofrecida por el *Diario de Barcelona* es la que recoge *La Música Ilustrada* en sus páginas, el día 25 de febrero de 1899. Para el crítico de esta revista, el estreno de la zarzuela “ha sido un triunfo para sus autores y un filón de oro para la empresa de este afortunado teatro”. Señala como aspectos a destacar que “el libro poco tiene de notable bajo el punto de vista literario” aunque las escenas producen mucho efecto en la representación y “ofrecen por término general ancho campo al compositor para desarrollar su inspiración”. Respecto a la música, el crítico se limita a observar que el maestro Caballero “ha acertado imprimir la nota popular y brillante que conviene en las obras de esta índole”.

Casi al mismo tiempo que en Barcelona la zarzuela de Fernández Caballero se representaba en la patria chica del compositor: Murcia. Gozaba el compositor murciano por aquel entonces no sólo del prestigio y la popularidad entre sus paisanos, sino también, quizá lo más importante, del cariño; así se deduce del grandioso recibimiento que la ciudad le tributó a su llegada el 5 de abril de 1903 a la capital murciana (donde se le tributaron sendos homenajes en el Ayuntamiento, en el teatro Circo Villar, donde se le impuso la Gran Cruz de Alfonso XII, en el Casino,...) y, especialmente, del seguimiento que el *Diario de Murcia* realizó de los estrenos del afamado compositor. Así, en dicha publicación podemos encontrar que el mismo día 30 de noviembre de 1898 (fecha del estreno en Madrid) ya se incluye la siguiente reseña: *la zarzuela Gigantes y cabezudos de Miguel Echegaray y del maestro Caballero estrenada esta noche ha sido un exitazo. Se repitieron todos los números, especialmente el coro de repatriados, y la jota final. Los autores aplaudidísimos. Caballero ovacionado.* Igualmente, el 14 de diciembre del mismo año el diario se hacía eco de un banquete celebrado en honor del músico en Madrid y, dato aún más curioso, el 29 de enero de 1899, señalaba que restaban únicamente once días para el estreno de la zarzuela en Barcelona. Del mismo modo, el 7 de julio de 1899 refleja el estreno en el Teatro Pignatelli de Zaragoza de la zarzuela, calificando el éxito de colosal; aún el 6 de julio de 1900 señala el estreno de *Gigantes y Cabezudos* en la ciudad de Orihuela. Respecto al estreno en el Teatro Romea de Murcia, la crónica sobre lo sucedido aparece el día 12 de febrero de 1899 en el *Diario de Murcia*. “El

éxito fue grandioso” afirma el comentarista, remarcando el hecho de que casi todos los números fueron repetidos y señalando que “el coro del segundo cuadro es magistral, soberbio” y “la salve con que termina la obra grandiosa”. También tenía palabras el crítico para la decoración del Ebro, “fantástica, hermosísima”, y señalaba finalmente que la entrada había sido buena, pero que con toda seguridad en las noches sucesivas habría lleno. Y es que, *la representación duró hora y media ¡y pareció poco!...*

Respecto a la crítica que desde la capital murciana se ejerce, es interesante destacar la labor de Sánchez Fano que, el viernes 2 de diciembre en *El Diario de Murcia* se hace eco del estreno en Madrid de la zarzuela; interesante por cuanto el crítico no parece tener sólo en cuenta lo acontecido en la sala sino, igualmente, la repercusión que en los diarios de Madrid tiene la obra de Echegaray y Caballero. Así, el crítico murciano defiende el libreto de Echegaray atendiendo, más que al estreno, a las críticas recibidas: [...] *un libro, que podría tener toda la falta de originalidad que anoche le achacaban críticos mordaces, pero que en realidad, tiene mucha vida, está escrito en castellano y con cultura y sin forzar las escenas da motivo a situaciones musicales para que el maestro Caballero derroche su sabiduría y su inspiración. Este es el libro en verdad sin prejuicios ni apasionamientos. Sin grandes méritos literarios, pero muy digno de consideración, sin grandes derroches de ingenio pero natural y bien versificado.* Aún defendiendo de las críticas al libretista, el crítico echa el resto en las alabanzas al autor de la música. Y en su crítica, por supuesto, incluye las consabidas loas al maestro Caballero, destacando la última escena de la obra (*sabe hacer saltar al público de las butacas cuantas veces se le antoja, como aconteció anoche en la rondalla que cantan los repatriados al regresar a Zaragoza el día de la Virgen del Pilar*), pero además, vuelve a remitir a las críticas de los periódicos de Madrid a la música de Fernández Caballero: *Un crítico, o que al menos ejerce como tal, queriendo sin duda descargar su fusta sobre la música, censura que todos los números tengan aire de jota. Y a mí se me ocurre preguntar: ¿Qué quería el crítico? ¿que los aragoneses cantasen la gallegada?.* De este modo defiende el crítico murciano el reiterado uso de la jota en la obra de Caballero, incidiendo incluso en que para él es el principal mérito de la obra. Para finalizar, Sánchez Fano augura una larga temporada en cartel para la zarzuela, no sin antes, inteligentemente, destacar el poco

acierto que sería “comparar las jotas de esta zarzuela con otras jotas del maestro”; en definitiva, como el propio crítico señala, el estreno de “Gigantes y cabezudos” en Madrid fue *un exitazo tan grande que no da lugar a pensar con serenidad*.

El 23 de febrero de 1899 aparecía en el *Diario de Murcia* un extenso comentario sobre el éxito de la zarzuela del compositor murciano. En él se señalaba, acerca de dicho éxito, que los *murcianos han tenido ocasión de apreciarlo por sí mismos, puestos que ahí se han puesto ya en escena las últimas obras estrenadas con triunfo en la Corte*. El crítico se hacía eco de lo sucedido también en Cataluña: *los catalanes ya lo han declarado del mismo modo, y a juzgar por los telegramas y periódicos de Barcelona, la noche en que se estrenó la zarzuela de los señores Echegaray y Caballero, alcanzaron éstos un triunfo ruidosísimo, viéndose precisados a presentarse en el proscenio innumerables veces [...] El maestro Caballero se vio obligado a dirigir la palabra a los entusiasmados catalanes, agradeciendo con vivísima emoción aquellas muestras de simpatía*. Finalmente, señalaba como más pruebas de este éxito que en Madrid “se celebró la otra noche con la 119 representación de *Gigantes y Cabezudos* el beneficio de sus autores” y que los “organillos callejeros llevan ya en sus cilindros algunos números” y “en todas partes se canta con entusiasmo el inspirado coro de repatriados”.

Hemos incluido las críticas de los principales periódicos de Madrid sobre el estreno de la zarzuela en la capital. Igualmente hemos decidido incluir la opinión que la crítica catalana ofreció tras la presentación de esta obra en Barcelona. Significativa también es la recepción en la ciudad natal de Fernández Caballero; pero este recorrido quedaría incompleto si no hiciéramos referencia a la acogida de la obra en Zaragoza, ciudad que sirve de inspiración tanto para el libreto como para la partitura. Ricardo Horno Liria recogió en 1971 en un trabajo las críticas de los cuatro principales diarios de la capital zaragozana. *Gigantes y cabezudos* fue estrenada en el Teatro Pignatelli de Zaragoza el día tres de julio de 1899 y suscitó diversas críticas que pusieron el acento en unos aspectos u otros de la obra. A pesar de que en muchos aspectos estas críticas son coincidentes con las vistas hasta el momento, es interesante destacar que en éstas se aprecia la necesidad de verse “reconocidos” en los personajes y situaciones



descritas por el literato y el compositor. En este sentido, la crítica más benévola es la aparecida en *La Alianza Aragonesa*; el crítico de este periódico comienza señalando la expectación existente en Zaragoza por la obra y el hecho de que la empresa “no haya omitido gasto alguno para presentar la obra con todos los detalles que requiere”, para después resaltar los aspectos más impactantes de cada número. Es interesante apreciar que estos siempre tienen que ver con el “color local”: señala el crítico que la jota “valiente” del final del primer cuadro, *entusiasmó al público, que en medio de atronadores aplausos la hizo repetir, así como la lucha campal entre verduleras y guindillas*; igualmente destaca la decoración del segundo cuadro que “representa una vista de Zaragoza, tomada desde el puente del Pilar” (para el crítico, *las decoraciones todas de muy buen gusto y hechas con mucha propiedad*) y el “coro de repatriados”, *lo más hermoso que hay en la obra*; respecto al tercer cuadro, el crítico no duda en señalar que *respira aire de marcado sabor local y no parece sino que el espectador está presenciando la danza de los gigantes y cabezudos*. Finalmente, el comentarista destaca la música formada por la salve que cantan los infantes y los repatriados que, “después de ver a la Virgen, salen para sus pueblos”, música “de gran efecto y muy sentimental”. En definitiva, el crítico habla de éxito grandioso.

Es interesante destacar que, jugando con los mismos elementos de análisis, el *Diario de Avisos* da una visión bien diferente del estreno de la zarzuela. Comienza de modo similar al crítico de *La Alianza Aragonesa*, señalando la enorme expectación suscitada por la obra en las tierras del Ebro:

*La cosa no era para menos; se trataba de la representación por vez primera de una obra de costumbres aragonesas, con escenas que ocurren en Zaragoza y de las que alguna que otra vez somos testigos, original de Miguel Echegaray y de Caballero, el más inspirado de los maestros españoles; dos firmas de las que una de ellas, sobre todo, es siempre garantía de éxito.*

Sin embargo, pronto advertimos el cambio de la crítica respecto a la anterior, pues el crítico del *Diario de Avisos*, a pesar de hablar también de éxito, califica a éste como “no indiscutible”. A semejanza de lo ocurrido en Madrid, la crítica se centra en la figura de Echegaray, de quien se dice que sólo se ha propuesto dar un mero “pretexto al compositor eminente para escribir su hermosa partitura”: *desde el principio al fin,*

*los tipos son los de cualquier región, no los nuestros; bastaría cambiarles el traje, retocar algo el lenguaje que hablan y mudar la escena, para que veamos el mercado de la plaza de la Cebada de Madrid o cualquier otro de provincias. No sólo el libreto es objeto de las críticas: a pesar de que las decoraciones de Muriel son apreciadas como “magníficas”, la mise en scene simplemente está bien, hasta espléndido para otras regiones, pero aquí, aquello resultó pobre y demasiado convencional. Pone como ejemplo el crítico la procesión del Rosario con la que finaliza la obra: vemos todos los años la procesión del Rosario, y es algo más, muchísimo más que aquello: el farol último, que debía representar el Pilar, no es más que un “misterio gozoso”, lo que contribuyó no poco a la frialdad relativa del público al terminar la representación. Respecto a la música, el crítico alaba la labor del maestro Caballero – que conserva aún originalidad y frescura en la inspiración, y vigor y maestría en la composición e instrumentación, cualidades admiradas en él desde que dio al teatro la primera partitura – aunque reconoce que en la partitura de esta zarzuela “las jotas son lo más flojo”: apenas iniciados por la orquesta los compases de la primera, cantada por la Pilar, y repetida por el coro, viene a la memoria, y se tararea sin quererlo, aquella otra jota de El Dúo de la Africana, más valiente y mejor comprendida que ésta. Sin embargo el crítico reconoce la belleza del bailable de jota, la comicidad del número de “los de Calatorao”, y, especialmente, el mérito de dos números, “el coro de repatriados”, valiente y sentidísimo, y la “salve a la puerta del Pilar”, en el que están las voces de modo admirable combinadas y sabiamente recordado el coro de repatriados.*

Más entusiasta se muestra el crítico de *El Herald de Aragón*. Comienza de modo similar a sus dos compañeros, resaltando que el estreno de la zarzuela de Caballero se venía esperando largo tiempo en Zaragoza. Para el crítico, el escritor Miguel Echegaray, no tiene término medio: *o triunfa o sale vencido, y en la presente obra [...] el público le ha declarado vencido*, debido a que el sabor local que ha infundido a su obra es *un tantico distanciado de la realidad*. Igualmente poco creíbles le parecen al crítico las decoraciones de Muriel, “de gran efecto, aunque de escasa verdad local”. En el momento de acometer la crítica musical, retoma el comentarista un argumento que ya habíamos visto en la prensa madrileña, esto es, que el maestro Caballero, a

pesar de sus años y sus achaques, mantiene fresca y lozana, como en sus mejores tiempos, la vena musical: *la partitura está salpicada de música retozona, netamente española y sobre todo muy aragonesa, tanto que se sale a jota por número, y aunque ninguna de ellas tiene el vigor orquestal y rítmico ni la originalidad de la que escribiera para El dúo de la Africana, todas ellas son inspiradas y de gran efecto.* Coincide en este sentido con el crítico del *Diario de Avisos* al establecer la comparación con la jota famosa de *El dúo de la Africana*, y, al igual que aquel, alaba como números inspirados de la obra el número de “los de Calatorao”, “el vigoroso y sentido coro de repatriados” y “la salve combinada con el coro anterior”. Es destacable el modo en que termina la crítica: *reciba nuestro sincero y caluroso aplauso el maestro Caballero.*

Por último, destacamos la crítica realizada por *La Derecha Aragonesa*; es ésta la crítica más completa de las reseñadas por los diarios zaragozanos, deteniéndose en la descripción de numerosos detalles, sobre todo desde el punto de vista de la ejecución. En muchos aspectos la crítica no añade nada nuevo: expectación por oír la obra, música retozona de Caballero a pesar de los años y los achaques, reconocimiento a la empresa por los sacrificios que ha hecho para que la obra llegue a Zaragoza,... pero a la hora de acometer la crítica de los decorados, el argumento y la música el crítico se muestra más explícito que el resto de sus compañeros aragoneses. Por ejemplo, en relación a los decorados de Muriel, no duda en clasificarlos en función de su calidad, siendo el mejor el del cuadro segundo (*figura el puente nuevo y se descubre el puente de Piedra, la Seo, el Pilar, y las casas de la ribera*), seguido del que representa la plaza del Mercado, y por último, el de la puerta alta del Pilar.

Mayor atención merece el análisis del libro de la obra. Para el crítico, el autor se ha dejado arrastrar por la exageración, y *si bien en la Corte y provincias, donde tanto se exagera el carácter aragonés, pueden pasar y aun creerse ciertas cosas, en Zaragoza, que es el corazón de Aragón, no cabe eso; el lenguaje aragonés es rudo, con abundancia de vocablos que no han sido comprendidos por el Diccionario, pero no tan atropellados que hasta en el diálogo más vulgar salgan chocándose unos contra los otros.* Por lo tanto, podemos observar que el criterio con el que el crítico

juzga la obra es el de verosimilitud o, más concretamente, el de (por utilizar su propio lenguaje) “respeto a la realidad”. Y, en este sentido, la música lo cumple a la perfección: al celebrar el coro de “los de Calatorao” el crítico no duda en afirmar que “resulta muy natural”; igualmente, al hablar del tercer cuadro, comenta la salida de los gigantes y cabezudos mientras una rondalla de guitarras y bandurrias preludia las notas de una jota “valiente e inspirada”: *bailan varias parejas, los chiquillos y los gigantes y cabezudos. Este cuadro es muy natural: el público, puesto en pie ovacionó a los autores*. Por tanto, ya vemos que en dos ocasiones aplica el autor el adjetivo “natural” en sentido positivo. Sin embargo, la gran ovación por parte del crítico va a llegar con el coro de repatriados:

*Merece consignarse el coro de repatriados, que a nuestro juicio es lo mejor de la partitura. No se puede interpretar mejor en una página musical, los sentimientos del alma; el coro a que aludimos es una mezcla de pesares y alegrías; en él se cantan las tristezas del pasado, para terminar con cantos de alegría al verse el pobre soldado que marchó a la campaña, y donde tantas veces ha creído no volver a su patria, asomado a la barandilla del Puente del Pilar, contemplando nuestras dos catedrales, la ribera del Ebro, y el Puente de Piedra. El público aplaudió con entusiasmo y el cuadro lo merece, pues no puede ser más real.*

A la luz de todo lo expuesto hasta ahora podemos advertir numerosas diferencias entre las diversas críticas que hemos analizado, pero sin duda nos es mucho más útil detenernos en las semejanzas. En primer lugar, es digno de señalarse que, independientemente de las críticas, la obra gustó; y gustó mucho. Ya hemos observado que este éxito fue descrito tanto en Madrid como en Barcelona como ruidoso y excesivo. No fue flor de un día: la obra siguió representándose y ya hemos apuntado el dato del número de representaciones que obtuvo en un sólo año. En segundo lugar, salvo algunas excepciones, son pocos los que se atreven a cuestionar el valor musical de la obra. De hecho, precisamente en las alabanzas a la música encontramos la clave del éxito de la obra: *en la obra resplandece la lozanía, el españolismo y la fresca de imaginación... el número de la salve, arrancado del natural con mucha valentía, es uno de los pasajes de la obra en que hay más verdad... de la tierra más francamente española, donde al compás de la jota se canta, se llora, se pelea y se reza..., inspiradísima, española pura es la música de Gigantes y cabezudos... la partitura*

*está salpicada de música retozona, netamente española y sobre todo muy aragonesa, tanto que se sale a jota por número...* y tantos otros ejemplos que ya hemos leído. Es decir, los críticos que alaban la obra atienden a los criterios de folklorización a los que antes hemos aludido, a esta necesidad de nacionalización de la cultura que es demandada, casi podríamos decir, desde todas las clases sociales e intelectuales. Precisamente en la misma línea, podemos observar que las críticas al libreto de Echegaray van por el mismo camino, tanto en sentido negativo (*D. Miguel Echegaray, en vez de trasladarnos al teatro un trocito de vida nacional se ha contentado con urdir un asunto de escasa inventiva*) como positivo (*de gran efecto escénico, alegre, entretenida, con mucho color local, mucha luz, mucha visualidad, cuadro animadísimo de costumbres aragonesas inspirado en el natural*). Crítica y público coinciden por tanto, en este deseo de reconocimiento, de continuidad entre escenario y platea, este “arrancar de la vida” para crear arte. Independientemente de que el juicio emitido hacia la obra sea positivo o negativo, lo que nos interesa en este momento es destacar las herramientas, los criterios, las ideas que se emplean para el acercamiento a esta zarzuela en el contexto del año 98. No está de más, en este sentido, resaltar que ninguna de las críticas conecta la zarzuela con la realidad socio-política a la que dicha obra hace directa ilusión; sólo, como señalamos anteriormente, el diario republicano *El Nuevo País* establece una relación entre este estreno y algunos acontecimientos contemporáneos, pero desde luego no lo hace en el contexto de la crítica teatral.

Un último apunte nos queda por hacer en este apartado. Ya hemos observado las similitudes de las críticas. Y a propósito de las críticas aragonesas advertimos en su momento sus múltiples coincidencias con las madrileñas. También las críticas murcianas, aunque por supuesto cargadas de un componente emotivo nada oculto, comparten características con ambas. Sin embargo, hemos observado la frialdad y la distancia con que la crítica catalana trata el estreno de *Gigantes y cabezudos*; frialdad que contrasta con la brillante y calurosa acogida que sabemos que la obra tuvo en la ciudad de Barcelona. La situación de Barcelona respecto a la zarzuela en general es peculiar: sabemos que en la ciudad existía pasión por el género, esmerándose más que en Madrid en lo que a medios para su representación se refiere, pero ello mezclado

con una situación sociopolítica compleja<sup>274</sup>. Es por esto que contrasta,... pero no sorprende. Y es que a las alturas de 1898 ya Cataluña llevaba tiempo estableciendo su batalla política, cultural y, por supuesto, musical con el resto de España. Sin duda, la situación motivada en España por la pérdida de las últimas colonias supuso un revulsivo para un movimiento cultural que Cataluña (especialmente la ciudad de Barcelona) conoció y en el que se reconoció a finales del siglo XIX. Un movimiento a través del cual gran parte del estamento burgués de Barcelona rechazó determinados comportamientos culturales por considerarlos símbolo de una decadencia. Entre ellos la española zarzuela... estamos en los años de esplendor del modernismo catalán.

---

<sup>274</sup> Un ejemplo de esta ambivalencia del “género chico” en la capital catalana sería el ya aludido texto que *La Esquella de la Torratxa* publicó en ocasión del tercer centenario del Quijote y en el que se imaginaba la llegada de Cervantes a Barcelona en 1905 (Riera;2005:88-92): en dicho texto, entre las especulaciones sobre el motivo de la llegada de Cervantes existía la posibilidad de que hubiera acudido a Barcelona buscando empresario – Güell, Gil, Gumá de El Dorado – para una obra del “Género chico”, lo cual es signo del grado de aceptación popular del género en Barcelona y de su éxito; sin embargo, apunta Roca al respecto que si éste fuera el caso, Cervantes habría compuesto dicha obra “para estar a tono con la presente intelectualidad española” lo que nos da muestra del desden con el que dicho género se contempla.



## *Escolta Espanya!...* **La música en Cataluña**

*En la aurora del siglo XX es lícito saludar la renovación de un “arte para todos” nacional, anunciador de tiempos mejores... Y así la vida en el siglo XX no carecerá ya de alegría, de arte y de belleza.*

*Emile Gallé*

## **1. DESCENTRANDO EL CENTRO: LA NACIÓN CATALANA**

Abundante es la literatura en torno al 98, pero, sin embargo, los estudios dedicados a la cuestión de los regionalismos siempre aparecen como un anexo o como estudios completamente diferentes a aquellos que atañen a la crisis finisecular. Baste como ejemplo la publicación que la Universidad de Valladolid, al cuidado de Juan Carlos Ara y José Carlos Mainer, realizó bajo el título “los textos del 98”, donde, como de costumbre, se encuentran estudios sobre Unamuno, Baroja, Valle-Inclán o la prensa (madrileña) finisecular. Pero de los Rusiñol, Guimerá o Verdaguer ni una palabra. En ocasiones alguna alusión al tardío Pi y Margall o la falsa inclusión de Maragall en el círculo cercano a Don Francisco Giner; poco más. El regionalismo, y más concretamente, el catalanismo, aparece siempre como un problema, como uno más de los “males que aquejan a la patria” sin tener en cuenta que, lejos de plantear propuestas secesionistas, los catalanistas noventayochistas plantearon soluciones para el conjunto de la sociedad española, no sólo para Cataluña. Por desgracia, la proximidad de la crisis antillana (la amputación de las Españas de ultramar) rodeó inmediatamente de suspicacias las voces regeneracionistas que clamaban desde Barcelona, contempladas éstas siempre como simple vocación secesionista. “La acusación de separatismo”, escribía el fundador de la Lliga Regionalista, Prat de la Riba, “es una acusación completamente falsa, es el truco de siempre... El catalanismo no es separatista. El catalanismo quiere la prosperidad de Cataluña, quiere la autonomía de Cataluña. Aspira a reformar la actual Constitución de España, injusta y depresiva para su dignidad”. Y a raíz de los lamentables sucesos barceloneses de 1905 (el enfrentamiento directo del Ejército con los órganos de expresión de la Lliga), proclamaría el marqués de Camps en el Senado: “Os pido, señores senadores, que desaparezca de vuestro ánimo la confusión entre el separatismo, que es la muerte, y el regionalismo, que es fuente de vida para España. Recordad que España, en todas sus crisis, se ha salvado por los depósitos de energía que ha encontrado en el particularismo regional”.



El catalanismo, vocación humanista que, con el tiempo, incluiría una nada disimulada vocación política, compartía con el movimiento regeneracionista la idea de España “como problema”. No es difícil advertir esta convergencia de los movimientos regeneracionistas y catalanista si tenemos en cuenta que muchos de los regeneracionistas más ilustres, Estasén o Valentín Almirall entre ellos, fueron catalanes. Tanto la crisis del positivismo como la incidencia del krausismo reconvertido en regeneracionismo influyeron inmediatamente en la necesidad de un modelo de Estado diferente, alejado de la corrupción política y de la ineficacia para resolver los principales problemas que a la nación aquejaban. No es de extrañar por tanto que algunas voces desde Cataluña proclamaran la necesidad de una diferenciación respecto al Gobierno de Madrid; sin prestar una excesiva atención a los avatares inmediatos de la política (sucesos como el *tancament de caixes*, por ejemplo), debemos comprender el fuerte resurgir del nacionalismo catalán en el 98 como una reacción lógica, pero no espontánea o meramente sentimental<sup>275</sup>. Cataluña mantiene, hasta comienzos del siglo XVIII, una estructura política propia en el conjunto peninsular. Son, por tanto, setecientos años de vida política independiente, en el marco en todo caso de una monarquía prácticamente confederal, situación ésta que acaba con la implantación de la dinastía borbónica. Este pósito histórico se reaviva en el siglo XIX con la revolución romántica y fermenta en un catalanismo literario y cultural, conocido como “Renaixença”. La Renaixença, movimiento artístico de ciertas connotaciones románticas, y, sobre todo, basado en la teoría herderiana del *Volkgeist*, no buscaba realmente unos objetivos más allá de la recuperación artística del patrimonio catalán; sin embargo, a raíz de la derrota de la armada y el ejército españoles el verano de 1898, se produjo en Cataluña un amplio sentimiento de rechazo

---

<sup>275</sup> Es fácil reconocer gran parte de los componentes del catalanismo en un documento relativamente temprano como el “memorial de agravios”: Redactado en castellano y dividido en cinco partes, más una conclusión, el documento exponía en síntesis, primero, los que se definían como agravios históricos de Cataluña; se extendía luego sobre las razones de la supuesta decadencia de España, y terminaba con una conclusión de obvia significación política: la afirmación de los redactores de que el regionalismo, la reorganización regional de un Estado del que se denunciaba ante todo su centralismo unificador, era la única fórmula de salvación a la vez nacional y catalana. “Lo que nosotros deseamos, Señor – diría ante el rey Mariano Maspóns, presidente y portavoz de la Comisión que el 10 de marzo de aquel año, 1885, hizo entrega a Alfonso XII del Memorial -, es que en España se implante un sistema regional adecuado a las condiciones actuales de ella y parecido a alguno de los que siguen en los gloriosísimos imperios Austria-Hungría, Alemania y en el Reino Unido de la Gran Bretaña, sistema ya seguido en España en los días de nuestra grandeza” (Fusi;2000:202).

contra la ineficacia y el centralismo del Estado español<sup>276</sup>. El movimiento intelectual de la *Renaixença* se reconvierte en un movimiento popular que atraviesa el conjunto de la sociedad catalana de arriba abajo, en todas sus clases sociales y en aleación con prácticamente todos los movimientos ideológicos del siglo<sup>277</sup>. Hay derecha, izquierda y extrema izquierda catalanista. La diferenciación cultural pasa al ámbito político: desde el Ateneo Barcelonés se clama por la defensa de la lengua catalana, ya no invocando su belleza literaria, sino como necesidad para alcanzar el poder político y, por supuesto, el económico. Como vemos, los fermentos catalanistas tienen una doble vertiente similar a lo que en el resto de la Península y de Europa se estaba produciendo a finales de siglo: por una parte, la lucha de la vanguardia contra el tradicionalismo; por otra, y ligado a este inmovilismo que el tradicionalismo representaba, el regeneracionismo entendido ya como europeísmo.

Sería difícilmente abarcable la totalidad del movimiento catalanista, escindido en numerosas facciones y de tremenda complejidad ideológica (con tendencias que van desde el colaboracionismo con la capital del Estado hasta propuestas rupturistas, éstas las menos numerosas, mezcladas con las ideologías propias del momento finisecular: socialismo, anarquismo, librecambismo,...). El catalanismo finisecular se vio a sí mismo motivado principalmente por tres factores: uno orgánico, cuya investigación cae en la esfera del naturalista, representado por la raza y sus caracteres distintivos, pero influidos por el medio en que vive; otro histórico, su tradición a través de los siglos, su presente y la esperanza de su porvenir; y por último, otro que responde al ámbito del derecho, que es la representación de su personalidad civil, que corresponde al cumplimiento de su manera de ser y sus propias necesidades. De estos tres factores resulta lo que se podría llamar el alma del pueblo catalán (Fox;1997:81). Es posible comprender hasta qué punto estos tres factores están asimilados en el pensamiento

---

<sup>276</sup> Así, Carme Riera recoge la opinión del historiador catalán Josep Benet, quien alude a que la impronta del desastre fue también distinta en Cataluña: “Per bé que durant les guerres colonials molta gent catalana s’havia deixat dur per l’onada d’un patriotisme espanyol retòric, després, davant del desastre, la reacció fou immediata i vigorosa, combativa i esperaçada, i, alhora, constructiva (Riera;2005:30).

<sup>277</sup> *De hecho, las dos fuerzas – el regionalismo populista y el regionalismo burgués – se superponen, se influncian recíprocamente y se combaten a lo largo de todo el primer tercio de este siglo, hasta lograr afectar decisivamente el origen de la conciencia política de varios millones de españoles – gallegos, vascos, catalanes, valencianos y, en distintas medidas, casi todos los demás – e implicando a personajes tan diferentes que van desde Ramón de la Sota, Francesc Cambó e Ignasi Villalonga hasta el último campesino gallego o catalán (Mainer;1982:16).*

catalán a través del acercamiento al momento histórico y filosófico mediante una de las figuras más representativas del catalanismo: Pompeu Gener. Nacido en 1848 en Barcelona, estudió ciencias naturales, lo que daría a su ideología posterior una impregnación evolucionista de signo radical (al estilo del positivismo en boga en toda la Europa progresista del momento). Progresista, bohemio y extravagante, frecuentó en París los círculos literarios, donde tuvo ocasión de tomar contacto con Sainte-Beuve, Hugo, Renan y Littré. Este último prologó su libro *La Mort et le Diable* (1880), escrito en francés, que tuvo la virtud de desatar las iras críticas de Menéndez Pelayo. También escribió *Literaturas malsanas* (1894), “estudio de la patología literaria contemporánea” que le valió una polémica con Clarín; *Inducciones* (1901); y en catalán, *Los cent consells del Consell de Cent* (1891), obra burlesca en verso. En su novela histórica *Pasión y muerte de Miguel Servet* (1909) daba una versión de los antecedentes ideológicos del médico aragonés y de su trágica muerte. Colaboró en las más importantes publicaciones catalanas del momento: *L'Avenç*, *Revista Contemporánea*, *L'Esquella de la Torratxa*, *Joventut*,... y a él se atribuye la primera traducción de Nietzsche al español (filosofía que, como veremos, tiene incidencia en su obra). Sin duda Gener es uno de los pensadores más interesantes a la hora de abordar el problema del catalanismo en la España noventayochista: no sólo porque a través de sus planteamientos se observa con precisión la denuncia de los principales vicios que afectaban al funcionamiento del país (vicios denunciados, por otra parte, por toda la literatura regeneracionista y socialista), sino porque en él también observamos las contradicciones comunes a toda Europa que dieron lugar a lo que conocemos como *mal-de-siècle*: la firme creencia en el progreso, la fe en el dato positivo, la quiebra del sistema religioso, la búsqueda de verdades absolutas en la Moral de la Ciencia, la aparición de Nietzsche y su nihilismo vitalista, las utopías sociales, primero socialistas y después anarquistas,... la aceleración de la vida misma o, en palabras de Baudelaire, la irrupción de la modernidad en sus diversas formas: “defensa (i procurarà realitzar sempre) lo conreu en nostra pàtria d'una literatura, d'una ciencia i d'un art essencialment *modernistes*; únic medi que, en consciència, creu que pot fer que siguem atesos i visquem amb vida esplendorosa”<sup>278</sup>. Precisamente esta modernidad, esta aceleración, es la que nos permite vivir a través de Pompeu Gener el

---

<sup>278</sup> Ramón D. Perés, L'AVENÇ 15-I-1884

cambio fundamental que la crisis de Cuba produjo en el catalanismo político tras los fatídicos sucesos del 98. Un texto curioso al respecto puede ser el de un periodista de la época, cargado de algunas extravagancias dignas del fin de siglo:

*Nosotros sin llamar a los del otro lado del Ebro moros, no queremos ser representados ni por los moros de Marruecos ni por los que fueron moros en Granada [...] Doce años atrás el españolismo y el catalanismo se sentían de un modo muy distinto que hoy (Cortés;2003:68).*

El comentario, dentro de los parámetros de la prensa sensacionalista y, por tanto, cargado de una vehemencia extrema, no deja de ser significativo por estar escrito en 1902. Igualmente significativa es su sola presencia, pues demuestra cómo la cuestión catalanista ya había saltado de los cenáculos de la burguesía catalana al espacio público, a la prensa, constituyéndose así en uno de los temas de discusión más habituales durante todo el siglo XX. En efecto, el propio Pompeu Gener nos indica cómo de su libro *Herejías*<sup>279</sup> (publicado en 1887) se habían agotado tres ediciones en poco tiempo; como decimos, Gener da una clave interpretativa al publicar conjuntamente sus libros *Herejías* (1887) y *La cuestión catalana* (1903) en un volumen titulado *Cosas de España*; también los subtítulos que rezan ambos libros (o conjunto de artículos, como él los denomina) están cargados de semanticidad: mientras el primero se acompaña de un subtítulo denominado “crítica inductiva sobre asuntos de España”, dejando así entrever un espíritu positivista y de cierto ánimo cientifista, el segundo declara abiertamente “la resurrección de un pueblo”, abriendo así paso a todo el movimiento *noucentista* que marcará los años inmediatamente

---

<sup>279</sup> El título del libro ya es una declaración de principios; para Gener la “herejía” se corresponde con un espíritu crítico, con un apartarse de la convención del dogma. La herejía es siempre mal contemplada por los sectores conservadores de un grupo social, pero precisamente su discordancia con la opinión generalizada es la que le da valor: *Opiniones propias, hijas todas de inducciones científicas, habiendo prescindido al formularlas de toda tradición, principio reestablecido, dogma, preocupación o lugar común* (Gener;1903:22). Aquí viene marcada ya una característica importante: la “herejía” de Gener es una herejía “dentro de” España, no busca el separatismo. Gener alza su voz desde Cataluña pero buscando la regeneración para todo el Estado: [...] *para que los patrioterros inconscientes nos condenen Tenemos muy arraigado el valor de nuestras convicciones y creemos que se sirve a la Patria mucho más mostrándole sus vicios fundamentales que adulándola con frases ya consagradas por el uso* (Gener;1903:23). Como se verá más adelante, esta postura cambia en *La cuestión catalana*. A partir de ahora, expondremos el pensamiento de Pompeu Gener como ya señalamos en el apartado de metodología; la exposición de sus argumentos no significa en ningún momento la aceptación de ellos como “verdades”. La base sobre la que trabajamos es la descriptiva, la constatación de una determinada ideología por parte de determinados sectores de la sociedad catalana y la radicalización de los argumentos empleados en el periodo que va de la redacción de un libro a otro.

posteriores al modernismo. Gener da muchas de las claves del movimiento catalanista en la introducción a este volumen; a través de sus páginas observamos como el catalanismo puede ser considerado un hijo del regeneracionismo de inspiración krausista:

*Hoy por hoy han venido realizándose las predicciones que hacíamos, los hechos nos han dado la razón. Los únicos pueblos que han protestado de la caída inmensa que ha sufrido España, y de la pérdida de las colonias, los únicos que no se contentan con pedir regeneración sino que siguen el verdadero camino para regenerarse, que es, adquirir personalidad propia, y, por tanto, proclamar su derecho a ser autónomos, son los de raza aria, o los que no tienen mezcla de sangre semítica o presemítica. Los demás, cual Job, se hallan bien en el estercolero en que están tendidos camino del desierto o no tienen fuerzas para levantarse. El Renacimiento de Cataluña y Mallorca marca esta diferenciación de elementos en España, la que hemos tendido a demostrar, en estos estudios, contra los que sostienen su homogeneidad constitutiva en provecho de una hegemonía caduca que sólo al pasado mira (Gener;1903:9-10).*

A través de las primeras líneas ya observamos el planteamiento regeneracionista por antonomasia: plantear, definir y concretar “los males de la Patria”, para poder así poner el remedio oportuno. A continuación Gener continua con la teoría en boga por aquellos años de las razas para indicar la diferencia fundamental entre Cataluña y España: mientras en Cataluña la regeneración ha comenzado con fuerza, en España son muchas las voces apocalípticas que claman por ésta, pero poca la actividad para sacar al país de su aletargamiento<sup>280</sup>. Regeneracionista por tanto, pero no sólo eso; anteriormente indicábamos la influencia en el pensador de Nietzsche. Y es que, en torno a 1903 el sistema filosófico positivista, aquel que otorgaba una validez universal a la Razón en todas sus formas ya había hecho crisis, también en Gener: *¡Pobre Razón! Creyéndose apta para producir de por sí sola la verdad infalible tan sólo ha engendrado vaciedades ontológicas: El Alma, el Espíritu, El Orden Infinito, la Causa Suprema, la Substancia, el en sí, etc* (Gener;1903:16). De este modo, observamos ya la presencia de un factor fundamental en la ideología de Gener; el alejamiento de la metafísica, que podemos observar en el rechazo de los términos kantianos y en su

---

<sup>280</sup> En este sentido es interesante constatar la coincidencia de planteamientos con Unamuno, quien no dudaba en afirmar: *Y ahora les van con la cantinela de la regeneración, empeñados en despertarles otra vez de su sueño secular (...). Si en las naciones moribundas sueñan más tranquilos los hombres oscuros sin vida, si en ellas peregrinan más pacíficos por el mundo los idiotas, mejor es que las naciones agonicen* (Mainer;2004:106).

constante anticlericalismo. Gener confía únicamente en el dato positivo, en el progreso de la ciencia, y en la teoría de la evolución darwinista<sup>281</sup> combinada con la recién llegada teoría del Superhombre de Nietzsche. Precisamente a partir de esta teoría es donde encontramos un cierto elitismo intelectual que se corresponde claramente con la condición de “voceros” del pueblo de todos los pensadores noventayochistas en España: *la Ciencia (al igual que el Arte), la exactitud, en lo que humanamente es posible, siempre ha sido propia de inteligencias privilegiadas y laboriosas que cada día han añadido un grado más de certeza al obtenido por las minorías precedentes* (Gener;1903:18)<sup>282</sup>. Por tanto, Gener viene a colmar una determinada “obligación moral” al detectar los problemas del Estado y exponerlos públicamente; de este modo, comienza aludiendo al problema de la definición de Nación<sup>283</sup>.

Al plantearse la definición de nación Gener parece seguir los planteamientos federalistas de Pi y Margall combinados con la teoría general de Taine. Por una parte, Gener defiende la libre asociación de naciones diferentes, tal como corresponde al

---

<sup>281</sup> *La democracia romántica, saliéndose de la política e invadiendo el terreno de la Ciencia, con su utopía de la Razón soberana ha dado a entender a todos que ésta era una entidad y no un resultado, que podía funcionar de por sí sin dato alguno discerniéndolo todo de golpe, casi por intuición, produciendo siempre resultados de una certidumbre absoluta, fallos infalibles! Y partiendo de tal supuesto hase asignado una cantidad igual de Razón a cada hombre, haciendo que cada uno se pavoneara imperialmente por sólo pertenecer al género homo sapiens de Linneo* (Gener;1903:15-16).

<sup>282</sup> Cabe destacar en este sentido que esta opinión será generalizada a lo largo de los años en nuestro país; catorce años más tarde, un pensador y político de la talla de Luis de Araquistain declararía: *si por los pueblos fuera no habría aún libertad de prensa en ningún país. Su creación es obra de las minorías cultas y del Estado, los dos instrumentos en todas las épocas y lugares, del paisaje liberal que se forma lentamente en el fondo de la historia humana y en parte determina su curso. El ansia de libertad brota ciertamente de los grupos sociales más escogidos, de la verdadera aristocracia, que no es la de la sangre, sino la del pensamiento; pero las libertades no se insertan en toda la sociedad hasta que las ha hecho suyas el Estado* (Bizcarrondo;1975:93).

<sup>283</sup> *Surgen ,por encima de las demás, ciertas individualidades que son, por decirlo así, los generadores de la nacionalidad. Imponiendo a los otros sus tendencias o sus ideas, los cuales concentran y ponen de relieve uno o varios lados del espíritu nacional, obran sobre el conjunto de los individuos dándoles cierta unidad en el pensar y en el sentir [...] ciudadanos que por su concurso a la formación de las leyes o por su desinterés, regulen las relaciones públicas de sus compatriotas o las relaciones de su nación con las demás, o bien les conquisten los derechos esenciales a su actividad; filósofos que desde su país comuniquen una dirección determinada al pensamiento humano; artistas que formulen y realicen la manera de sentir de su nación, ya sea por medio de sonidos, ya por medio de palabras, ya con colores, ya con formas; en fin, literatos u oradores que elaboren y perfeccionen la lengua o historiadores que recopilando y anotando los hechos de la Nación ejerzan en ella la misma función que en el hombre la memoria* (Gener;1903:37-38).

espíritu federal que se impone en España<sup>284</sup>; el federalismo para Gener es un elemento positivo, pues la configuración de las naciones modernas permiten observar cómo la diferencia es positiva: *los que tienen una organización diferente y con igual grado de superior desarrollo son los que están en mejores disposiciones para ser aliados* (Gener;1903:27). En efecto, mientras para el Antiguo Testamento (es decir, para una moral judeocristiana) las naciones diferentes eran tomadas como enemigos en la teoría moderna las naciones deben buscar la libre asociación para su búsqueda constante del anhelado “progreso”. Sin embargo, aún queda redefinir las naciones que integran el conjunto de España; en este sentido es en el que Gener vuelve la mirada a Taine, aludiendo a las “tres fuerzas primordiales”, la raza, el medio y el momento para redefinir las naciones modernas<sup>285</sup>, redefiniéndolas como “raza, suelo, gobierno, lengua y religión” (Gener;1903:35); precisamente en la diferencia de razas es donde encuentra Gener la clave de la parálisis española:

*Vamos dudando hace ya algún tiempo que la mayoría de España sea capaz de progreso a la moderna. Sólo en las provincias del Norte y del Nordeste hemos visto verdaderos elementos, en la raza, en la organización del país, que permitan esperar en el desarrollo de una cultura como la de las naciones indogermánicas de origen. En el Centro y en el Sur, exceptuando varias individualidades, hemos notado que, por desgracia, predomina demasiado el elemento semítico, y más aún el presemítico o bereber con todas sus cualidades: la morosidad, la mala administración, el desprecio del tiempo y de la vida, el caciquismo, la hipérbole en todo, la dureza y la falta de medios tonos en la expresión, la adoración del verbo* (Gener;1903:20).

---

<sup>284</sup> Es en este sentido en que podemos situar a Gener en la línea del federalismo de Pi i Margall: *Pi y Margall no cae en la utopía: sabe que el principio federal extrae su fuerza del respeto a las diferencias históricas y naturales existentes entre los diversos pueblos. Los hechos y la historia impiden hacer efectivo el “bello ideal” de una sola nación y de un sólo Estado que englobe a toda la humanidad* (Rivera:2005:14). Así, Gener afirma: *Mañana que, por ejemplo, España quiera constituirse en un Estado confederado que es lo que su naturaleza requiere, la organización federativa que se dé, el pacto escrito, será inútil o perjudicial si no atiende a su formación etnográfica, histórica y geográfica* (Gener;1903:51).

<sup>285</sup> *Tres fuerzas diferentes contribuyen a producir este estado moral elemental: la raza, el medio y el momento. Llamamos raza a esas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre trae consigo a la luz, y que generalmente están unidas a diferencias evidentes en el temperamento y en la estructura del cuerpo. Varían según los pueblos [...] el hombre no está sólo en el mundo; la Naturaleza le envuelve y otros hombres le rodean; sobre la huella primitiva y permanente vienen a marcarse las accidentales y secundarias, y las circunstancias físicas o sociales cambian o completan el natural que les fue dado [...] además de la impulsión permanente y el medio dado, hay que tener en cuenta la velocidad adquirida. Cuando el carácter nacional y las circunstancias en torno actúan, no operan nunca sobre una tabla rasa, sino en una tabla donde ya han sido hechas señales* (Taine;1960:23-67).

Así Gener se suma a la teoría de las razas que por aquel entonces triunfaba en Europa y que al tiempo daba lugar al movimiento antisemita y sionista; la raza Aria, Alemania por ende, eran el símbolo del progreso y del buen hacer. La cuestión por tanto, era encontrar las similitudes con los pueblos del Norte, a los que Cataluña pertenecía<sup>286</sup> desde la época medieval, época de preeminencia política y económica de Cataluña y a cuya raíz era deseable volver, *para reconquistar la libertad política mermada por Austrias y Borbones al uniformar los diversos reinos españoles en vez de unificarlos. Así ,cuanto más autónomas y más autárquicas han sido las antiguas provincias, más han convergido, pues la centralización en lugar de haber sido agente de unidad lo fue de desunión. Gracias a ella Portugal no forma parte de España; gracias a ella Cataluña proclamó conde de Barcelona a Luis XIII* (Gener;1903:41). Es destacable en este sentido las constantes referencias de Gener a la Grand-Nation, Francia, y al Segundo Reich. Como Cacho Viu ha señalado, con la victoria prusiana en la guerra de 1870 Francia perdía su hegemonía intelectual en Europa a favor de otros dos modelos de sociedad contrapuestos, el alemán aureoleado de un mítico prestigio científico, y el Reino Unido, encarnación del liberalismo mundial (Cacho Viu;1997:55). Este cambio coincide asimismo con el resquebrajamiento de la cúpula positivista, que había constituido la última gran escolástica de la vida cultural decimonónica, que daría lugar a la pérdida de la “fe absoluta en la razón humana” y el triunfo del vitalismo en todo el Occidente. En este sentido hay que entender las propuestas catalanistas del momento (y su vehemencia al identificar el centralismo madrileño con la corrupción, la ineficacia y la lejanía del gobierno respecto de los intereses reales del país) y su idea de europeizar España y Cataluña, aspecto que sólo podría suceder, como diría Maragall, recatalanizando Cataluña, evitando intervenir en Madrid y “mirando al Norte”. Y mirar al Norte pasaba por mirar a París, la ciudad Luz, la que atraía las miradas de toda Europa. En efecto, París seguía siendo el referente tanto para Madrid como para Barcelona, sin embargo, las relaciones de ésta

---

<sup>286</sup> *Diríase que al echar a los Moros, los Astures y los Castellanos viejos a medida que avanzaban iban siendo presa del espíritu africano. Los Sarracenos perdían terreno, pero ganaban influencia. Así Castilla la nueva se sobrepuso a la vieja, y a Castilla Andalucía, y a Andalucía el elemento moro-agitanado, y éste a toda España. Nosotros, que somos Arioindos, de origen y de corazón, no podemos sufrir la preponderancia de tales elementos de razas inferiores, ni la de sus tendencias, y por tanto tenemos un orgullo en disentir de ellos, en diferenciarnos de tales mayorías, en ser heresiarcas ante una tal ortodoxia, aún a riesgo de que se nos tache de malos patriotas, pues entendemos la Patria en el sentido en que la entendieron Homero, Eskilo y Aristófanés, es decir, en el sentido de raza y de cultura superior* (Gener;1903:21).



última con la capital francesa empezaron a diferenciarse progresivamente de las que Madrid mantenía de siempre con París, tanto por el distinto ritmo en la recepción de influencias, generalmente más acelerado desde Barcelona, como por la finalidad última allí atribuida a cada una de esas sugerencias, en las que siempre acabó prevaleciendo la vertiente más abocada a la acción inmediata. Baste como ejemplo la polémica en torno a las traducciones francesas, que van a desembocar en la negación de la lengua castellana como “intermediari inútil entre el catalá i el francès”, como afirmaría rotundamente Puig i Cadafalch, no sin un cierto espíritu de provocación<sup>287</sup>. Por tanto nación, raza y lengua son los tres ejes sobre los que va a situarse el catalanismo de Gener. Nación, en el sentido moderno del término, cuyas tres funciones principales son la de conservación (la defensa de la propia historia), la de protección y defensa de los intereses de sus individuos (por ejemplo, en contra del librecambismo) y la de influir en las naciones vecinas para contribuir a su progreso<sup>288</sup>.

Ideas como la “raza” o el “progreso” son comunes a varios de los intelectuales catalanes para acentuar la diferencia de Cataluña respecto al resto de España. Así, Carme Riera utiliza estos conceptos para demostrar cómo en torno a la recepción del Quijote en Cataluña en ocasión del tercer centenario ambas categorías estaban muy presentes a la hora de releer la obra. Riera recoge la opinión de Valentí Almirall en torno a la raza castellana (identificada, en este caso, con Don Quijote): “És ja débil de cos però encara més d’intel·ligència i no obstant se sent amb prou alè per sortir a combatre contra els mons visibles i invisibles [...] Creu que tot pot reduir-se a una fórmula simple i indiscutible. Amb una divagació ben vestida preten resoldre lo més intrincat problema, i tracta, tot seguit d’imposar la solució als demés ¿Pot donar-se un tipus més genuïnament castellà? (Riera;2005:23). De igual modo se expresa la

---

<sup>287</sup> Gener también fue un firme defensor del uso literario y político del catalán; clamó contra el desprecio que desde Madrid se hacía a la lengua catalana afirmando cómo los franceses defendían la lengua de oc mientras en Madrid ningún caso se le hacía: *Aun hoy en París, en sus alrededores se celebran las fiestas de la lengua de oc, con el apoyo oficial como verdaderas fiestas nacionales [...] ¡Y después de esto pretenden aún que la lengua castellana sea la lengua española, la lengua nacional única!* (Gener;1903:121-122).

<sup>288</sup> Nótese la circunstancialidad del catalanismo de Gener: las tres funciones que señala como propias de la nación moderna están íntimamente ligadas a la circunstancia histórica de Cataluña en el momento finisecular. La de preservación de la historia se correspondería con el movimiento inmediatamente anterior, el de la Renaixença; el de la protección y defensa habría que ligarlo con la situación de la industria textil en Cataluña a raíz de la crisis del comercio con las colonias americanas y, por último, el del progreso de las naciones vecinas, con la consabida “parálisis” española.

publicación catalanista *La Tralla*, estableciendo un diálogo entre el Quijote y el desastre del 98 en el romance “Els Quixots”, donde se acusa a los españoles de soberbios, estúpidos y vanidosos, tal y como ha puesto de manifiesto la guerra de Cuba, y comparando la actitud de éstos con los rasgos característicos de don Quijote: orgulloso, petulante e iluso (Riera;2005:74)<sup>289</sup>. Una vez establecidas las características de la raza castellana es hora de definir, por oposición, la catalana, y aquí entra en juego el segundo concepto importante: el del progreso. Siguiendo con el estudio de Carme Riera podemos encontrar testimonios que, tomando como punto de partida El Quijote, inciden en esta idea; por ejemplo, en la publicación *¡Cu-Cut!* se pone el acento en el paso de Don Quijote por tierras catalanas, tras lo cual recupera la razón, no por contagio de los catalanes, que más bien corren el peligro de volverse locos en contacto con la descendencia quijotesca (Riera;2005:78-79)<sup>290</sup>. Pijoan, por su parte, sigue centrándose en el paso de Don Quijote por Cataluña, oponiendo la figura de don Antonio Moreno a Don Quijote: *frente al individualismo quijotesco, al egocentrismo unamuniano, contrapone los intereses colectivos, el espíritu moderno, emprendedor de los catalanes. Confronta el ruralismo y la cerrazón, a la industrialización y la apertura, que pretende también contagiar a España, catalanizándola, como veremos más adelante* (Riera;2005:28)<sup>291</sup>.

De este modo, de la existencia de Cataluña como nación no habría duda teniendo en cuenta sus diferencias con respecto, no solo a España, sino a todo el resto de

---

<sup>289</sup> Igualmente, desde la misma publicación (en “Els Quixots del segle XX”, firmado por la inicial C.) se ridiculiza a los periodistas madrileños tildándolos de “aventureros, ganduls y pordioseros, / dantse ayres de caballeros / y ab les llurs ridiculesas / y las sevas ximplerías / ens alleugeran els días / divertint-nos d’allò més” (Riera;2005:156).

<sup>290</sup> Por tanto el catalán es hombre de *bon seny* mientras el castellano no; quizá donde quede más de manifiesto esta “verdad asumida” sea en *La question catalane* (1898), de Prat de la Riba, donde el pensador opone el pueblo castellano al catalán y señala que uno “està lligat al corrent industrial dels pobles moderns i l’altra nodrit dels prejudicis de l’hidalgo carregat de deudes i inflat d’orgull” y los considera antagónicos por raza, temperamento y carácter (Riera;2005:24). Igualmente es de destacar que en el estudio que Carme Riera lleva a cabo sobre las publicaciones que defendieron la celebración del tercer centenario del Quijote (Riera;2005:60-73) queda de manifiesto que, aun defendiendo la conveniencia de sumarse a la celebración, en todo caso se mantiene la tesis de la diferencia de razas entre castellanos y catalanes, admitiendo la celebración debido al cosmopolitismo de los catalanes (que han sabido observar el universalismo del Quijote), tesis de Miquel dels Sants Oliver, o por la admiración natural al genio que los catalanes poseen, tesis defendida desde *Il·lustració Catalana*.

<sup>291</sup> *La tesis de Pijoan está clara: frente al idealismo exaltado de Don Quijote – un idealismo que Unamuno pretende que sea representativo del pueblo castellano –, Pijoan contrapone el racionalismo del anfitrión del caballero, el burgués Antonio Moreno [...] Es el impulso hacia la vida colectiva, frente al individualismo quijotesco del egocentrismo unamuniano lo que, según Pijoan, diferencia el carácter de los catalanes del de los castellanos de la época* (Riera;2005:171-172).

naciones europeas; Gener hace un repaso por la característica definitoria de cada raza que constituye una nación, en el que España quedaría definida por el vigor, el espíritu aventurero, Alemania por el espíritu de abstracción, que le ha producido sus filósofos, y la paciencia; Bélgica, por el espíritu industrial; Italia por la astucia, Inglaterra por el mercantilismo, Rusia por la abnegación,... De este modo Gener alude a un “alma de la Nación” (volviendo de este modo a las teorías románticas del Volksgeist), en cierto modo presa del determinismo<sup>292</sup> y de un cierto destino común que los integrantes de esa nación deben perseguir: *una o varias tradiciones convergentes de ideas, de sentimientos, de aspiraciones, en una palabra, de manera de ser; una organización para su conservación y su progreso; una misión humana que cumplir, he aquí lo que constituye el alma de una nación. Sin tradición, es decir, sin historia, la NACIÓN sería un ser sin memoria. Sin instinto de conservación perecería por sí misma; sin progresar, quedaríase atrás en la marcha rápida de las demás naciones, y el desequilibrio con ellas la mataría, como está sucediendo con España* (Gener;1903:44-45).

Habida cuenta del destino de cada nación es hora para Gener de demostrar las principales diferencias entre la nación castellana y la nación catalana. Y tras la Renaixença nada mejor para ello que mediante la lengua: *las lenguas neolatinas que caracterizan hoy y que diferencian España, Francia, Italia y Portugal, y que diferenciaron un día el Languedoc, La Provenza, Cataluña, Valencia y Mallorca, como una gran nación mediterránea [...] se pueden tener unos mismos ideales con diversas lenguas y diferentes con una misma* (Gener;1903:42-43). Mediante esta afirmación (y una alusión a las cuatro lenguas que coexisten en Suiza), Gener comienza su argumentación en torno a España, territorio peninsular en el que existen cinco grandes divisiones geográficas que marcan las principales agrupaciones de estas razas y pueblos, correspondiendo así a cinco agrupaciones etnográficas y filológicas actuales (Gener;1903:60). Merece la pena detenerse por un momento en la alusión a la etnografía y a la filología por parte de Gener; en efecto, ambas disciplinas encuentran su momento de inicio a partir de la segunda mitad del S.XIX, en un momento en que

---

<sup>292</sup> *Lo que tiene de voluntario la nacionalidad es sólo el asentimiento, y esto en el momento de su formación; por lo demás se es Francés o Ruso, etc por herencia fisiológica* (Gener;1903:52).

el romanticismo<sup>293</sup> (y todas las ideas nacionalistas que el avance de las tropas napoleónicas ha propiciado) hace que los grandes imperios europeos se tambaleen y se conviertan en “gigantes con pies de barro”; tanto la filología comparada como la etnografía son consideradas disciplinas aplicadas o auxiliares de la Filología<sup>294</sup> (Jean-Marie Carré afirmaba con rotundidad que la literatura comparada era una rama de la historia de la literatura)<sup>295</sup>. Aunque el concepto “literatura comparada” se empezó a utilizar en Europa ya a principios del S.XIX, su significado variaba en cada país y éste había derivado de un proceso metodológico aplicable a las ciencias, en las que comparar o contrastar servía como un medio de confirmar una hipótesis. Es significativo que el concepto apareciera en una época de transición política, cuando en Europa las naciones luchaban por su independencia del Imperio Otomano, del Austro-húngaro, de Francia o de Rusia, surgiendo así los nuevos estados. De esta forma, mientras la identidad nacional se unía a la cultura nacional y a la búsqueda de conceptos que definieran el espíritu de una nación, a la vez se debatían ideas sobre las raíces literarias universales. La consecuencia fue que las comparaciones que se llevaban a cabo implicaban necesariamente la evaluación de una cultura y su posición siempre por encima o por debajo de otra. A pesar de ello (con el término “comparada” se mostraba un deseo de trascender los límites nacionales), el concepto se asoció con el deseo de paz y de armonía en Europa. Una de las paradojas de la literatura comparada se basa en sus condicionamientos sociales y psicológicos, puesto que esta disciplina nació como reacción contra el nacionalismo estrecho de muchos historiadores del siglo XIX; sin embargo, el deseo por convertirse en un estudio

---

<sup>293</sup> *En general, el espíritu romántico defendía la búsqueda de una esencia común de la literatura, fuera de confines geográficos o históricos, “la idea de una unidad de fondo de todas las literaturas, por encima de las fronteras de los pueblos y de sus idiomas”, una unidad que además fuese “espontánea, y no condicionada por contactos, por intercambios o por casos peculiares de influencia o imitación”. De esta forma, la literatura comparada en su afán totalitario e integrador cumplía la función de restaurar una unidad perdida con el fin de ampliar los horizontes restrictivos de cada una de las literaturas nacionales* (Morales Ladrón;1999:30).

<sup>294</sup> La comparación literaria es una herramienta metodológica de análisis que estudia paralelismos entre autores, obras o corrientes literarias, y que no se debe confundir con la literatura comparada como disciplina de estudio, cuyos objetivos son trascender las fronteras del idioma, la geografía y la cultura para comprender las relaciones literarias en toda su complejidad.

<sup>295</sup> Un buen ejemplo es el de la etnomusicología. Inicialmente la etnomusicología surge a manera de rama menor y casi vergonzante de la musicología en cuanto historia de la “gran música”; la etnomusicología, dentro de ese planteamiento, habría nacido para estudiar la música de las culturas exóticas y primitivas que algunos ni siquiera consideraban verdadera música. La etnomusicología quedaba así configurada como la disciplina que se ocupaba de los “salvajes de fuera”, mientras el folklore musical se ocupaba de la música de los “salvajes de dentro”.

conciliador y mediador entre naciones no se pudo separar del ferviente nacionalismo de la época y situación histórica. Por ejemplo, la escuela francesa ponía el acento en los estudios comparativos de tipo binario sobre todo en lo que concierne a las literaturas modernas y en un estudio historicista de la literatura, relegando el valor estético a una posición menos importante. El énfasis en el estudio de influencias de corte positivista tiene su origen en la concepción de los estudios literarios como ciencia, como un organismo científico que se desarrolla y evoluciona igual que lo haría un espécimen biológico<sup>296</sup>. La creencia de los franceses en la superioridad de su idioma, instituciones y cultura, hizo que esta perspectiva se orientase hacia el trazado de características nacionales, a través del estudio de la transferencia cultural, con Francia siempre como portadora o receptora. Se trata, en definitiva, de la problemática a la que Claude Lévi-Strauss aludió refiriéndose a la “historia estacionaria” y la “historia acumulativa” que nuestra cultura y, más concretamente, su comunidad científica, adscribe a las diferentes sociedades. Este tipo de comparatismo es el que sirve de inspiración a los catalanistas como Gener, pero no el único. Ya hemos hecho alusión al interés creciente por la ciencia alemana. También Alemania desarrolló un método de comparatismo propio, al ser ésta una nación formada por pequeños Estados que carecían de un centro político y que estaban unidos sólo por el idioma. La base que se establecía en estos estudios comparativos, por lo tanto, fue la búsqueda de un espíritu y unas raíces comunes, a través sobre todo, del folklore (lo que motivaba que el interés de la investigación se centrara casi exclusivamente en el producto literario-musical, desatendiendo de esta manera la atención hacia el aspecto de los procesos y de la dinámica cultural). El paradigma folklórico decimonónico aportaba notables trabajos al ámbito científico; pero lo que se buscaba en cualquier caso era “recuperar” el folklore, lo que implica una preeminencia del “texto” sobre el “contexto”, y hablar de estos dos términos presupone siempre una cierta relación jerárquica: existe un texto que es lo más importante, todo lo demás es tomado siempre subordinadamente en función de su importancia validatoria con respecto al texto; es pues, considerado como accesorio e incluso, hasta un cierto punto, tiene algo de ornamental. De este modo, mientras se calificaba a la escuela francesa de positivista y limitada, la alemana, con

---

<sup>296</sup> *Interpretadas como datos objetivos, las obras literarias y la misma historia literaria se podían explicar como una serie de relaciones de causa y efecto, es decir, como un estudio de fuentes e influencias* (Block, citado en Morales Ladrón, 1999:46)

su énfasis en la búsqueda de raíces étnicas y raciales, tuvo consecuencias peores. A finales del siglo XIX, la conexión del folklore con el orgullo por lo propio resultó, en términos generales, bastante inocente, e incluso puede decirse que fue positiva, pues favoreció las investigaciones sobre la cultura popular (Menéndez Pidal fue uno de los que se adhirieron a esta corriente de pensamiento, considerando el romancero como un compendio de las esencias nacionales; igualmente Milá i Fontanals aplicó los mismos modelos para su *romancerillo*). Sin embargo, en el siglo XX, las manifestaciones más extremistas de esa manera de entender el folklore se asociaron peligrosamente con la ideología política y el nacionalismo virulento bajo regímenes como el de la Alemania nazi o la Unión Soviética.

Volviendo a nuestro autor, Gener aplica ambas tendencias para explicar la nacionalidad catalana. Siguiendo la teoría del comparatismo binario (estableciendo relaciones de superioridad e inferioridad) compara las razas catalana (griega y fenicia, esto es, mediterránea) con la castellana y andaluza (moriscos, árabes, bereberes, sarracenos y gitanos), para continuar rememorando la historia medieval de Cataluña. Estableciendo como parámetros los grandes momentos de la corona catalano-aragonesa, alude al Ebro como frontera natural para desarrollar el esplendor de las cortes de Pedro III, Jaime I y otros, destacando la presencia de los trovadores (estableciendo ya la antiquísima tradición de los juegos florales), la gran figura de Ausias March (al que equipara con Petrarca) o el auge de la Universidad de Barcelona: *y no sólo fue la poesía la que en lengua catalana floreciera en los dominios de los reyes de Aragón; en ellos las Ciencias, la Filosofía y la Historia alcanzaron también gran altura [...] en Barcelona traducíanse los libros hebreos y árabes, y aun los griegos, antes de que empezara el Renacimiento [...] así en Cataluña y sus dominios la cultura llegó a tal grado que todos los que en Europa querían justar en letras o ciencias, acudían a sus libres ciudades* (Gener;1903:75). Gener establece así como los dos focos culturales de la Península durante la Edad Media, Córdoba y Barcelona, quedando Castilla y León como territorio atrasado con leves aportaciones de figuras como Alfonso X o Don Juan Manuel (cuya aparición se deriva, según Gener, de la influencia de la literatura lemosina). Así Gener demuestra el esplendor de la lengua catalana (llegando a afirmar que Dante dudó si escribir su

divina comedia en catalan o en toscano) y de la corte catalana hasta la unión de los Reyes Católicos: *al ver dos de sus cuatro barras de sangre sobre fondo oro ondear por los aires, quedáronse satisfechos y dejaron a la raza castellana, más absolutista, más religiosa, más pobre, pero más guerrera, que se lanzara por el mundo, cual el héroe en el que la personificó después Cervantes* (Gener;1903:91). Observamos en este fragmento por primera vez la vuelta al héroe cervantino pero en un sentido muy lejano del unamoniano, como más tarde detallaremos. Para Gener éste es el comienzo de la decadencia española y, por tanto, catalana: *los Felipes unificaron lo que sólo estaba unido, y luego trataron de uniformarlo imponiendo por el hierro y por el fuego el absolutismo monárquico y la unidad católica a todos sus súbditos* (Gener;1903:92). Considera Gener, por tanto, que la supremacía del espíritu castellano (su lenguaje, su estilo, su desprecio de las reglas, sus pasiones violentas, su ferocidad, su realismo,...) es la causa de la decadencia de todos los territorios peninsulares, decadencia que no logra superarse ni con la introducción de las modas francesas por parte de Felipe V, ni con el espíritu ilustrado de Carlos III.

Continúa Gener su paseo histórico-literario por España llegando a la irrupción del liberalismo y del nuevo espíritu: *Francia que nos había invadido antes contagiando con su clasicismo, nos invadía, al mismo tiempo que Inglaterra, con el romanticismo más exagerado [...] esta literatura, brillante y entusiasta, estaba falta por lo general, de una base fuerte, de un fondo serio* (Gener;1903:110). Para Gener el romanticismo es condenable porque con él llega el desprecio de la ciencia y de la filosofía, trocadas en mero lirismo sentimental<sup>297</sup>; esto lleva al motivo fundamental de la decadencia en España que se puede observar claramente en la época de Isabel II: debido al espíritu de la raza castellana sólo es posible que “triumfen” en España los mediocres e ignorantes. Gener apoya en argumentos “científicos” su teoría: para Gener, dada la situación del país, el único camino para el intelectual es ir a Madrid (ésta fue una de las principales denuncias del grupo modernista catalán, su competencia desleal con los artistas madrileños en las exposiciones de París y su deseo de ir a la capital francesa

---

<sup>297</sup> *Entonces hizo su entrada en España la Ciencia moderna, y con ella se inauguró una tendencia más realista y al mismo tiempo más filosófica en la literatura; se quiso prescindir de la palabrería sentimentalista de la escuela romántica, pero no pudo lograrse porque el terreno no estaba suficientemente abonado* (Gener;1903:112).

sin el paso previo por la capital de España; asimismo, ya vimos las duras palabras de Puig i Cadafalch respecto a las traducciones del francés al castellano). La ciudad madrileña, debido a su situación geográfica no es el lugar idóneo para que los talentos prosperen, debido a su situación (“los habitantes de las altas mesetas distingúense en general por su falta de inventiva”, llega a declarar), su alimentación y la influencia nefasta de los andaluces que han configurado el tipo del “listo” y el “hombre de chispa”, valores en alza frente al hombre de ciencia, el de trabajo metódico. En esto se distingue especialmente la crítica que, lejos de corregir tales abusos, hace todo lo contrario: *estigmatizar o poner en ridículo todo lo que no sea correcto o cincelado; admirar exagerada e inconscientemente a los que la fama levantó, injustamente las más de las veces; confundir las mediocridades castizas o los habladores aparatosos con los verdaderos genios, he aquí lo que están haciendo continuamente la mayoría de los críticos de la coronada villa* (Gener;1903:130-131). Es por esto que en esta época comienza la decadencia propiamente dicha: en Madrid sólo se salvan Sanz del Río “por introducir el krausismo” (objeto de las iras de los conservadores) y pocos más. Sin embargo, en Barcelona todo es distinto, debido, según Gener, a la larga tradición científica de la ciudad, que se remonta a la época medieval. Así Gener no duda en traer a colación la publicación de *El europeo* (el nombre ya es revelador) donde colaboran intelectuales próximos a la estética alemana y hostiles a la metafísica, las notables figuras (tanto por su labor intelectual como por lo que ellas tienen de emblema de una causa común) de Balmes, Piferrer, Pi i Margall (partidario de Proudhon) y, finalmente, de Pedro Estasén: *y en efecto, en Barcelona se ha aclimatado la filosofía de los Spencer, Darwin, Tylor, etc... es decir, la escuela evolucionista y el determinismo científico* (Gener;1903-133-137). Gener ha llegado así a su objetivo: demostrar cómo el catalanismo ha nacido como movimiento regeneracionista de España:

*Los elementos de la raza catalana son, prescindiendo del elemento autóctono primitivo, el Celta, el Griego, el Romano, el Godo, y por fin el Franco. Razas fuertes, inteligentes, enérgicas [...] en la lengua influyen las continuas batallas y el terreno geográfico [...] con tales elementos en su raza y con tal medio ambiente, el tipo catalán no podía menos de ser un tipo pertinaz, duro, personalísimo, individual, independiente hasta el aislamiento, heroico en las grandes ocasiones, de una temeridad titánica que lo convierte en protesta viva de toda traba impuesta y de toda ley en*



*cuya confección no ha intervenido [...] el Dios nacional de Cataluña es Prometeo (Gener;143-149).*

Este párrafo es realmente interesante a la hora de discernir la imagen que Gener tiene de Barcelona como ciudad claramente europea y cosmopolita. Además de insistir en su teoría de las razas (según la cual, de la mezcla que los diferentes asentamientos históricos ha producido, Cataluña ha salido fortalecida mientras Castilla ha salido debilitada) Gener introduce una imagen claramente reveladora: el Dios nacional de Cataluña es Prometeo. Como bien es sabido, Prometeo es el dios civilizador, que termina sacrificado por dar el conocimiento a los hombres; Prometeo es asimismo el Dios de la profecía pues, infundida en él la sabiduría de Minerva, los dioses y hasta el mismo Júpiter, le consultan como un oráculo infalible. En esta identificación de Cataluña con Prometeo no podemos más que advertir el aviso de aquellos que proponían como única regeneración posible la solución catalana, el modelo barcelonés; una vez más, el grito famoso; *escolta Espanya!*:

*Escolta, Espanya, – la veu d'un fill  
que et parla en llengua – no castellana:  
parlo en la llengua – que m'ha donat  
la terra aspra:  
en'questa llengua – pocs t'han parlat;  
en l'altra, massa.*

*T'han parlat massa – dels saguntins  
i dels que per la pàtria moren:  
les teves glòries – i els teus records,  
records i glòries – només de morts:  
has viscut trista.*

*Jo vull parlar-te – molt altrament.  
Per què vessar la sang inútil?  
Dins de les venes – vida és la sang,  
vida pels d'ara – i pels que vindran:  
vessada és morta.*

*Massa pensaves – en ton honor  
i massa poc en el teu viure:  
tràgica duies – a morts els fills,  
te satisfeies – d'honres mortals,  
i eren tes festes – els funerals,  
oh trista Espanya!*

*Jo he vist els barcos – marxar replens  
dels fills que duies – a que morissin:  
somrients marxaven – cap a l'atzar;  
i tu cantaves – vora del mar  
com una folla.*

*On són els barcos. – On són els fills?  
Pregunta-ho al Ponent i a l'ona brava:  
tot ho perderes, – no tens ningú.  
Espanya, Espanya, – retorna en tu,  
arrenca el plor de mare!*

*Salva't, oh!, salva't – de tant de mal;  
que el plo' et torni feconda, alegre i viva;  
pensa en la vida que tens entorn:  
aixeca el front,  
somriu als set colors que hi ha en els  
núvols.*

*On ets, Espanya? – no et veig enlloc.  
No sents la meva veu atronadora?  
No entens aquesta llengua – que et parla  
entre perills?  
Has desaprès d'entendre an els teus fills?  
Adéu, Espanya!*

¿Qué es lo que propone a España, Maragall, en su poema? En el lenguaje actual, diríamos que dos cosas, y ambas compartidas con Gener. La primera, cuando le dice que le va a hablar en su propia lengua, simplemente que le entienda en esta lengua. En una España uniformizada, en la que oficialmente sólo ha existido una lengua española, en la que (en expresión del siglo XVII, de Olivares) se ha querido reducirlo todo a los usos y costumbres y leyes de Castilla, pedir a España que entienda a alguien que le habla en catalán es pedir una España fundamentalmente distinta, refundada, convertida en un Estado capaz de acoger todas las culturas. Maragall le pide a España que reconozca la lengua y la cultura catalanas, es decir, que reconozca su propia pluralidad y sus propias diferencias internas. Que no imponga a todos una lengua única y una cultura castellana. Pero Maragall hace en paralelo otra petición: “Pensabas demasiado en tu honor y demasiado poco en tu vida” o “Dentro de las venas, la sangre es vida, vida para los de ahora y para los que vengan; derramada, está muerta”. En otras palabras, un cambio de valores. Dejar atrás los valores preindustriales, predemocráticos, preburgueses, del honor y el valor y adoptar los valores de la Europa contemporánea, de la Europa mercantil e industrial, la vida, el trabajo, la transformación del mundo por las propias manos, la creación de riqueza. Maragall está pidiendo, con palabra poética, que España deje de ser diferente, que se convierta en un país europeo como los otros, que se modernice y se regenere, que deje de vivir de glorias pasadas y se adapte al presente<sup>298</sup>. He aquí el grito de Prometeo; he aquí la

---

<sup>298</sup> A este respecto, debemos corregir a aquellos que han querido ver en el grito “Adéu, Espanya!” un grito independentista; de hecho la “Oda a Espanya” forma parte del conjunto (junto a “Els adéus” y “Cant del Retorn”) “Els tres cants de Guerra” y simplemente traducen las contradicciones que viven catalanes y españoles a finales del siglo XIX: la conveniencia del intervencionismo catalán en los asuntos de España, la impotencia de los soldados en Cuba y la tristeza de la repatriación, el fin de un ciclo colonial comenzado en 1492. Para Marimón resulta contradictorio el clarísimo grito de “Adéu, Espanya!” en 1898 y el planteamiento posterior de la regeneración de España por mediación de Cataluña; para Joan-Lluís Marfany esta situación, más que un cambio de opinión, explicable más que

cuestión catalana. Gener lo formula en otros términos; eleva a Barcelona a la categoría de antigua polis griega, una especie de ciudad-estado a la manera de la Florencia de los Médici, sin reyes, sólo caudillos, príncipes, condes<sup>299</sup>,... nada más alejado de esa España Semítica, Bereber y Mongólica, razas que quedaron tras *el espurgo que en sus razas fuertes hicieron la Inquisición y el Trono, seleccionando todos los que pensaban, dejando apenas como residuo más que fanáticos, serviles e imbéciles* (Gener;1903:229). Y esto no sólo en Madrid; también en Barcelona tuvo sus efectos perniciosos: *con la unificación de España, con la traslación de la corte de Aragón a Castilla, poco a poco fueron trasladándose a la capital todas las actividades superiores que antes se manifestaban en las poblaciones catalanas, y al degenerar el reino regido por los Reyes de Austria, degeneraron con él y se anularon* (Gener;1903:231). Gener no deja pasar la ocasión de criticar el materialismo capitalista que priva en la capital catalana, el enriquecimiento rápido, la falta de una moral colectiva que regule las actividades mercantiles, y, como prueba de ello, ataca a las editoriales, al negocio del alcohol y, sobre todo, al “Juego de la Bolsa”,<sup>300</sup>.

*Si observamos las altas esferas de la capital de la nación, hallamos sólo el imperio absoluto del verbo, la aristocracia de la palabrería; el que mejor habla es el*

---

por la magnitud de los sucesos de 1898, es un síntoma más de la ambivalencia del nacionalismo catalán (Marimon;1998:64). Pero lo cierto es que lo realmente importante en el poema de Maragall no es tanto el “Adéu Espanya” como el “Escolta Espanya”; sólo mediante este comienzo puede comprenderse el Adéu final; Maragall, por boca de Cataluña habla a España, y en este sentido su adiós final es doble: el primero a esa España de hidalgos y quijotes que se lanzan a aventuras penosas en ultramar; el segundo no definitivo, pero posible, e incluso inevitable si España no escucha lo que Cataluña le tiene que decir. Pero Maragall, lejos de ser independentista, es un regeneracionista. En este sentido, nuestra lectura de la Oda de Maragall entraría en consonancia con el pensamiento de pensadores contemporáneos como Miquel del Sants Oliver, cuyo deseo de “l’Espanya gran, l’Espanya plural del futur” (ligando con la idea del federalismo peninsular también expresada por Gabriel Alomar) quedará de manifiesto a la hora de defender la celebración por parte de los catalanes del tercer centenario del Quijote, como señala Carme Riera: *Oliver concluye con un deseo, que va más allá de la celebración quijotesca, un deseo que coincide otra vez con el de una nueva España que acoja a todos sus hijos, también de aquellos que interpretan a Cervantes desde la periferia y hablan en lengua no castellana del Quijote: Hi há que fer veure “nostre Cervantes” y ab ell la nova Espanya, l’Espanya que voldríam, la que há de náixer y surgir de bell nou, si és que no s’empenyen el tenorisme y la impenitencia en que s’extenui y’s mori, sempre més, sempre més* (Riera;2005:48-50).

<sup>299</sup> *Bajo los Condes en Barcelona floreció una civilización liberal, la más avanzada de la época, a cuyo lado palideció la de Bizancio [...] pronto Cataluña y Aragón dominaron en el Mediterráneo por su política altamente humana* (Gener;1903:274-275).

<sup>300</sup> *Más adelante, para indicar que esta corrupción de Cataluña ha venido por la influencia castellana aludirá a la expresión “hacer dinero”, expresión que afirma sólo existe en lengua castellana: en casi toda esa España, el robo, bajo todas sus formas, es el vicio nacional, y hasta llegó a ser dignificado [...] todos miran con buenos ojos en Madrid al que ha sabido hacer dinero* (Gener;1903:271).

*que llega más alto [...] Aun continua en España el desprecio del trabajo, de la vida y del tiempo, como en los bienaventurados tiempos de Carlos el Hechizado* (Gener;1903:227). Por tanto, desde la capital de Madrid no podrá llevarse a cabo la anhelada regeneración; es necesario un espíritu verdaderamente indogermánico que aparte a los “adoradores del Verbo, raza de gramáticos y de sofistas, neojudíos” que gobiernan, esto es, los (en palabras de Tuñón de Lara) “seudorregeneracionistas”, incapaces de modernizar un país de terratenientes y especuladores de Bolsa, de aristócratas tarados y señoritos calaveras que habían usurpado las páginas más tristes de nuestro siglo XIX:

*Nos falta ciencia y nos sobra catolicismo, nos falta instrucción y nos sobra petulancia, nos falta espíritu de investigación y nos sobra carácter aventurero, nos falta actividad y nos sobra pereza. Aquí se necesitan dos cosas: la primera una dictadura científica ejercida por un Cromwell darwinista ingerto en Luis XIV, que fuera a la vez implacable y espléndido [...] y descentralizar hasta llegar al sistema federativo, constituyéndose la Confederación española sobre la base etnográfica y geográfica de las antiguas agrupaciones* (Gener;1903:247).

Este Cromwell darwinista llevaría a cabo medidas que irían desde la instrucción pública y obligatoria hasta la protección de la ciencia mediante la creación de cátedras, la mejora de la educación en general y la separación definitiva de Iglesia y Estado. A fin de cuentas, cambiar lo que conocemos como el “sin pulso” de Silvela, o la “España oficial” de Maragall: *Aquí hay algo vivo gobernado por algo muerto, porque lo muerto pesa más que lo vivo y lo va arrastrando en su caída a la tumba. Y siendo ésta la España actual, ¿quién podrá ser españolista de esta España, los vivos o los muertos?*. Al emplear los términos “vivo” y “muerto”, Maragall se comporta en estas palabras como un regeneracionista, criticando el mal Gobierno, la corrupción política, el absentismo y la falta de estabilidad y de integración social. Los regeneracionistas, con el apoyo de la estadística, elaboraban argumentos de carácter “científico” y positivista, y propugnaban la supremacía técnica y administrativa sobre la política y la ideología. No es de extrañar que el movimiento regeneracionista tuviera especial arraigo en Cataluña si tenemos en cuenta que uno de los primeros regeneracionistas fue el catalán Valentí Almirall, autor de *España tal como es* (1886). He aquí la necesidad por parte del catalanismo de que todo proceso modernizador se

desarrollara en sintonía con la constitución profunda del país: la conquista del poder municipal, la regeneración de la vida política y la construcción de espacios administrativos diferenciados constituirán los argumentos centrales del catalanismo finisecular<sup>301</sup>. Es el consabido *escolta Espanya!*, sin olvidar el último verso: *Adeu, Espanya!*. En palabras de Gener: *y si así y todo, España no progresaba y volvía a continuar con su antigua decadencia, mirando siempre hacia el pasado, sólo quedaría el recurso de marcharse de ella a los que aquí nacieran con aptitudes para la civilización a la moderna* (Gener;1903:248). Pero estas palabras de Gener son anteriores al desastre de Cuba, claro está. Pero, ¿podemos atribuir a la guerra de Cuba una importancia capital para el movimiento catalanista?

Algunos autores han destacado que el catalanismo, tal como hoy lo conocemos, es un hijo directo de la conmoción profunda que la pérdida de las últimas colonias produjo en la nación. Esto es así porque la derrota española en la guerra es algo más que una derrota militar: es un puro desastre político, de un impacto moral tremendo sobre el conjunto de la sociedad española. En el año 1898, cuando empieza la guerra, la prensa española presenta un conflicto entre la brava nación de héroes que es España, un león dormido, y el imperio del dinero de una nación de mercaderes que son los Estados Unidos. La prensa está convencida que la guerra será un paseo militar para el viejo imperio español y los soldados son despedidos en los puertos con himnos de victoria. La guerra es militarmente una catástrofe. Mal armados, mal preparados, tecnológicamente inferiores, los españoles son barridos en las batallas navales. La vuelta al puerto de los soldados que habían sido despedidos con himnos de alborozo es una absoluta depresión. España pierde el pulso. No es el ejército, tan sólo, lo que ha sido derrotado. Es la autoestima, un Estado que no sirve para nada, que ha engañado al pueblo, que es ineficiente y anticuado. La derrota del 98 crea un sentimiento de vacío y de desesperación general en España. Tiene un gran impacto literario, pero políticamente es una invitación a la desesperación. Si bien es cierto que en toda la nación los españoles más lúcidos estaban inexorablemente lejanos de aquellos políticos que amenazaban gastar “hasta el último hombre y la última peseta” en un

---

<sup>301</sup> *Ello le convierte, en gran medida, en la expresión barcelonesa de una oposición templada, alejada del antiparlamentarismo reaccionario y del revolucionarismo de las izquierdas, que en el conjunto de España tuvo manifestaciones diversas, tanto en la derecha – maurismo – como en la izquierda reformista de Melquíades Álvarez* (Duarte;1997:59).

pleito que política, económica e intelectualmente estaba ya perdido (Mainer;2004:105), la situación fue una y otra vez denunciada desde Cataluña, como muestra el siguiente texto de Verdaguer Callís aparecido en 1895:

*Duhen certs “patrioters” que, quan l’Estat sosté una guerra, lo patriotisme aconcella no parlarne en la prempsa, si no es pera posar als nuvols al govern que guia la campanya y als soldats qui, directors ó dirigits, la realisen. Gran errada!*

[...]

*La gent dels llenos y de les torres ni rahona ni pacta, “la guerra no mes pot acabar d’una manera, ab la victoria de les armes espanyoles”, es á dir (que tal es lo pensament de qui axís acaba de parlar); des de’l momento que hi ha la guerra, no volém que s’use d’altres medis sinó del foch y del ferro; la insurrecció no volém que s’ofegue sinó ab sanch; acó es lo únich digne de la Espanya de les cavalleríes y dels “hidalgos”.*

*¡Sempre ‘ls matexos! ¡La Espanya continúa rodolant á impuls d’aquelles quixotesques fantasíes que, posantla un moment en un trono de gloria, la precipitaren en l’avench en quin fondo va cercant ara la tomba de sa ruína!*

En efecto, fueron muchos los que más tarde odiaron el recuerdo ominoso de Cavite, sus grandes frases vacías y su irremediable sonsonete de marcha de Cádiz, pero en los territorios con larga tradición regionalista estas quejas se sumaban, además a la aversión por los abundantes recuerdos nacionales de la mitológica resistencia colectiva. Para ellos, de ser algo, la idea de España era la resultante de la labor inteligente de españoles de varios siglos, aunados por la idea común de convivencia; así Paluzié reflejaba de este modo el estado de la nación en torno al 98:

*Desde que sa gran tupada  
es yankees mos varen dar,  
ningú pensa com pensava,  
en redó tots hem girat:  
Ja no treiem el dos de Mayo  
ni Saragoça...ni cap  
de ses frases patrioterres  
que soliem emplear.  
Avuy en dia, sa moda  
es malehir a tot past  
de diputats, de ministres,*

*de prensa y de generals.  
Tenc un jove dalt ca-meua  
descendents de castellans  
que quant comensá sa guèrra  
m’arribá á fé mal de cap,  
cantant sa Marxa de Cadiz  
y altres himnes nacionals,  
ó parlantme d’en Churruca  
del Callao y Trafalgar  
y jurant qu’els espanyols  
mos haviam de menjar*

*frits en pebres, tots els Sampsons  
y Deweys Americans.  
(...)  
Es precis que sa “gent nova”  
cridi fort, alci bé el cap  
per convencé es pobre pueblo  
que es sempre es qu’ha de pagar..  
Per salvarmos, convé triumfin  
ses idèes regionals:*

*¿Que una provincia te dèu?  
Gastant dèu, se queda en pau.  
Pero aixó qu’are s’estila  
d’haver noltros de pagar  
una part de ses piruetes  
d’els que ballen en el Real  
es cosa que... me molesta  
y á tots ha de molestar*

El texto de Paluzié es interesante pues denuncia con contundencia esta mitología nacional (el Dos de Mayo, Zaragoza,...) al tiempo que refleja la antipatía por los ministros ineficaces y por todos aquellos que “bailan en el Real”; en efecto, la resultante de la situación del 98 es la diferenciación clara entre España y Cataluña, y la necesidad de acabar con la dependencia que con respecto a la nación tienen las tierras catalanas. Paluzié clama por la “gente nueva” para solucionar la situación; un año antes, desde “La Veu de Montserrat”, se reflejaba una situación que producía similar descontento en toda España, pero que desde Cataluña servía para, una vez más, marcar la diferencia entre la nación catalana y la nación española:

*Verdaderament començan ja ça cansar aqueixas ponderacions que’s fan de la “viril España”  
perque s’han enviat á Cuba 200.000 hòmens, dels quals á horas d’ara’n deuen haver  
desaparegut la meytat. N’hem fet tants escarafallls d’aquesta “virilitat” – que ja saben á casa  
casa, sobre tot á Catalunya y en totas las demás regions espanyoles que no fan de la vida una  
continua “juerga”, lo que’ls costa – que de veras ne tenim las orellas plenas y tot lo nostre ser  
vessant d’indignació. [...]*

*Poden dir al extranger que á Espanya la sanch vá barata. Y, efectivament, com desde Madrid  
miran sempre cap avall, hont la gent es alegre y fa boa cara á tothora, y s’están tant com poden de  
mirar cap amunt, porque fem la cara més ferrenya y’ns recordam dels agravis  
[...]*

*Y, es clar, quan la vida es “juerga”, la vida val poch, De vidas d’aquellas se’n pot fer abús, es  
sanch barata.*

*Però aquí, y en altrás regions d’Espanya, la sanch vé més cara<sup>302</sup>*

<sup>302</sup> En *El Diluvio*, por ejemplo, aparece un dibujo de Jou que lleva por título “El discurso sobre las armas y las letras” y en el que se muestra a *don Quijote* –que luce la bacía de barbero, como en otras caricaturas de la misma publicación – de pie, en actitud de aceptar, con el gesto de la mano derecha, a un grupo de militares que tiene al lado, entre los que reconozco a Weyler y a Polavieja, y rehusar, con la izquierda, a un numeroso grupo de escritores. El pie “*Quítense de delante los que dijeren que las*

Nuevamente vemos el argumento de las razas en otro autor distinto a Gener pero coincidente en los planteamientos; Gener incluso llega a una mayor vehemencia al comparar la situación de España con la de Austria<sup>303</sup>, pero sobre todo con la del Imperio Otomano *donde predomina una raza Turco-altaica, guerrera y dura, paralizada por una religión absolutista, la cual domina por la fuerza a pueblos Arios como los Griegos, Eslavos, Armenios y otros sujetos a la Sublime Puerta, capaces de progreso y de verdadera civilización superior humana. Efectivamente: España y Turquía son las dos únicas naciones europeas en que se puede observar la parálisis producida por el culto dogmático impuesto de una religión monoteísta, y el predominio o la hegemonía de una raza esencialmente guerrera, ignorante y dura que ha perpetuado las formas políticas más absolutistas aun bajo el manto de instituciones modernas liberales* (Gener;1903:264)<sup>304</sup>. El pueblo de Turquía y España se parecían, para el pensador, en su amor al valor material, su gran desprecio a la vida, su ignorancia inaudita, su gran repugnancia al trabajo, su falta de toda personalidad, y en su ejército desmesurado, que había convertido, como en la época del Cid, en la primera industria de España aquella que se dedicaba “a matar gentes”. Gener veía la causa de todas las desgracias de España en el predominio absoluto del pueblo *que*

---

*letras aventajan a las armas” refuerza la visión que del caballero quiere dar el autor* (Riera;2005:112-113). En este dibujo podemos encontrar reminiscencias de aquellas voces optimistas que desde Madrid había respecto a la guerra y aquellas otras más cautas que, una vez acabada la guerra, parecen provenir “únicamente” de Cataluña.

<sup>303</sup> *Do in Kakanien* (como Robert Musil definió a Austria), en la época de la Ringstrasse, época cacania o francisco-josefina, la transformación económica que produjo la industrialización creó un estado de bienestar, relativo a la época, y una clase media relativamente amplia que, en la capital, Viena, se veía incrementada por el sin-número de funcionarios que atendía la administración de un Imperio de cincuenta y cuatro millones de almas. La Austria francisco-josefina era una sociedad estructurada estamentalmente, pero abierta y múltiple, como lo demuestran numerosos episodios y *affaires* sociales de la época. Un país donde el antisemitismo era creciente y el socialismo adquiría adeptos. También en lo social se progresaba; de año en año se concedían al individuo nuevos derechos, la justicia se ejercía más benévola y humanamente e incluso la pobreza de las grandes masas había dejado de ser insuperable. Política y sociedad se mezclan también en el problema de las nacionalidades y nacionalismos que van a socavar los cimientos del edificio político. Los húngaros se quejan de su sometimiento a la minoría alemana de Austria y a su vez los eslovacos y serbios rechazan la supuesta tiranía húngara. La Bohemia real quiere recuperar su identidad cultural y nacional dentro o fuera de un cuadro político que no siente suyo.

<sup>304</sup> La comparación de España con Turquía volverá a aparecer en la prensa (de la mano de Araquistain) a raíz del debate sobre la postura que debía adoptar España con respecto a la I Guerra Mundial; para Araquistain una España neutral sería “la Turquía de Occidente”: *¿y nos quejaremos si mañana se nos trata como a una nación de mentalidad deficiente y voluntad parálítica? [...] Los gobiernos que hemos sufrido en España durante la guerra son, ante todo, los responsables de este trágico adormecimiento de nuestro pueblo. A ellos se les debe la iniciativa de esa ominosa teoría de una neutralidad a todo trance y a cualquier precio* (Araquistain;2001:119).



*tiene más elementos semíticos y presemíticos, el cual luego por la adaptación se petrificó en sus costumbres nómado-guerreras y religiosas. En la forma en que la unificación fue llevada a cabo por éste, con el predominio teocrático y monárquico. En la despoblación y en la falta de trabajo y, por tanto, de cultura consiguiente (Gener;1903:173). En efecto, es éste un pueblo sin hábitos de trabajo, sin deseos de saber, con espíritu de sumisión, con lo que queda en manos de la religión y la autoridad militar; así se explica la decadencia durante el reinado de la Casa de Austria, época en que se desarrolla la holganza, el poco amor al trabajo, la altanería del país, que todo lo consideraba inferior a lo suyo; se configura así un pueblo que no trabaja y que cuando algo necesita saquea (como por ejemplo con los moriscos) y ante el que los “tres reyes filósofos” (Felipe V, Fernando VI y Carlos III), a pesar de sus buenas intenciones, nada pueden hacer. Así, el desastre de Cuba es perfectamente explicable; y tras el desastre, llega el segundo libro de Gener, *La cuestión catalana*, del mismo año 1903. Ya en el título observamos (como ocurría en el anterior) la característica definitoria del volumen: ya no se trata de una “herejía” dentro de España; en realidad se trata de un pesimismo latente pero utilitario, esto es, al servicio de un optimismo futuro:*

*Si continuara esa progresión malsana, esa evolución regresiva, como se empeñan en continuarla ciertos elementos centralistas, pronto España se quedaría reducida a la meseta central de Castilla. A que no suceda esto, está dedicado este estudio. A la formación de una Nueva España, de la España verdadera, tal como han de ser formadas las naciones modernas, por diferenciación y convergencia (Gener;1903:267)*

Hay que destacar que el pensamiento de Gener, en este momento, entra en sintonía clara con el de Joan Maragall: *vino el siglo XIX, y todavía las guerras europeas y las luchas políticas por las ideas de la Revolución Francesa, que hicieron el prestigio del parlamentarismo y sus hombres, prolongaron la misión de la brillante y sonora Castilla en España. Pero todo esto está muriendo, y Castilla ha concluido su misión. La nueva civilización es industrial, y Castilla no es industrial; el moderno espíritu es analítico, y Castilla no es analítica; los progresos materiales inducen el cosmopolitismo, y Castilla, metida en el centro de naturaleza africana, sin vista al mar, es refractaria al cosmopolitismo europeo; los problemas económicos y las*

demás cuestiones sociales, tales cuales ahora se presentan, requieren, para no provocar grandes revoluciones, una ductilidad y un sentido práctico que Castilla no solamente no tiene, sino que desdeña tener; el espíritu individual, en fin, se agita inquieto en anhelos misteriosos que no pueden moverse en el alma castellana, demasiado secamente dogmática. Castilla ha concluido su misión directora y ha de pasar su cetro a otras manos (Fox;1997:87). En efecto, quince años después de la publicación de *Herejías* Gener se muestra convencido de que los argumentos científicistas que había empleado para establecer los criterios de la decadencia de España fueron los correctos<sup>305</sup>. Sin embargo, al no haber sido escuchados, la fatalidad ha sobrevenido sobre la Península. Es por ello que en las siguientes páginas, Gener se muestra mucho más contundente, más vehemente, en especial en lo que se refiere a las nacionalidades y a la idea de España, esto es, todo aquello que correspondería, en el ámbito más estrictamente político, a la teoría del federalismo:

*Lo que se llama España, es un gran Estado formado por razas enteramente diversas y hasta diremos contrarias, que tienen historia propia distinta, e ideales completamente diferentes [...] ¿un Español? En un Español este nombre no indica más que el haber nacido en un territorio, que está sujeto al gobierno de Madrid [...] Como se ve, pues, la palabra Español, en su verdadera acepción sociológica, no ha significado nunca país, ni raza, sino pertenencia forzada a un estado político [...] tratar de encontrar unidad es una barbaridad que se ha cometido desde los Reyes Católicos (Gener;1903:259-261).*

Para Gener podría existir una Nación llamada España, en el sentido moderno de la palabra, esto es, en la aspiración común de varias razas diferentes de formar una nación o Estado único. Pero para esto sería preciso que ninguno de los pueblos quisiera imponer a los otros ni su lengua, ni su historia, ni su psicología, ni sus costumbres, ni su gobierno, y *esta Nueva España, orgánica, tendría su fórmula en el consentimiento mutuo voluntario y en la no abdicación de su manera de ser de nadie, y esto sólo se realizaría dentro de la teoría Federalista, con la perfecta autonomía de los pueblos por razas, geografía e historia propia (Gener;1903:262).* Esta teoría

---

<sup>305</sup> *Quince años hace escribíamos lo que antecede. Los hechos nos han dado la razón. Y nos la han dado en todo. Nuestra teoría de las razas aplicada a España ha resultado cierta (Gener;1903:255). Es por ello que continua su método en este segundo escrito: Ahora vamos a tratar con el mayor acopio de datos posibles, y de conformidad con el método científico moderno, procurando indicar la solución favorable del problema (Gener;1903:258).*

federalista no se ha llevado a cabo, y por eso, mientras España se hundía, Cataluña ha vivido los años de su esplendor:

*Se ha acusado la personalidad Catalana, manifestándose con todo su esplendor el Renacimiento de estas razas celto-greco-latinas que bordean la parte Norte del Mediterráneo, hermanas de las del Languedoc y de la Provenza, las mismas que las del Rosellón y del Conflent. Barcelona de hecho es una ciudad mucho más populosa que Madrid, un verdadero centro superorgánico europeo, la segunda capital latina del planeta. Y ella, con toda Cataluña, sintiéndose con una personalidad fuerte y distinta de la de los demás pueblos de la Península, ha reclamado su autonomía. Y sus aspiraciones no han sido escuchadas, sino reprimidas, y la tirantez que esto ha producido enfrente del Centro político de España, ha ocasionado eso que en toda la Península y en toda Europa se conoce con el nombre de El Catalanismo, o mejor aún, la cuestión catalana (Gener;1903:256).*

En efecto, Gener distingue la situación del catalanismo en 1903 a la de la Renaixença. Ya no se trata de una recuperación literaria del pasado glorioso de la corona catalano-aragonesa; estamos ante un movimiento mucho más complejo donde se mezclan el movimiento obrero libertario, el republicano federalista,... y muchos otros comunes a Europa, porque Cataluña está en contacto continuo por mar y por el Norte con “el mundo civilizado”: *Cataluña ha sabido reivindicar su personalidad y hoy resucita y se presenta ante Castilla más fuerte que nunca [...] sus hijos [los de la burguesía] ya son gentlemens, ya viajan por el extranjero, o viven parte del año en París o en otros centros europeos. Así ha pasado en la capital de Cataluña. Barcelona tiene, hoy día, a más de sus teatros, mas sociedades dramáticas, científicas, musicales, literarias, pictóricas,... mas escuelas libres y centros docentes, más centros de extranjeros y más librerías extranjeras que Madrid. En cuanto a teatros, casi siempre funcionan en ella dos o tres compañías de otras naciones. Todos los grandes concertistas del mundo vienen a ellos. Y varios grupos de aficionados traducen las obras más avanzadas de los autores Europeos, que Madrid silba o desfigura al traducirlas. Todo Catalán que quiere perfeccionarse en algo, tiene su vista puesta en los centros más cultos de Europa [...] hasta los obreros tienen Ateneos, centros de lectura, sociedades corales y sociedades dramáticas. Alternan con los intelectuales y con la gente de carrera, y más de una vez, en discusiones públicas y en los periódicos han demostrado una instrucción y un buen sentido raro*

*en los demás puntos de la Península, aun entre las clases altas* (Gener;1902:299-303). En efecto, desde antes de la crisis del 98, desde los círculos modernistas catalanes se pedía necesariamente, como hemos ido viendo, el secesionismo cultural respecto a Madrid. El motivo aducido para afirmar la imperiosa necesidad de ese secesionismo cultural fue, precisamente, el conocimiento de primera mano que un sector de la generación finisecular barcelonesa tenía de los estadios iniciales de la crisis finisecular; sus reiteradas estancias en París les permitieron configurar el movimiento literario y artístico que habitualmente denominamos “modernismo”, a la par que otras vanguardias del mundo cultural latino, incluidas las hispano-americanas, con una cierta anticipación cronológica respecto a Madrid. Sean cuales fueran sus verdaderas causas, semejante desfase cultural, tan pasajero como evidente, vino a dar visos de verosimilitud a las aspiraciones modernizadoras de la secesión cultural barcelonesa: “la qüestió per Catalunya”, sostendrá privadamente Maragall, “és europeïtzar-se, tallant més o menys lentament la corda que la lliga a *la Morta*”. Esta imagen del decadentismo modernista, aplicada a la España del momento, refleja hasta qué punto resultó decisiva la crisis finisecular en la formación de los estados de ánimo que iban a prevalecer en adelante entre las minorías intelectuales catalanas. Barcelona es Europa, mientras Madrid sigue siendo “villa y corte”; para los intelectuales era evidente. Pocos conjuntos había en Europa (salvo el París de Huysmans, o la capital vienesa, cuna del art nouveau) tan espléndidos y evocadores como el constituido por el primer ensanche de Barcelona, todavía atenido al famoso plan Cerdá: el paseo de Gracia, el magnífico empaque de sus edificios, oscilante entre irisados barroquismos, ensoñaciones medievales o evasiones fantásticas,... la manzana de la discordia, al fin, repartida entre los tres grandes arquitectos de la época: Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Gaudí. Todo ello tenía su reflejo en otros ámbitos de la cultura: los noventayochistas españoles, al alzar la mirada de los campos yermos, de las aldeas polvorientas de la meseta, incluso de un Madrid que aún no había salido de su definición eminentemente cortesana y burocrática -que todavía era, en 1898, un “poblachón manchego”-, fijaban, como contraste, sus ojos en el París radiante y espléndido de la *belle époque*; no se les ocurría desviarlos hacia Barcelona, ni parecían recordar que España no se acababa en Castilla; la ofensa era evidente. La burguesía catalana, consciente de que había *otra España*, sabía que esa otra España era el verdadero punto de referencia para su

auténtica *regeneración*, en la senda de una modernidad de la que la gran ciudad mediterránea era el mejor exponente, más aún tras los momentos de euforia colectiva marcados por la Exposición Universal de 1888 de Barcelona, que hizo patente por primera vez la potencia en ascenso del Principado<sup>306</sup>.

Este incipiente voluntarismo al que obedecía ese “grito” a la nación española fue transformándose en una situación consolidada, a medida que el triunfo del catalanismo en el terreno político permitió la institucionalización gradual de una cultura privativa en la propia lengua. La secesión cultural respecto al espíritu español castellano, la nacionalización cultural y la reivindicación de Barcelona como capital cultural de primer orden (Marimon;1998:64) van a ser los tres ejes sobre los que el catalanismo va a poner el acento en los años finiseculares. El primer objetivo era, obviamente, el de devolver al catalán el rango de idioma de cultura, lo que exigía, inevitablemente, una tendencia descastellanizadora, sin la cual resultaban inviables tanto su depuración lingüística como la recuperación de un espacio público para su uso, empeño éste que constituía el objetivo primordial de los jóvenes nacionalistas, coetáneos del grupo modernista. La lógica prevención ante la omnipresencia del idioma castellano fue extendiéndose igualmente, de una manera insensible, a la cultura que se expresaba en ese idioma, hasta imponer una política de distanciamiento respecto de la capitalidad intelectual de Madrid, como la estrategia global más adecuada para afirmar en el terreno de las ideas la propia identidad colectiva (Cacho Viu;1997:21).

A este respecto, quizá el suceso más sobresaliente de la época sea el concurso colectivo para devolver al catalán su rango de idioma culto y público a la vez. Un

---

<sup>306</sup> *La dinámica interna generada por la incipiente política cultural catalana, junto con el desvío hacia cuanto pudiera relacionarse con el centralismo anteriormente vigente, contribuyeron a que los círculos intelectuales, a partir de los modernistas, se desentendieran psicológicamente de Madrid como escalón indispensable para el éxito personal. Barcelona será, en adelante, la única capital por la que se sienta atraída la juventud dorada catalana, antes de dar el salto a París. La coincidencia en su Universidad, única existente entonces en Cataluña, y la iniciación en el ambiente ciudadano, llevada a cabo en cualquiera de los numerosos cenáculos artísticos y literarios o en asociaciones catalanistas, sirvieron como catalizadores de las afinidades generacionales, al margen por completo de cómo se desarrollara en Madrid la emigración intelectual, que seguía afluyendo a la Villa y Corte desde el resto de España* (Cacho Viu;1997:22). La obsesión por el progreso en la ciudad de Barcelona va a manifestarse desde diversos ámbitos, llegando al punto de, en el texto de Aladern “Visita de Don Quijote a la Barcelona actual”, ser atropellado Don Quijote por un coche, que a él se le antoja un monstruoso dragón, y así ser vencido por un genio, “el único que existe hoy, el genio del progreso y de la civilización, que es el de la verdad y el bien” (Riera;2005:95).

único ejemplo bastará para ilustrar esa necesidad: a falta de un Estado que regulase la indispensable estandarización lingüística, no cabía sino apelar a la colectividad catalanoparlante para que aceptase “*espontàniament, lliurement*” las nuevas normas ortográficas emanadas del entorno cultural nacionalista de la Diputación de Barcelona, haciéndolas efectivas en la práctica “*per unànim plebiscit de tots els catalans*”. Nada, en efecto, resultaba más adecuado a la vocación multitudinaria de un nacionalismo modernizador que buscar la fundamentación de todas sus reivindicaciones, fuesen culturales o de gobierno, en “*la voluntat dels ciutadans que, en el Dret públic modern, és la llei suprema*” (Cacho Viu;1997:73). No obstante, a pesar de esta vocación “popular” no es difícil advertir cómo todo este proceso se llevaba a cabo desde las elites catalanas: por un lado, la burguesía deseosa de defender sus intereses económicos a través de una política propia adecuada a sus objetivos; por otra parte, los intelectuales que advertían la imposibilidad de desarrollar su actuación siguiendo “ligados” al centralismo madrileño. La labor de los intelectuales es especialmente atractiva por ser, en cierto modo, una forma residual de la época positivista.

Así pues, para Gener, Cataluña ya es Europa; muy adelantada (social y étnicamente) a las provincias centrales y Sur de España, no deja de admitir su inferioridad relativa frente de las demás grandes civilizaciones Europeas, *a causa de la dominación que han sufrido durante algunos siglos y que sufren aun, del Centro político de España* (Gener;1903:306). Gener no deja pasar la oportunidad de retomar el momento de la unión de los Reyes Católicos para volver a afirmar este matrimonio como el inicio de la decadencia de Cataluña: *el catalán, después del compromiso de Caspe, quedó esclavo. Desde aquel momento fue, como si dijéramos, propiedad de Castilla, materia castellanizable* (Gener;1903:280). Destaca Gener la prohibición por parte de los Reyes Católicos de hacer el comercio y la colonización de las Américas (a pesar de la importante contribución de los mercaderes catalanes a la Conquista) y la represión a la que se vio sometido el pueblo catalán con Felipe V, estableciendo un paralelismo bastante forzado con la situación contemporánea: *ya a fines del siglo XIX, la manera como se han llevado a cabo las persecuciones de los anarquistas, extendiéndose a un sin fin de personas que sólo eran de ideas republicanas o federales, y las crueldades que en Barcelona cometieron los agentes del Gobierno*

*Central, conmovieron a Europa [...] Nuestra lengua fue calificada de dialecto y aun de gerga, escarnecida, tratada de grosera, cuando tiene una fonética superior a la castellana, y gobierno hubo que la prohibió en el Teatro (Gener;1903:286). Así, Gener demuestra cómo la España de la hegemonía castellana se abrazó a dos cadáveres (el altar y el trono), y por no dejarlos se ha hundido, recordando cómo sus “partes vivas” se fueron separando: Holanda, Flandes, Italia, el Franco Condado, El Rosellón y Cataluña (la que volvió por milagro, en palabras de Gener), Portugal y todas las Américas continentales, y por fin Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Esa España de cortesanos, tribunos, diplomáticos monárquicos, guerreros a la antigua, es decir, guerrilleros clásicos mitad militares y mitad bandoleros, funcionarios públicos venales y duros,... tuvo que perder por fuerza aquellos territorios vivos que contaban con hombres de Ciencia: Castilla ha podido castellanizar provincias inferiores en cultura y análogas como raza, pero en su tarea de castellanizar Cataluña ha sido impotente pues ésta sumaba más sangre aria, que tiende a la expansión y al progreso, y que da una individualidad más fuerte y distinta; en Cataluña no predomina la sangre semítica y presemítica que tiende a la indolencia, a la fatalidad, al fanatismo, a la sumisión, a vivir de lo imprevisto o de apropiarse lo ajeno. Bien es cierto que, como reconocía anteriormente, Cataluña se contagió del espíritu castellano, pero reaccionó a tiempo gracias a la regeneración:*

*De esta auto regeneración ya empezada los Catalanes tienen plena conciencia [...] como ni por raza ni cultura podíamos entrar en el molde, éramos declarados españoles de baja clase, españoles irregulares. Pero la ilusión se ha desvanecido. Conocemos que somos Arios europeos y que como hombres valemos más en el camino del Superhombre. Esto es lo que da el análisis. En Cataluña ser muy hombre quiere decir tener mucho talento, ingenio, voluntad, empresa. En casi todo el resto de España significa ser muy bruto, y del hombre sólo se comprende la humana bestia y aun la cruel bestia Africana. Así se explica que Cataluña no quiera ser un feudo, un ensanche de Castilla y proteste de la hegemonía Castellana en su territorio. Un país inferior regresivo no puede dominar ni asimilarse al que le es superior y además progresivo en grado alto (Gener;1903:307-308).*

En este texto vemos por primera vez la invocación clara a la filosofía de Nietzsche. El Superhombre ario se sobrepone a la moral judeocristiana, moral del sufrimiento, moral de la muerte. El Prometeo catalán frente al Quijote castellano: *esa*

*España negra es la imagen del Quijote que la personifica. El Quijote es la momia heroica, el superviviente del pasado que se empeña en defender los ideales viejos contra todo y contra todos, el héroe estéril [...] España, como él, de la muerte ha hecho un sport. Impulsada por su amor fanático al altar y al trono, ha sido la organización más vasta y más intensa que hayan visto los siglos, pero también la más desoladora y antihumana [...] el Español que piensa, que discute lo esencial, que reconoce la inferioridad en que se halla, lo desastroso del altar y del trono en España, la farsa gubernamental de Madrid, que quiere vitalizar las antiguas razas para producir una nueva España por convergencia, este es un mal Español, un renegado, un traidor a la Patria. Y como este tipo que acabamos de describir predomina entre los Catalanes, por esto se les ha tenido y se les tiene en entredicho y se les considera como réprobos (Gener;1903:289-290)<sup>307</sup>. Para Gener es difícil que Cataluña tenga algo que ver con la “España negra”, la que está obsesionada por la muerte: la mente del Español, su vida toda, está cohibida y envenenada por ella. La da o la acepta con una indiferencia que raya en lo increíble. Y la raza Castellana y la Andaluza la canta y la saborea. Una fuerza oculta parece que la atrae hacia el cementerio. Hasta sus esfuerzos son para defender ideas, tendencias e instituciones muertas. No hay más que oír las canciones, en los cafés cantantes o en los barrios bajos de cualquier ciudad de Andalucía o de Castilla (Gener;1903:293). Y no sólo en su música; también Gener hace referencia al paisaje castellano, adelantándose así a la polémica entre Sorolla y Zuloaga que se dará en años posteriores.*

En París se dice de Sorolla que pinta demasiado deprisa y demasiado; de Zuloaga que es demasiado perezoso a la hora de pintar. Medias verdades, pero sólo a medias. Es cierto que el más joven es más deliberado en sus métodos: pinta de un modo más elaborado, más ralentizado. No posee el fuego de Sorolla, pero selecciona y analiza de

---

<sup>307</sup> Aún hoy hay quien extrae conclusiones erróneas del catalanismo finisecular. Cataluña representaba la punta de lanza de la industrialización en la península y los valores de la sociedad catalana (el trabajo, el comercio, la riqueza) se parecen más a los de la sociedad norteamericana que a los valores que se autoproclama la sociedad española (el honor, la valentía, la austeridad); y en parte también porque la ineficacia del Estado, su fracaso organizativo y político en el conflicto militar, generaron una demanda de regeneración, que el catalanismo hizo suya. En efecto, hay que destacar que el catalanismo organizado de aquellos años nunca se proclamó independentista, sino que el separatismo fue una opción individual, un “estado pasional” que no tuvo el apoyo del catalanismo político (Marimon;1998:63). El programa catalanista, en el 98, aspiraba a una *integración peninsular* bajo el signo de la libertad para todos (que sin duda había de cimentarse en una *común lealtad*): apuntaba al *iberismo*, que se resumía en la consigna *Catalunya lliure dins l’Espanya gran*.



modo más preciso: compone más que improvisa. A pesar de coincidir en la favorable acogida internacional a sus obras y ser prácticamente de la misma generación, sus interpretaciones pictóricas del cambio de siglo contrastan claramente. Así, mientras Joaquín Sorolla se inclina en su último período de vida por la luz y la llamada visión “blanca” del país, Ignacio Zuloaga se convierte en maestro de la representación “negra” o expresionista de España. Zuloaga es considerado un realista, aunque él prefiere la etiqueta verista. No es cosmopolita, cualidad que sí posee Sorolla al pintar mujeres y niños en la playa. El sol, la luz, frente a la oscuridad, la fuerza del vasco: deudor de El Greco, de Velázquez y de Goya, pero retomando los trazos de Manet. Racial, el adjetivo que define la obra de Zuloaga.

Joaquín Sorolla y Zuloaga comparten gloria y éxitos desde 1880 hasta 1923, año en que muere el valenciano. Sorolla, becado por la Diputación valenciana, realizó sus estudios en Roma, consiguiendo la fama en fecha temprana, 1895, al conquistar en Madrid una medalla en una exposición nacional con su popular obra “*Y aún dicen que el pescado es caro*”. Es en estos momentos cuando más cerca está de la crítica social y costumbrista, ya que con el paso del tiempo su planteamiento deriva hacia la plasmación de personajes, escenas y estampas esencialmente amables, donde su lenguaje de luz y sensibilidad se erige como principal protagonista. A partir de obtener la medalla pasó a exponer en el Salón de París o las bienales de Venecia, además de extender su fama por ciudades como Viena, Berlín, Munich o Londres. La relevancia de ambos pintores y la simultaneidad cronológica de su labor pictórica llevó inevitablemente a una polémica, trasladada del campo de la pintura al campo de la crítica, sobre cuál era el camino que la pintura debía escoger. En efecto, mientras que en Sorolla la pintura con carácter social de los primeros tiempos da paso a otra más particular y personal, ajena en buena medida a los conflictos del cambio de siglo en España, Zuloaga se une a los que describen de forma descarnada la realidad social. Los noventayochistas no tienen duda, al reconocer en los paisajes de Sorolla la adusta tierra castellana; Azorín, Valle-Inclán, Unamuno,... no dudan en exaltar los paisajes otoñales, las fachadas amarillas, la antipatía y el horror de las nubes de color ceniza,...; aunque será Baroja el que lleve más lejos la polémica: “Yo le digo que estos pueblos valencianos no me gustan; blanco y azul, yeso y añil, no se ve más, todo limpio, todo

inundado de sol, pero sin gracia, sin arte [...] con iglesias claras, blanquecinas, sin rincones sombríos”<sup>308</sup>. Pero el que más abiertamente toma partido en la polémica es, sin duda, Ortega y Gasset; aunque el pensador no hace referencia directa al pintor valenciano en sus artículos dedicados a Zuloaga, podemos advertir su presencia a propósito de algunas loas al pintor vasco; así, podemos leer:

*Lo que ciertamente hay en él es un artista, y esa cualidad le eleva acaso sobre el resto de nuestra producción contemporánea. Poseemos algunos buenos pintores; pero, ¿qué es un hombre que sabe pintar al lado de un artista? El pintor copia una realidad que, poco más o menos, estaba ahí sin necesidad de su intervención: el sol sobre una playa admirablemente pintado, ¿qué me importa, si ahí tengo el sol sobre una playa admirablemente real, y y además, para ir a verlo tomo el tren y protejo de esta manera la industria ferroviaria? (Ortega;2002:64).*

Sin duda la alusión a la playa pintada, en un artículo de 1910, da suficientes indicios sobre el tema ante el que Ortega y Gasset quiere polemizar; también en “Adán en el Paraíso” volverá tímidamente sobre la cuestión de la pintura “blanca” y la pintura “negra”: *puesto que se pinta con la luz y en la luz, la pintura no tiene para qué pintar la luz. Vaya esta como crítica de todo luminismo que eleva el medio artístico a fin pictórico* (Ortega;2002:87). Ante todo luminismo se alzaría una figura zuloaguesca elevada a la categoría de símbolo, de mito español, por Ortega: *el enano Gregorio el Botero*:

*¡Divino enano mortal, bárbaro animáculo que aún no llegas a ser un ser humano y lo eres bastante para que echemos de menos lo que te falta! Tú representas la pervivencia de un pueblo más allá de la cultura; tú representas la voluntad de incultura* (Ortega;2002:136)

Para Ortega, el *enano Gregorio* supera todo luminismo y cualquier otra obra pictórica de la época porque en él se encuentra la conciencia sentimental, porque a través de esta figura Zuloaga es capaz de sensibilizar el trágico tema español; Zuloaga consigue plasmar en su lienzo las características elementales de la raza española, esto

---

<sup>308</sup> También Unamuno es claro: *Desde muy niño me adiestré en el arte del dibujo y luego en el de la pintura; y si he abandonado este último es por haber descubierto mis escasas aptitudes para el colorido. La línea y el claroscuro, sí, pero el color no; éste me era rebelde. Y no sé si por esto prefiero a los pintores que podríamos llamar claroscuristas, aquellos que pintan poco más que a blanco y negro, y no esos otros coloristas que degeneran fácilmente en colorinistas* (Unamuno;1976:133).

es, la energía elemental y el ímpetu precivilizado. Para ello, Zuloaga sigue la tradición viejísima del arte, que representa lo que en el hombre hay de naturaleza irreductible y de elemento, en el hombre capriforme, en el sátiro, y busca la deforme prestancia, enano sublime, sátiro español, dándole como atributos al enano dos pellejos berrendos (Ortega;2002:136). Zuloaga coloca a su enano en medio de Castilla, tierra de sol, sobre la que recorta su bárbara silueta el enano odrero<sup>309</sup>: *no es la bestia enorme que nuestros ojos desespirtualizados nos presentan eternamente muerta, inmensamente inerte* (Ortega;2002:132), sino una figura que se alza sobre la desolación amada, *sobre la tierra tonsurada, reseca, pedregosa, bajo el cielo duro, bruñido, reverberante como una piedra preciosa; te alzas membrudo, y tu cuello de novillo aguanta sereno el yugo de la fatalidad* (Ortega;2002:137).

Como dijimos anteriormente, Ortega y Gasset no se olvida de que la polémica más virulenta de la época reside no tanto en el *qué* sino en el *cómo*; por ello Ortega no olvida elogiar los procedimientos técnicos del pintor, de entre los que sobresale el dibujo, puera fuerza viva: *un caballero de quijotesca sensibilidad que acude allí donde las cosas padecen mayor violencia de los poderes inertes, desfacedor de los entuertos que la materia origina, y sobre todo del más grave: la trivialidad, la inexpresión*<sup>310</sup> (Ortega;2002:131). La conjunción de técnica pictórica y de acierto en el tema colocan, para Ortega, a Zuloaga en lo más alto, al conseguir imponerse con la sencillez de lo evidente: *arrebata, y no sólo place [...] aplasta las maneras de los demás [...] se aplasta a sí mismo: el Zuloaga amanerado sucumbe ante lo que hay en Zuloaga de piú forte, y el espectador se aleja de sus pinturas pensando en el tema de estas más que en el pintar del pintor* (Ortega;2002:128). Y si consigue que el espectador se aleje pensando únicamente en el tema es porque ya ha conseguido la excelsitud de la técnica: para Ortega la técnica pictórica es un mero *a posteriori* respecto al tema ideal que el artista percibe (Ortega;2002:129). Es por ello que

---

<sup>309</sup> *Me importa ahora solamente recordar lo que más arriba dije: que Zuloaga pinta según un arte las figuras, y según otro los paisajes. En aquellas acentúa la animalidad y la materia; en éstos insiste sobre lo que tienen de espíritu, de energía, de vitalidad belicosa* (Ortega;2002:133).

<sup>310</sup> *De esta manera logra Zuloaga una densa y bien definida materialidad con que llenar sus figuras, una materia sólida y real que con su peso bruto contrarresta el dibujo. ¡El dibujo de Zuloaga! ¿Cómo traducir en palabras su voluntariosa condición, su genio travieso, liberal a la vez que positivo y constructor?* (Ortega;2002:131).

Zuloaga reúne todas las técnicas y ninguna, en que su eclecticismo está únicamente al servicio de la representación del problema de España:

*En la edad del impresionismo, pinta Zuloaga como un clásico; en la edad del colorismo, Zuloaga dibuja; en la edad del realismo, Zuloaga inventa sus cuadros. Por otro lado, es Zuloaga realista, colorista, impresionista. Además, recoge la tradición de los clásicos nuestros: Greco, Velázquez, Goya. Y en cuanto recoge la tradición clásica, es más bien romántico (Ortega;2002:128).*

Para Ortega no existe polémica entre Sorolla y Zuloaga, porque es este último el único capaz de mostrar la España real, el sol aplastante, el cuero, la silueta recortada de las bárbaras colinas, los oscuros ríos de tonalidades verdosas. Zuloaga, capaz de reflejar por igual la burguesía y los gitanos, capaz de reflejar el orgullo de una raza en un vagabundo. Hay quien ha comparado a Sorolla y Zuloaga con Théophile Gautier y Charles Baudelaire. En el uno brilla la llama de la impersonalidad, mientras en el otro la personalidad aplasta el resto de los matices, observando lo grotesco, lo oscuro, la crueldad. Paganos Sorolla y Gautier; góticos, a su manera, Zuloaga y Baudelaire, por cuanto su arte es de una esencia inescrutable. La multitud se rinde ante Sorolla (ante la pulsión, la temperatura y la luz mediterránea) y los críticos comprenden en Zuloaga la verdad de un arte. En Francia, Degas encuentra la verdad en bailarinas, lavanderas y grisettas; en Castilla aparecen perros, enanos, prostitutas, peregrinos, borrachos, vagabundos y gitanas. Es la visión de un hombre, no de un profesor. Un hombre que no tiene escuela; un hombre que se convierte en escuela él mismo. Pero todo lo que para Ortega es positivo para Gener y el catalanismo se vuelve negativo: *nada de tintes amarillos o verdosos aterciopelados, nada de esas masas de verde azul oscuro de los bosques en nuestra provincia de Gerona o en Galicia. Ni flores, ni frutos. Diríase que toda producción está ausente. Hasta los pájaros son raros y van de paso. La tierra está llena de polvo, los pueblos son de color de hueso viejo, lo mismo que las caras de las gentes; la aridez en el terreno y un clima implacable lo dominan todo. Todo aquel país es antipictórico, todo es de coloración neutra, hasta con el sol en el cenit, por un exceso brutal de luz blanca (Gener;1903:295).*

Todo parece ser diferente entre un país y otro, entre una raza y la otra. Y todo comienza a ser diferenciado a partir de la Renaixença. Sin duda, la desaparición de los

restos del Imperio español en el 98, ocasionó en Cataluña un cambio significativo en la génesis del movimiento catalanista. Hasta entonces, el catalanismo estaba reducido a unos cuantos jóvenes de clase media y alta circunscritos a la *Renaixença*, movimiento cultural que pretendía recuperar la lengua catalana como vehículo de expresión pública y que carecía de reivindicaciones políticas catalanistas. Más, si tenemos en cuenta que las clases medias y altas catalanas eran cívicamente activas en el sistema restauracionista. Hasta 1898, el nacionalismo y el regionalismo catalán, todavía sumidos confusamente en el movimiento catalanista, distaban de presentar un panorama brillante. Lo describe Francesc Cambó, que pronto descollaría en el nacionalismo: “el catalanismo tenía un carácter puramente platónico. Sus adeptos eran los soñadores y los protestatarios, los idealistas y los hombres de mal genio. En Barcelona eran catalanistas los literatos, los artistas, algunos catedráticos y algunos núcleos de juventud (...) Fuera, el catalanista que solía haber en cada pueblo, era generalmente un visionario de mal carácter, pero inofensivo (...). Ni en la masa ni en las corporaciones el catalanismo tenía ninguna influencia. (...) Como los catalanistas no estorbaban a nadie (...), y como entre ellos había personas de calidad, les rodeaba un ambiente de benévola consideración”. Sin embargo, a partir de 1898, el catalanismo cobra fuerza debido a numerosos procesos de extrema complejidad que no pueden ser reducidos a una causa meramente económica<sup>311</sup>; vuelve la vista a esa “Oda a la Patria de Aribau” (reivindicación de la hermosa lengua lemosina, o sea, romance catalán hablado del Loire a Murcia) y a los “Juegos Florales” que, a imitación de lo que hacían en Alemania Schlegel y Muller, Tieck y Novalis, ayudados por la escuela de Suabia, recuperan en Cataluña Milá y Fontanals, Rubió y Ors, Balaguer, Cortada, Amer, Pons y Borafull); pero sabe que no se trata de hechos puntuales: por todas partes florecen los ingenios, de poetas como Victor Balaguer, Adolfo Blanch, Picó y Campamar, Martí y Folguera, Aniceto Pagés de Puig, Mateu,

---

<sup>311</sup> Y, sin embargo, identificar los intereses del capitalismo regional con la totalidad del movimiento regionalista español del siglo XX, sería un grosero error. Dejando aparte el espinoso tema de la precaria libertad que una ideología puede tener respecto a la conciencia social del que la profesa, es evidente que no todo el regionalismo es un fenómeno burgués. Creerlo así nos llevaría a dejar como inexplicable el sentimiento federalista de Pi i Margall y sus continuadores – con tan amplio y significativo espectro social entre la pequeña burguesía y capas netamente populares – o a olvidar la aportación del carlismo foralista, tan enraizado entre los pequeños propietarios rurales o en la clase media de las ciudades marginadas de la expansión industrial. La existencia de un regionalismo de preocupaciones sociales y reflejos progresistas es lo único que explica el caso de tal movimiento en Galicia y, por descontado, toda una veta del nacionalismo catalán que nace con el propio Valentí Almirall y acaba por presentar – y ganar – la batalla electoral a la propia Lliga (Mainer;1982:15-16).

Apeles mestres, Angel Guimerá, Federico Soler, Jacinto Verdaguer y otros, a una corriente popular paralela, *en catalá del qu'ara's parla*, es decir, en catalán vulgar tan cual en el día se habla en Barcelona, que da lugar a una abundante literatura que llena los periódicos jocosos y satíricos, produce libros y folletos de una vis cómica indescriptible, e invade el teatro con piezas chistosísimas que van del género ultra-bufo (gatadas) a los estudios cómicos de costumbres de la ciudad o del campo: Pitarra, Arnau, Conrado Roure, Aulés, Guimerá, Feliu y Codina, Iglesias, Rusiñol,...

Para Gener las bases están puestas; el movimiento político se inició dentro del mismo movimiento literario: *una vez persuadido el pueblo de que era de raza superior, con historia propia, una de las más gloriosas entre los pueblos europeos, tendió a diferenciarse según su carácter típico, razonador y heroico, mezcla de práctico y de idealista enérgico, y, casi espontáneamente, se constituyeron centros como la Lliga de Catalunya y el Centre Catalá, que tenían por meta la reconquista de la autonomía para la Patria Catalana* (Gener;1903:314). Gener hace un repaso por todos los momentos descentralizadores y autonomistas de Cataluña, desde la Revolución del 68 a la Asamblea catalanista de Manresa; y, por supuesto, la guerra de Cuba: *todos [en Cataluña] opinaban en contra; todos decían que lo mejor era darles la autonomía y atender sus peticiones. Se llegó a más; hasta en teatros públicos fueron mal recibidas las piezas que se representaron con tendencias contrarias. Hubo conatos de motines al embarco de los reclutas. La mayor parte de los mozos que les tocaba ir a Ultramar emigraron al extranjero. Pi y Margall protestó en el Congreso y predijo la pérdida de nuestras posesiones por este sistema absorbente, y en Cataluña se hicieron enormes tiradas de su discurso. Así, al llegar el desastre, los Catalanistas y los federales de consuno se lavaron las manos, dejando toda la culpa al gobierno Español Centralista. Y habiendo dado las circunstancias la razón a los que protestaban, el Catalanismo engróso de una manera enorme* (Gener;1903:318)<sup>312</sup>. Pero, ¿quiénes engrosaron el catalanismo?

---

<sup>312</sup> La diferencia de raza y de carácter, unida a la ineficacia política ante la guerra, fue lo que llevó a una idea de que una vez perdidas para España las “colonias de fuera”, hora era ya para las “colonias de dentro” de alcanzar la libertad. La independencia de Cuba suponía un revulsivo para las aspiraciones nacionalistas de Cataluña; Así, Durán i Ventosa declara en 1897: *La idea de la autonomía cubana te pera 'l catalanisme lo mateix fonament científich que la de la autonomía de Catalunya que constituheix la seva solució política al problema regionalista en la nostra terra [...] Dihuen los autonomistas*

Algunos analistas han intentado identificar el catalanismo con las aspiraciones históricas de una burguesía industrial frustrada, asfixiada por una monarquía española burocrática y precapitalista. Sin duda, éste fue un elemento importante presente en el movimiento catalanista de finales del siglo XIX y en la formación de la Lliga. Pero el análisis de clase no puede explicar la continuidad del discurso explícito de la identidad catalana a lo largo de la historia, pese a todos los esfuerzos del centralismo español para erradicarla. Prat de la Riba negó que Cataluña fuera reducible a los intereses de clase, y estaba en lo cierto, aunque su Lliga fuera primordialmente un partido burgués. El catalanismo se suele asociar con el romanticismo del siglo XIX, pero también se conectó con el movimiento modernista de finales de siglo, orientado hacia Europa y el movimiento internacional de ideas, y ausente del regeneracionismo tradicional español en busca de una nueva fuente de valores trascendentes tras la pérdida de los restos del imperio en 1898. *Comunidad cultural, organizada en torno a la lengua y una historia compartida, Cataluña no es una entidad imaginada, sino un producto histórico constantemente renovado, aun cuando los movimientos nacionalistas construyan/reconstruyan sus iconos de autoidentificación con códigos específicos de cada contexto histórico y en relación con sus proyectos políticos* (Castells;2003:81). En efecto, Cataluña nos permite reflexionar sobre las condiciones bajo las que existen las naciones y se (re)construyen en la historia, sin un estado-nación y sin buscar establecerlo. Volviendo a la complejidad de los que en torno al catalanismo finisecular se alinearon, podemos encontrar sin duda a los intelectuales, pero también a los obreros que confiaban más en los municipios libres que en los grandes Estados unitarios (Gener;1903:322), y, por supuesto, a aquellos que supieron dar cohesión política al catalanismo en tres grandes tendencias autonomistas o patrióticas: los catalanistas históricos (los derivados de la Renaixença y de la Lliga Catalana), los

---

*antillans que quan las colonias han arribat á un cert grau de desenrotllo deuen sortir de la tutela de la metròpoli; que aquesta te de deixar d'exercir, y que en lo moment que la seva cultura iguals ó excedéis á la metropolitana, deuen adquirir lo dret de provehir per sí mateixas á son govern interior sense perjudici de la soberanía nacional, necessaria pera mantenir la integritat del territori [...] Considerant á Catalunya com una nació que viu dintre d'Espanya, com una nació d'existencia històrica pera que encara no ha mort, reclama'l catalanisme la autonomia política de Catalunya; considerant á Cuba com una nació que está formantse ó acabant de formarse, es que'l catalanisme, fent a l'altra banda del Atlántich aplicació de sos mateixos principis, defensa la idea de la autonomia cubana. Perque creu que un Estat unitari no pot científicament comprendre nacions diferentas, sosté que Espanya te de cambiar la seva actual organisació política á fi de no cohibir la expansió de la personalitat nacional no morta de Catalunya*

federalistas (roussonianos o proudhianos) y un tercer grupo formado por hombres de ciencia, de letras, artistas, estudiantes, obreros distinguidos,... que podríamos llamar de los modernos, de los intelectuales de la Cataluña liberal o de los Supernacionales, como se les ha denominado,

*que se reúnen en torno de varios periódicos y asociaciones artísticas, literarias y científicas, cuyo órgano principal es el periódico Joventut, defiende la autonomía de Cataluña según el sistema científico positivo moderno. La política no ha de ser un sentimiento puro, sino una Ciencia, inductiva, como todas las ciencias lo son hoy en día [...] apoyan su aspiración a la autonomía no sólo en el pasado histórico, sino en algo mas hondo, en la raza, en la diferenciación antropológica, en la psicología y en la lingüística, en el medio ambiente y en la directriz de la evolución según el genio de la nacionalidad catalana [...] Queremos legislarnos y regirnos por nosotros mismos, y por los mejores de entre nosotros (Gener;1903:325-327).*

En este grupo o subgrupo en el que Gener se incluye observamos dos tendencias fundamentales: la llegada de los ideales de Nietzsche y la fe constante en el progreso. El propio Gener explica la formación de este grupo de “Inactuales y Supernacionales”; *Inactuales porque nada del presente organismo político español se aviene a nuestra manera de ser, ni a nuestras ideas. No podemos sufrir el caciquismo, ni podemos tolerar la hipocresía del encasillamiento que delante de toda la Europa culta finge que aquí existe el universal sufragio, [...] no podemos conformarnos con la autoridad de gentes que sólo son autores de desastres.[..] No podemos tolerar que la instrucción pública española esté, no ya peor que en Turquía y en Persia, sino aun peor que en el Tibet o en el Afganistán [...] No podemos tolerar en fin la hegemonía de esa España Negra, toda llena de supersticiones, paralizada por la rémora de los conventos; de esa España Muerta, de la inacción, de la crueldad, de la pereza, en que todos aspiran a vivir del presupuesto, aunque sea en clase de esbirros; de esa España que no mira hacia delante, ni hacia fuera, hacia los puntos en que se trabaja y se piensa (Gener;1903:329-330).* Observaríamos en este caso la fuerte presencia de la fe en el progreso, del avance por la ciencia, aspectos derivados del positivismo hegemónico en la época inmediatamente anterior al fin de siglo; pero aún hay más: supernacionales, *porque nuestro ideal es superior al de la nación, sea como fuese. No queremos una Cataluña que venga a ser un simple recuerdo, una menguada supervivencia del pasado [...] Somos supernacionales porque a través de los Pirineos (y estos en*



*Cataluña por suerte son bien bajos) y por el Mediterráneo, recibimos todo lo superior Europeo y nos sentimos profundamente europeos [...] [en nuestra nación] el ciudadano tiende a robustecer su yo. El obrero es ácrata. En nuestra raza abundan los individuos diferenciados, los de excepción, y el hombre cada día es más fuerte, más vital y más rico de dinero, y de inteligencia [...] Con la Autonomía de Cataluña con la de sus regiones y municipios, queremos la de la conciencia de cada uno, la del individuo, y que se elimine todo lo que sea germen de parálisis y de muerte (Gener;1903:331-335).*

Así, es este grupo, europeo, modernista y avanzado el que configura el futuro, el progreso para Cataluña. Pero no sólo para ésta; nuevamente Gener lanza la mano a España para que se una a las naciones avanzadas de Europa, alejándose del predominio del ejército y la Iglesia, y de la mentira en que la burocracia madrileña la ha sumido: *Así en España casi todos quieren engañarse a sí mismos, se encuentran bien cayendo, y no tiene fuerzas para evitar la caída, ni quieren (Gener;1903:344).* Irremediablemente recuerdan las palabras de Gener a la metáfora que Maragall había establecido en 1899 a propósito de España, donde “Hamlet” resultaba ser el pueblo español, sumido en propósitos quijotescos y en dudas que no le permiten seguir adelante, pero posibilitado de salvación mediante la aparición del príncipe Fortimbrás de Noruega:

*El poble espanyol parla per boca de molts en la representació nacional i a la premsa, tot se li'n va en denúncies vagues i crítiques acerbes i en paraules sonores; tot se li torna propòsits i programes de regeneració... però per demà, per un altre dia.*

*[...]*

*Però en aquest ombrívol final de tragèdia shakesperiana, el paral·lelisme del qual amb l'actual estat de l'esperit espanyol se'ns ha imposat tristament, hi ha un raig de llum de gran força simbòlica. Dominant aquell tràgic espectacle de mort, apareéis un jove, fort, serè (...) victoriós, el príncep Fortimbràs de Noruega, que semblant al sol, arriba per escombrar els núvols de tanta tristesa com s'ha acumulat allà*

*[...]*

*Aquesta evolució i aquesta llei comencen a complir-se a Espanya, si més no en aquelles de les seves regions que viuen més de la vida moderna, i es compleixen no certament en forma d'invasió armada, ni de reducció a la esclavitud, ni d'anihilament de nacionalitats, sinó al contrari, per l'atracció del treball, per solidaritat de gent activa, per barreja pacífica i amorosa de sangs, per*

*assimilació. La renovació ja és iniciada; acceptem-la fonamentat-la, i aviat Hàmlet començarà a sentir els efectes de la transfusió de vida de Fortimbràs.*

*Perquè d'una forma o d'una altra, Fortimbràs ha de ser senyor del regne de Hàmlet.*

Queda claro que el príncipe, venido del Norte (por contraposición al Sur) es Cataluña. Así, de las célebres palabras dirigidas a Joaquim Freixas el 15 de octubre de 1898<sup>313</sup> Maragall pasa a la concepción del catalanismo como ideología de la “Catalunya espanyola”. Como repetirá en alguna ocasión, la cuestión es “catalanizar” España, no separarse de ella, sino regenerar el alma española para poder escapar a la conmoción general en que la crisis finisecular la había sumido y así poder confirmar una Nueva España: *la solución española del conflicto estriba en formar una Nueva España, no por revoluciones ni golpes de Estado, que ni son posibles, ni nada remediarían, sino por la instrucción y el trabajo, y la individualización creciente de todos los Españoles y de sus agrupaciones según sus moldes geográficos, su pasado histórico y sus tendencias naturales* (Gener;1903:345). La solución pasaría por una Nación de Naciones (al estilo de Suiza y Alemania) pero no por un federalismo inmediato pues muchas de sus regiones no están preparadas (quizá aún estaba presente el problema cantonal) sino progresivo, dando la autonomía a las regiones más preparadas, por el momento Cataluña y Mallorca y el País Vasco. Se produciría así la descapitalización de Madrid y su entramado político, convirtiéndose la capital en una capital volante; se aumentaría el trabajo, se destruiría el espíritu de aventura y por fin, Barcelona recuperaría su rango europeo, una vez liberada del yugo castellano vendría a ser una verdadera y superior Cosmópolis, con su puerto franco y la organización libre de su Universidad y sus Escuelas especiales, y acudirían a ella de las demás regiones de España para aprender organización y cultura (Gener;1903:347).

---

<sup>313</sup> *La qüestió per Catalunya és europeitzar-se, tallant més o menys lentament la corda que la lliga amb la Morta. El viure és el primer deure. Qui no vulga seguir que no segueixi. Per Espanya ha arribat allò de “sálvese quién pueda”* (Ver en *Maragall i la Setmana Tràgica* de J. Benet).

## 2. WAGNER, SÍNTESIS DE LOS TIEMPOS MODERNOS

Como hemos visto, Cataluña buscó la regeneración, en tanto fe en el progreso y la ciencia, en la vinculación con el Norte; y el Norte en esta época, culturalmente hablando, tenía un nombre propio: Richard Wagner. De hecho, podemos observar cómo Wagner estaba llamado a convertirse en un personaje representativo del fin de siglo: representante del pueblo alemán (que como hemos visto había acrecentado su prestigio tras la victoria en la guerra franco-prusiana), buscó con su *Gesamtkunstwerk* no sólo una renovación formal de las artes, sino agitar las dormidas conciencias europeas. Y ello gracias a que Wagner no era sólo música o teatro: convenientemente se erigió en el prototipo de artista y teórico que, a través de esta última faceta, buscaba la legitimación de su obra. En los escritos de Zurich (*El arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*) encontramos formuladas, de un modo más o menos encubierto, las teorías anarco-socialistas (para cuya elaboración Wagner acudió a partes iguales a la filosofía de Feuerbach y al anarquismo de Proudhon) del joven Wagner: en su etapa de ideas revolucionarias basaba su posición anarquista-socialista en un modelo conceptual del hombre fundado en la antropología de Feuerbach. Esto significa que la posición wagneriana de rechazo a la política y a la sociedad de su tiempo no implicaba simplemente una idea de cambio institucional como posibilidad de renovación, sino antes que nada un cambio en un sentido mucho más profundo y utópico, un cambio humano. Wagner buscaba una nueva sociedad en el sentido político y cultural como resultado de un cambio que debía producirse en la naturaleza humana, un resurgir que habría de consistir en una renovación de los sentimientos (Pérez López;2001:94). La wagneriana visión crítica de la civilización occidental se debe fundamentalmente a un descontento con la propia realidad, que se manifiesta en un rechazo de la sociedad contemporánea, criticando duramente la sociedad moderna, la industria y las leyes del comercio. Para Wagner el dominio del comercio, tras el dominio de la religión, produce un estado de alienación moral del hombre, alienación de la que el hombre puede escapar a través del arte: el sentido del arte moderno es ser revolucionario porque no puede ser conservador con la situación social actual y

porque, en sus premisas, Wagner propone una valoración de la humanidad que es ella misma una utopía política. La naturaleza libre del hombre, necesaria para que pueda darse una obra de arte genuina, sólo es posible en una sociedad donde el amor fraterno haya sustituido al egoísmo (Pérez López;2001:98).

Así pues Wagner concreta su ideología política de un modo en que el arte resulta implicado en ella en su totalidad. Y en la época y el lugar en que Wagner formula su teoría el arte por excelencia no es otro que la música: Wagner atribuye únicamente a la música la capacidad de transmitir los sentimientos inmediata y espontáneamente, y esta teoría será también la que defenderá Nietzsche, indicando que la ausencia de la música en la tragedia griega se debía a la introducción de lo racional en la tragedia, iniciándose así un período de decadencia de la cultura. Esta importancia atribuida a la música no nos debe extrañar, pues el movimiento de ideas en la crítica alemana desde finales del siglo XVIII no puede ser entendido sin alguna referencia a las especulaciones sobre la música, pues en la transición general a una teoría expresiva en estética, la música, en Alemania, tuvo la misma relación con los diversos géneros de arte que la lírica con las diversas especies de poesía. La conciencia de ser románticos es propia de los poetas, no de los músicos, que sólo descubren el Romanticismo, bajo esta etiqueta, en los jóvenes contemporáneos de Beethoven, con Weber y Schubert, sobre todo porque van a poner en música poemas así clasificados. Expresiones como *La arquitectura es música congelada* van a gozar de especial fortuna y van a motivar que en el romanticismo *todo arte aspire a la condición de música* (Honour;1996:137).

En literatura, es Herder el primero en volver los ojos hacia la música, al igual que los críticos anteriores se habían vuelto hacia la poesía. A partir del 'ut musica, poesis' (cambiando así la formulación de Horacio), caracteriza la poesía como arte de la imaginación o música del alma, que afecta a un sentido interior. Herder vincula la poesía a la música y al lenguaje primitivo (que fue poético, es decir, metafórico y alegórico); demuestra que la poesía nació por el desborde natural de los sentimientos primitivos, y que el genio es innato, lleno de impulso divino o entusiasmo e imaginación y sensibilidad. La música, para los románticos, sigue siendo esencialmente la expresión formalizada de la pasión, y, en consecuencia, es la música

el arte hermana de la poesía y no la pintura, como hasta entonces lo afirmaba la máxima horaciana. A partir de este momento, Charles Avison definió la expresión musical como *el poder de excitar todas las más agradables pasiones del alma* (Abrams;1975:169), mientras Wackenroder afirmaba que en *el espejo de los sonidos el corazón humano aprende a conocerse*. Para James Beattie, *una hermosa sinfonía instrumental es como una oración dicha con propiedad, pero en una lengua no conocida. Pero cuando las palabras se cantan con el mismo aire, toda incertidumbre se desvanece, la fantasía se llena con ideas determinadas, y determinadas emociones toman posesión del corazón* (Abrams;1975:172). Así, escritores como Tieck y E.T.A. Hoffman elogiaban la música sinfónica como el arte de las artes, justamente en razón de que era indefinida, inocente de referencias al mundo exterior y ricamente sugestiva por imprecisamente sugestiva. La importancia dada a la música llega al punto de utilizarla como definitoria de la labor literaria de muchos poetas: por ejemplo, muchos han sido los críticos que han caracterizado la obra de Novalis como musical, pues en sus escritos reproduce un estado de ánimo, no narra unos acontecimientos ocurridos; es un sentimiento de éxtasis, en su honda misticidad, de absorta contemplación profundamente alemana, que la hace equiparable a algunos de los trabajos de Beethoven. El mismo Novalis afirmaba que *el cuento es completamente musical* (Novalis;1998:199).

La música es el alimento del amor, según Shakespeare ya había dicho, con lo que se ve claro cómo la música habrá de ser el arte romántico por excelencia, la poesía poetizada, la poesía trascendental (Salazar;1984:278). Sin embargo, no hay que confundir esta concepción con la música y la pintura poéticas en que pensaban Tieck y Goethe: estos deseaban una poesía de tipo descriptivo e imitadora de la música; por otra parte, Novalis abogaba por una poesía que, dentro del estilo que le es peculiar, sea, de algún modo, más musical y pictórica: la verdadera poesía puede tener como máximo un sentido alegórico en su totalidad y producir un efecto indirecto como la música (Novalis;1998:217). Una de las mayores aportaciones teóricas de Novalis es considerar que *música, artes plásticas y poesía son sinónimos. La pintura y las artes plásticas son por consiguiente nada más que figuraciones de la música* (Abrams;1975:172). Por tanto, en su naturaleza esencial, la música, las artes visuales y

la poesía formarían una unidad, y la experiencia artística definitiva sería de tipo sinestésico: Novalis se anticipa así (y propicia su aparición) a la *Gesamtkunstwerk* u ‘obra de arte total’ wagneriana, según la cual, las potencialidades expresivas de cada arte se combinarían y fundirían formando un todo único<sup>314</sup>.

Por tanto, es a finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando se consuma el desarrollo comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en la más “sublime” de las artes. La confesión de Thomas Mann de que el significado del arte le llegó por vez primera con la música de Wagner es altamente sintomática. *Le sang, la volupté et la mort* de la borrachera romántica de los sentidos y el salto mortal de la razón significan todavía a finales de siglo la quintaesencia del arte (Hauser;1980:412). Pero para llegar a esta reformulación de la música hay que pasar, por supuesto, por la importancia trascendental que para la estética tienen los escritos de Wagner: Wagner dice en su *Beethoven-Schrift* que la música es como el conocimiento excepcional que puede llegar de un sueño profundo, y que este elemento es perfecto para entender el drama en su verdadera profundidad. Nietzsche afirma la misma cualidad cognoscitiva en la música, pero no considera que ese conocimiento que va con ella sirva a una comprensión del drama, sino a su misma producción. En efecto, llegados a este punto, es imprescindible relacionar las ideas de uno de los más importantes teóricos de la cultura, Nietzsche, con las ideas de los dos autores que más le influyen a la hora de elaborar su estética de la expresión artística: Wagner y Schopenhauer. Ellos son, con sus teorías sobre la música, quienes le ofrecen ese punto de partida consistente en concebir el arte a partir de su expresividad. Nietzsche no duda en acudir en varias ocasiones a *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, para continuar la analogía desarrollada en aquel escrito entre la melodía y el mundo, para revelar que el efecto de la música junto a cualquier otro lenguaje artístico es el de realzar su significatividad. En efecto, tanto la interpretación nietzscheana del mundo artístico griego, como la relación establecida entre mito y música, están destinadas a encontrar una relación posible entre música y lenguaje o

---

<sup>314</sup> En efecto, para Wagner el hecho de que el teatro y la ópera se encuentren separados como géneros, convirtiéndose en lo que él denomina “artes absolutas”, es el síntoma de la separación del hombre respecto a sus propias raíces naturales. Por una parte el teatro, separado de la música; por otra la ópera, separada del drama, convertida en un arte donde se desarrolla parcialmente un gusto musical fundado sobre la valoración exclusiva de la melodía de las arias (Pérez López;2001:98).

imagen propia de la época moderna. Y para ello, Nietzsche no va a encontrar mejor modelo que la nueva obra de Wagner:

*Cuando Richard Wagner atribuye a la música el carácter de lo sublime, en contraposición al de lo bello-gradable, entonces se muestra el carácter moral del nuevo arte. Aquella voluntad, que se mueve bajo todos los sentimientos y conocimientos y que la música presenta, es frente al mundo empírico, un estado originario paradisíaco – lleno de intuición -, el cual se comporta respecto al mundo como el idilio con el presente (Pérez López;2001:250).*

Para Nietzsche, Wagner está llamado a ser el representante de una nueva concepción artística: *la acción poética en Wagner es muy grande. La palabra, no actuando en su extensión, lo hace en su intensidad. El lenguaje está pensado en su estado originario, a través de la música. Por eso lo breve y escaso de la expresión. Ese estado natural y originario es una ficción puramente poética y actúa como una simbólica mítica* (Pérez López;2001:248). Los elogios dedicados a Wagner en su primera época deben ser concebidos dentro de la crítica de Nietzsche hacia el género operístico, género que representa como ningún otro la degeneración hacia el efectismo que ha llevado al arte al actual estado de crisis. Uno de sus primeros comentarios sobre la historia del género operístico manifiesta ya las dos líneas fundamentales en que va a desarrollar sus reservas hacia éste: la primera es la condena del sentimentalismo, y la segunda la de que el condicionante fundamental de la estética en la ópera sea la búsqueda de la comprensión del texto. Bajo estas dos facetas, la ópera encarna el arte como búsqueda de un efecto sobre el espectador, al servicio de la pasión exigida por éste. Un sentido que ya definió como lo propio de un arte de lo consciente, y al que había opuesto radicalmente el arte apolíneo-dionisiaco (Pérez López;2001:242). Para Nietzsche, Wagner representaba el renacimiento del espíritu dionisiaco; su música personificaba el milagro de la metafísica (rechazando un mero espíritu hedonista), encarnaba la filosofía de Schopenhauer y planteaba la esperanza de una renovación de la vida espiritual de Alemania y, por ende, de toda la sociedad occidental. A pesar de que Nietzsche no parte de los conceptos políticos wagnerianos, sino de ciertos elementos de su concepción artística, como la oposición entre un arte que deja fluir lo instintivo e instaura el valor de lo inconsciente, el filósofo acabará situando el arte frente al resto de la cultura con el mismo radicalismo de Wagner. Y

esto lo hará de tal manera que, precisamente, cuanto mayor desarrollo alcanza su concepción de un arte inconsciente, con mayor radicalismo desata su visión crítica a todo otro fenómeno de la cultura. Y, precisamente, será este punto de vista el que acabará situando a Nietzsche incluso frente a aquello que se le había mostrado como el arte redentor por excelencia dando lugar a uno de los fenómenos más discutidos y debatidos de finales del siglo XIX: *el caso Wagner*.

El caso Wagner es una situación compleja representativa igualmente del momento que Europa vive a finales del siglo XIX; podría verse como el resultado mismo de la contradicción que el arte simbolista conlleva, perdiendo gran parte de su significación en el momento en que se vuelve comunicable. Pero también es el reflejo del choque frontal entre la estética vitalista de Nietzsche y el triunfo de Wagner, “Wagner el genio”, convertido a finales del siglo XIX en producto de masas. De un modo o de otro, lo cierto es que Wagner acabará personificando con el tiempo, en el pensamiento del filósofo, la tan traída y llevada *décadence*<sup>315</sup>. Y esto debido sobre todo al significado preciso que Nietzsche otorga a la experiencia creadora. Para el filósofo no hay que buscar ningún efecto estético en la música como expresión, precisamente porque es preciso reencontrarla en la construcción más compleja que la engloba. Cuando Nietzsche veía el dolor como génesis del placer, no proponía una nueva forma artística por la mera novedad de ésta, sino que creía haber encontrado una idea perfecta para contrarrestar el pesimismo desde el reino del arte. Combatir el pesimismo es, por tanto, un fin en sí mismo en el que se agota el valor de la experiencia estética. Es éste el punto principal que distancia a ambas figuras: mientras Wagner entiende la música como un medio del que servirse, Nietzsche valora la música como un fin en sí mismo, considerándola autosuficiente. A partir de este momento viene el rechazo por parte del filósofo de que el arte tenga otros fines, como por ejemplo la catarsis sentimental, el valor educativo o el puro placer. Nietzsche centra todas sus reflexiones en demostrar que hay un único modelo válido en el arte, que es el que él propone en términos metafísicos (Pérez López;2001:279). Y

---

<sup>315</sup> *¿Qué es lo primero y lo último que un filósofo se exige? Vencer en sí mismo a su tiempo, venir a ser “intemporal”. ¿Con qué ha de sostener entonces su más dura contienda? Justamente con aquello en que es hijo de su tiempo. ¡Muy bien! Soy tan hijo suyo como Wagner, quiero decir, un décadent: sólo que yo lo entendí; sólo que yo me defendí. El filósofo, en mí, se defendió* (Colli;Montinari;2002:21).



precisamente es Wagner el prototipo de artista que, en virtud de su megalomanía, acaba con toda metafísica en el arte:

*El “artista de la décadence”: ahí queda dicho. Y ahí empiezo a ponerme serio. Lejos de mí contemplar mansamente cómo ese décadent nos arruina la salud... ¡y la música, encima! Pero ¿es que Wagner es un ser humano? ¿No es más bien una enfermedad? Vuelve enfermo cuando toca... “ha hecho enfermar a la música”.*

*Un típico décadent que se siente necesario con su gusto corrompido, que él pretende superior, y que sabe hacer valer su corrupción como ley, progreso y consumación (Colli;Montinari;2002:30).*

Quizás aquí encontramos la clave del rechazo de Nietzsche hacia Wagner, en este “sentirse necesario”. Wagner había establecido claramente las relaciones que debía tener el arte con la sociedad y, por tanto, con la política: si bien el arte debía dominar todas las facetas de la sociedad, éste, debido a su carácter sublime, no podía poseer el valor de un sustituto de la praxis política. Esto queda manifiesto de la forma más evidente en el orden de las exigencias que se plantean para una sociedad futura: en primer lugar, Wagner habla de revolución y la revolución es una transformación de la vida política que no se puede realizar desde el arte. Esto lo indica su uso de los conceptos de fuerza y belleza. La fuerza es la cualidad requerida por el pueblo para afrontar la revolución, la cualidad humana propia de una praxis política, mientras la belleza es la cualidad necesaria en el arte. Sin embargo, en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche iba más allá, al establecer la necesaria reciprocidad que debe existir entre Estado y genio: *el artista griego no se dirige con su obra de arte al individuo sino al Estado: y de nuevo la educación para el Estado no era sino la educación de todos para el placer de la obra de arte. Todas las grandes creaciones de la plástica y la arquitectura, así como de las artes griegas, tienen ante los ojos grandes sensaciones populares que son cuidadas por el Estado. En particular es la tragedia una festividad anual del Estado por ser un acto que prepara y unifica al pueblo* (Pérez López;2001:204). Para Nietzsche, por tanto, la obra del artista se dirige hacia el Estado, configurando con su arte una nueva forma social: la igualdad o desigualdad entre los hombres no es vista según las relaciones que en la práctica se dan entre ellos, sino según la relación de cada uno con el arte. Por esa razón afirma que todos los hombres sienten vergüenza de no ser artistas, es decir, que todos

querrían ser artistas. Claramente sucede que no todos lo pueden ser y entonces el concepto de genio determina una radical división de poderes en la sociedad, división de poderes que no imposibilita que todos los miembros de esa sociedad puedan redimirse, independientemente de su lugar en la sociedad, participando del arte. Para el filósofo ésta es la relación sincera con el arte: por eso no admite que Wagner crea que las relaciones sociales igualitarias son la condición previa fundamental para el arte; mientras Wagner cree en una sociedad igualitaria donde el arte debe ser la expresión de esa experiencia política concreta de la sociedad, Nietzsche defiende la desigualdad social como condición fundamental para el arte griego (Pérez López;2001:207). Y, en este mismo razonamiento, se encuentra la contradicción de Wagner, pues en realidad su sociedad igualitaria acaba desembocando en los valores establecidos por la sociedad burguesa, decadente: *lo único contra lo que ha de defenderse uno es contra la falsedad, el instinto de hablar con lengua de doble filo que no quiere sentir contradictorias esas contraposiciones: por ejemplo, Wagner, no poco maestro en tales falsedades* (Colli;Montinari;2002:58).

Falsedad por cuanto, para Nietzsche, Wagner renuncia al valor de la redención a través de la música, haciéndola derivar hacia una mera expresión de unos valores propios de un pueblo. A partir de ahora comienza su juicio contra la ópera wagneriana, demostrando que está en su música comprometida por el drama, contaminada por el fenómeno que más ocasiones había reprobado; en una palabra, Nietzsche diagnostica que la música wagneriana recae en un papel imitativo. La crítica atañe por tanto a un principio fundamental en la concepción wagneriana de la producción operística. Así Nietzsche reconoce la ópera wagneriana de la forma más clara como una parte constituyente en la historia de la ópera, del arte degenerado: *presupuesto de Wagner: el oyente que es sensible a los sentimientos, no el puramente musical, el sentimental* (Pérez López;2001:251). Nietzsche relaciona así el drama wagneriano con el efectismo sobre los sentimientos, muy alejado de la original concepción del mito:

*Siento hacia el teatro, ese “arte de masas par excellence, el hondo desdén que desde el fondo de su alma siente hoy cualquier artista. Éxito en el escenario: con eso se desciende en mi estima hasta el hasta nunca; ¿fracaso? entonces aguzo el oído y empiezo a atender... Pero en Wagner, a la*

*inversa, junto al autor de la más solitaria de las músicas que haya existido estaba el actor, el hombre de teatro, quizás el mitómano más entusiasta que haya habido nunca, “también como músico”... Y dicho sea de paso, si su teoría fue que “el drama es el fin, y la música sólo el medio” su “práctica” por el contrario fue en todo momento que “la actitud es el fin, y el drama, incluida la música, solamente el medio” (Colli;Montinari;2002:81).*

Esta división fundamental entre música y drama puede verse claramente a partir de la concepción que de Shakespeare tienen ambos autores. Para Wagner, el dramaturgo inglés da un paso hacia delante en la historia del arte, en cuanto hace replegarse a la fantasía e introduce la realidad a través de la dramatización de la épica, aunque la densidad de acciones convierte sus obras en piezas inadecuadas para la representación escénica, en dramas para leer. Esta formulación está al servicio del concepto de lo dramático en Wagner, una de cuyas exigencias era la de una cierta austeridad de acciones. Sin embargo, Nietzsche determina el contenido genuino de la tragedia excluyendo el género épico; es decir, a un género que ya había sido puesto por Wagner como origen de la tragedia moderna. El resultado es que define una nueva identidad histórica de la tragedia griega, consistente en concederle como contenido originario el género lírico, tras suponer que sus orígenes no han podido ser los mismos que los de la tragedia shakesperiana, es decir, la épica (Pérez López;2001:221). Es así como debemos entender la ausencia de relación entre la tragedia antigua y la moderna. Para Nietzsche, Wagner contribuye a esta ausencia de relación por cuanto configura un espectáculo donde el poder no radica en la experiencia metafísica posibilitada por la música, sino en un conglomerado de elementos dramatúrgicos<sup>316</sup> al servicio único de sus aspiraciones de “genio” reconocido por la sociedad decadente. Frente al engaño de un Wagner al servicio de la búsqueda de su propio reconocimiento, una música nueva, mediterránea: *esa música en cambio me parece perfecta. Viene ligera, dócil, gentil, es amable, no trae “sudores”. “Lo bueno es leve, lo divino discurre con pie*

---

<sup>316</sup> En efecto, Wagner supone una renovación teatral de primer orden: *La desaparición relativa de las compartimentaciones disciplinares que habían gobernado la creación artística desde el Renacimiento, provocada por una nueva orientación de la función misma del arte que cada vez más se marca como objetivo el “cambiar la vida” y no ya sólo adornarla, constituye otra de las facetas originales de la época. La revalorización de las artes que hasta entonces se habían tenido como “menores” como la ilustración, el arte del cartel, la pantomima y la aparición de sectores nuevos de la creación cultural como los de la moda, las artes aplicadas o la decoración, que implicaban el concurso de modos de expresión múltiples, aceleraron este proceso ya prefigurado en la generación anterior mediante las concepciones de Richard Wagner en materia de dramaturgia (Dugast;2003:220).*

*grácil*”: primer postulado de mi estética. Esa música es maliciosa, refinada, fatalista: y así, sigue siendo popular. Tiene el refinamiento de una raza, no de un individuo. Es rica. Precisa (Colli;Montinari;2002:23). *Carmen* de Bizet; y a pesar de que el propio Nietzsche señaló que no debía tomarse demasiado en serio su exaltación ante la música del francés, sí podemos señalar la utilización de ésta frente a la que, ya en ese momento, representaba la expresión máxima de la decadencia de Occidente: *Parsifal*.

*Richard Wagner, el mayor de los triunfadores en apariencia, en verdad un décadent decrepito y desesperado, cayó de repente, destrozado sin remedio, prosternado ante la cruz cristiana...¿es que ningún alemán tuvo entonces ojos en la cara ni compasión en su conciencia ante tan espantoso espectáculo? ¿Fui yo el único que padeció por Wagner?* (Colli;Montinari;2002:91).

Sin duda el singular encono que Nietzsche demostró hacia *Parsifal* de Wagner venía dado principalmente por el tema cristiano de la obra<sup>317</sup>; para Nietzsche esta moral judeo-cristiana estaba íntimamente ligada a la sociedad occidental (*los Evangelios nos presentan los mismos tipos fisiológicos que retratan las novelas de Dostoievski*) y, por esta misma razón, era una obligación de los artistas contribuir a volver a la moral de señores (“romana”, “pagana”, “clásica”, “renacentista”), lenguaje de señas de lo logrado, de vida en auge, de voluntad de poder como principio de la vida. La moral de señores supone afirmación por instinto, justo como la cristiana supone negación (“Dios”, “más allá”, “desprendimiento”). La primera va a dar de su plenitud a las cosas, transfigura, embellece, hace racional el mundo; la última empobrece, empalidece, hace aborrecible el valor de las cosas, niega el mundo (Colli;Montinari;2002:57) y contribuye a la decadencia del mundo contemporáneo: Nietzsche explica el hecho de la “decadencia” como consecuencia del advenimiento del cristianismo, por el intento de presentar la debilidad y los resentimientos de la humanidad degenerada como valores éticos, como ideales altruistas y ascéticos. Mientras Freud interpreta el fenómeno del autoengaño a través del análisis psicológico individual, Nietzsche lo desvela con ayuda de su crítica histórica de la civilización (Hauser;19803:255). Crítica histórica en la que ahora queda incluida *Parsifal*: *la*

---

<sup>317</sup> Y Goethe, ¿qué habría pensado de Wagner? Goethe se planteó una vez la pregunta de cuál era el peligro que se cernía sobre todos los románticos, su sino. Su respuesta fue: “acabar ahogándose, de tanto remorder intragables absurdos morales y religiosos”. En una palabra: *Parsifal* (Colli;Montinari;2002:28).

*necesidad de “redención”, quintaesencia de las necesidades cristianas, es la más honrosa forma de expresión de la decadencia, el más convencido y doloroso asentimiento que se le otorga en símbolos y prácticas sublimes (Colli;Montinari;2002:58).*

Antes de continuar, es interesante detenernos por un momento en la complejidad de una obra como Parsifal; a pesar de que en muchas ocasiones se ha destacado la gran diferencia que hay entre el Wagner prerrevolucionario hasta el de Parsifal, la etapa que se considera más apolítica, desde el punto de vista formal no encontramos tal abismo. Por ejemplo, Nietzsche no dudó en elogiar sin ningún género de duda una ópera como *Tristán e Isolda*, cuyo segundo acto consideraba ejemplo de obra de arte en la que los acontecimientos dramáticos están reducidos a una trama muy sintética, pero que se ven envueltos en amplísimos desarrollos musicales, en los que la preponderancia de lo lírico es absoluta. Y esto contrasta enormemente con el rechazo frontal de *Parsifal*, que se asemeja a *Tristán* en que ambas obras debían encarnar en sus procesos musicales una diversidad que pudiese, en última instancia, confinarse dentro de la unidad de una fuerza global (en este aspecto, ambas obras señalan la influencia general de Schopenhauer). En este sentido, ambas obras son similares; ahora bien, si el dominio del arte de la transición por parte de Wagner le permitió llevar esto a cabo en *Tristán*, la situación en *Parsifal* era diferente, lo que obligó al compositor a ir más lejos. La visión maniquea de un mundo desgarrado entre el bien y el mal exigía contrastes musicales mayores de los ofrecidos en *Tristán*. Pero al mismo tiempo, su triunfante escatología cristiana requería un medio expresivo capaz de demostrar la unidad última de los materiales en contraste (Tomlinson;2001:188).

Volviendo a la crítica de Nietzsche a Wagner, con el rechazo a *Parsifal* quedan de manifiesto las razones que llevan al filósofo a rechazar la obra wagneriana: *toda música verdadera y original es canto de cisne. Puede que nuestra última música, tan imponente y tan ávida de imponerse, tan sólo tenga un corto lapso de tiempo por delante: pues ha surgido de una cultura cuyo suelo se hunde rápidamente, de una muy pronto sepultada. Una cuyos presupuestos son cierto catolicismo en el sentimiento junto con el gusto por alguna acendrada forma de ser informe, de esas que llaman*

“nacionales”. *Que Wagner se apropiara de antiguas leyendas y cantares en que el prejuicio erudito había aprendido a ver lo germánico par excellence, algo que hoy nos da risa* (Colli;Montinari;2002:84). Y aquí vemos el segundo elemento que Nietzsche rechaza frontalmente junto al catolicismo: el sentimiento nacionalista: *no era él psicólogo bastante para el drama; instintivamente elude toda motivación psicológica: ¿cómo?... poniendo siempre en su lugar la idiosincrasia... muy moderno, ¿a que sí?, ¡muy parisién!, ¡muy décadent!...* (Colli;Montinari;2002:40). En efecto, pronto la recepción de Wagner se convirtió en un receptáculo de ideologías que poco o nada tenían que ver con el supuesto carácter metafísico original de la obra wagneriana. Por ejemplo, el círculo de Wagner, hacia finales de siglo, se convirtió en una fuente importante, aunque en modo alguno única, no sólo de antisemitismo, sino de mesianismo y misticismo volkish, racistas. En él se perpetuó la tensión entre las ideas volkish de la comunidad, el antimaterialismo y la regeneración espiritual. Y la tradición hegeliana, más complacida, del nacionalismo estatista que ahora se encarnaba en historiadores como Heinrich von Treitschke y en la figura de Bismarck (Burrow;2001:282). Un nacionalismo, para Nietzsche, erróneo en su concepción: *Flaubert podría traducir, si se le antojara, sus heroínas al escandinavo o al cartaginés para ofrecérselas luego, debidamente mitologizadas, a Wagner como libreto. Sí, en conjunto, no parece que Wagner se haya interesado por otros problemas sino los que hoy preocupan a los pequeños décadents parisinos* (Colli;Montinari;2002:40). Para Nietzsche, Wagner no puede ser representante de ningún nacionalismo pues, en esencia, no acude al mito, sino que parece más preocupado por ofrecer al público contemporáneo temas con los que pueda sentirse identificado; y, sin duda, lo consigue. Wagner consigue encajar en la decadencia europea al ser él mismo un *décadent*:

*La era de las guerras nacionales y el martirio ultramontano, todo este carácter de entreacto que hoy le cuadra a la situación de Europa puede muy bien ayudar a que un arte semejante, como el de Wagner, consiga una gloria repentina, sin que por ello le garantice futuro alguno. Tampoco los alemanes lo tienen...* (Colli;Montinari;2002:85).

Nietzsche acierta sin duda al diagnosticar el “carácter de entreacto” de Europa: los movimientos que perseguían una identidad nacional se dejaron sentir en la literatura y

las artes desde el mismo instante en que se hicieron evidentes en política. Desde el comienzo del siglo XIX, se había ido desarrollando un creciente interés por las lenguas “periféricas”, como el checo, el húngaro y el ruso, entendidas como nuevos vehículos literarios, y un nuevo interés por la historia local, las costumbres y la sabiduría popular empezaba a sustituir al clasicismo y la francofilia que habían dominado la cultura europea desde el siglo XVII. En música este espíritu nuevo se materializó de diversas formas: por ejemplo, en la utilización de argumentos históricos y literarios con un objetivo político concreto por parte de Verdi. Más específicamente, el nacionalismo se puede apreciar en un nuevo entusiasmo por la canción y el baile folklóricos, así como por los idiomas musicales especiales que se suponía caracterizaban a un pueblo. Estos rasgos musicales indígenas fueron conscientemente utilizados por los compositores e introducidos en el marco de los géneros tradicionales de la música culta, teniendo como resultado unas refundiciones de sabor local o “nacionalista” que partían de un estilo más o menos uniforme. De este modo, la utilización de viejas canciones inglesas en la ópera-balada, la apropiación del estilo del canto del *Männerchor* por parte de Weber en *Der Freischütz*, e incluso la imitación de los coros de las *fêtes* en la *opéra comique* francesa pueden ser considerados como los primeros frutos de un nacionalismo musical.

Es en este sentido en el que Nietzsche rechaza la glorificación que hizo Wagner del mito germano, glorificación que considera más cercana al snobismo cultural que a un verdadero re-conocimiento a través del mito. Para Nietzsche el arte debía cumplir su función redentora en el momento en que todos los espectadores estuvieran preparados para el disfrute del espectáculo trágico. Aunque no informa de cómo y hasta qué punto ese disfrute significa una implicación en la fiesta<sup>318</sup>, sí afirma que todo el pueblo se reunifica en ella, lo que hace vislumbrar una vía muy clara de redención para el pueblo. Una redención posible aun cuando las utopías políticas, como por ejemplo la defendida por Wagner, sean irrealizables, pues la utopía del arte

---

<sup>318</sup> *Ese talante igualitario utópico, incluso reducido al momento de la experiencia de la redención de todos, es demasiado evanescente. Ya resulta problemático determinar si Nietzsche pensó en un acto artístico en el que participarían todos. La cuestión radica en que o bien todos los hombres son redimidos, porque participan en la obra de arte, o bien todos los hombres son redimidos unos por participar en ella y otros por el hecho de posibilitarla, o bien no todos los hombres se redimen* (Pérez López;2001:208).

se restringe para Nietzsche a una experiencia utópica de carácter artístico, a una experiencia que se agota en sí misma, que dura el tiempo de la redención y no tiene ninguna repercusión en la vida práctica. El síntoma principal de este proceso paradójico es la tendencia nietzscheana a excluir los sentimientos de la experiencia artística y a negar el efecto del arte sobre la vida afectiva, dando lugar a una definición del acto genial cercana a la schopenhaueriana, con su imagen quietista en la cúspide. Esta es la paradoja básica de una concepción estética que buscaba hacer entrar en el arte a la voluntad para lograr la salida del pesimismo (Pérez López;2001:214). Así, el genio se convierte en la encarnación de la redención de la voluntad en el mundo. De ahí que Nietzsche termine negando el valor del arte en cuanto se dirija a los espectadores y afirme, en *Musik und Wort*, que él sólo será comprendido por los servidores de Dioniso:

*He dado a los alemanes los libros más profundos que poseen: razón suficiente para que no entiendan una palabra... si en este escrito le hago la guerra a Wagner, y de paso a un cierto "gusto" alemán, si tengo en él palabras duras con el cretinismo de Bayreuth, nada más lejos de mis intenciones que celebrar con ello las honras de algún otro músico (Colli;Montinari;2002:53).*

Sin duda, Nietzsche tuvo apasionados seguidores en su época. Entre los protagonistas de la recepción de *El nacimiento de la tragedia* encontramos figuras de la talla de Hugo von Hofmannsthal (para el que la idea nietzscheana de la creación nacida a partir de la experiencia de un dolor metafísico le resultaba una confirmación de su experiencia de la creación artística), Rilke<sup>319</sup> o Thomas Mann (aunque éste se apoyó fundamentalmente en la contradicción de lo apolíneo-dionisiaco, entendida como una oposición antes que como síntesis). Pero fueron más los escritores, poetas y filósofos que, sin entrar en la aceptación del milagro de la síntesis de esas dos categorías, fijaron su atención en uno de los polos del proceso artístico (el apolíneo o el dionisiaco), normalmente el dionisiaco, y a partir de ahí relejeron a Nietzsche de manera errónea, dándole un carácter pesimista u optimista según el caso, pero traicionando la formulación original nietzscheana. No sucedía lo mismo con Wagner,

---

<sup>319</sup> Por ejemplo, en la siguiente afirmación: *La música (ritmo) es la libre emanación de Dios, que todavía no se ha agotado en los fenómenos, y con ella, a partir del impulso indeterminado, los artistas intentan hacerse el mundo soportable en un cierto sentido. Esa fuerza productiva ha actuado para producir imágenes de esas realidades, que también habían sido creadas a partir de ella (Pérez López;2001:283).*



cuyo arte fue aceptado tanto por aquellos jóvenes simbolistas que pretendían una evasión del mundo burgués que creían les era ajeno, como por aquellos integrantes de la cultura burguesa que pronto reabsorbieron el arte wagneriano y lo convirtieron en expresión misma de su forma de vida:

*Que en Alemania se engañen acerca de Wagner no me extraña. Me extrañaría lo contrario. Los alemanes se han hecho un Wagner a medida al que poder rendir honores: nunca han sido psicólogos, saben hacerse gratos malentendiendo. ¡Pero en París, donde apenas se es más que psicólogo! ¡Y en San Petersburgo, donde se adivinan cosas que ni en París adivinan! ¡Hasta qué punto tiene que ser Wagner afín a la entera décadence europea, que ni ella le siente décadent! Le pertenece, es su protagonista, su nombre mayor... se honran a sí mismos cuando le ponen por las nubes. Pues ya el que nadie se defiende contra él es un signo de décadence (Colli;Montinari;2002:30).*

No obstante, Nietzsche distingue entre estos dos tipos de espectadores wagnerianos. Entre los primeros, esto es, los jóvenes simbolistas, es fácil apreciar esta confesión de fe hacia la obra de Wagner prácticamente en todos los que a este movimiento quedaron adscritos; por ejemplo, *La Revue Wagnérienne*, fundada en 1885 (que era más una aventura literaria que musical) contaba entre sus colaboradores con los escritores Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam y J.K. Huysmans. Incluso pintores como Odilon Redon, Pantin-Latour y el joven Cézanne, aspiraban a engrosar las filas del campo wagneriano describiendo escenas de sus obras maestras, obras con las cuales no habían tenido un contacto directo (Plantinga;1992:364). Y es que Francia, a pesar del rechazo inicial hacia el músico alemán, se convirtió en uno de los focos wagnerianos más representativos de Europa:

*Y por fin, en lo que concierne a Richard Wagner: se palpa con las manos, aunque quizás no con puños, que el suelo propio de Wagner es París: cuanto más se configure la música francesa conforme a las necesidades de l'âme moderne, más wagneriana se hará; de hecho ya lo hace bastante (Colli;Montinari;2002:87).*

En Francia, en torno a los años 1880-1890, hubo fervientes admiradores de Wagner entre los escritores y los artistas como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Paul Debussy, André Gide, Pierre Louis y muchos otros. Édouard Dujardin, conocido hoy

por haber introducido en la literatura el método del diálogo interior, fundó en 1885 *La Revue Wagnérienne* (a la que aludimos anteriormente) consagrada al culto del compositor alemán. La “peregrinación a Bayreuth” formó parte en esa época de un ritual que siguieron muchos intelectuales y artistas franceses. La mayoría de los jóvenes artistas y escritores de la época consideraban a Wagner como la figura del genio artístico moderno (Dugast;2003:57). Para Nietzsche, a pesar de que todos ellos eran poco sospechosos de no reflexionar sobre el fenómeno artístico, en realidad conformaban un género de artistas aventurados y temerarios, magníficos y violentos, capaces de volar a las alturas, *y que habían de enseñarle a su siglo, el siglo de las masas, el concepto de “artista”. Pero artistas enfermos al cabo...* (Colli;Montinari;2002:88). Enfermos, por cuanto seguían los esquemas de la degeneración de la cultura occidental. Todos ellos, de un modo u otro, sucumbían al condicionamiento impuesto por el espectador, no amoldándose así a su concepción ideal del arte apolíneo-dionisiaco, debido, sobre todo a la acentuación de la expresividad sentimental a través de la música. Nietzsche continua siendo coherente en torno a la característica definitoria de la restricción de su estética: el rechazo de todo lenguaje artístico en su función comunicativa. Ningún tipo de arte concebido para expresar, es decir, para comunicar un mensaje a un receptor, se trate de lo que se trate, pensamientos, sensaciones, emociones, sentimientos, etc. es aceptable para Nietzsche (Pérez López;2001:275).

Pero si para Nietzsche este grupo es sospechoso de no alcanzar la redención por medio del arte, no presenta ningún tipo de duda al referirse a aquel otro tipo de espectador, burgués, que acude en masa a Bayreuth buscando una falsa respuesta a la crisis de su tiempo:

*¡No saben ustedes quién es Wagner: un grandísimo farsante! ¿O es que hay efecto teatral más hondo y más “grave”? Miren a esos jovencitos: ¡tiesos, pálidos, sin aliento! Eso son wagnerianos: no entienden nada de música, y sin embargo Wagner los tiene dominados... el arte de Wagner oprime con cien atmósferas de presión: dobléguense, no queda otra... Wagner el actor es un tirano, su pathos desbarata cualquier gusto, cualquier resistencia. ¡Quién sino él tiene esa fuerza de convicción en los gestos, quién ve con tal precisión, antes que cualquier otra cosa, los gestos!* (Colli;Montinari;2002:36-37).

Para Nietzsche la filiación de este tipo de público responde a un fenómeno evidente: la distinción cultural. Como Pierre Bourdieu señala, el teatro “burgués”, la ópera o las exposiciones (por no hablar de los pre-estrenos o de las soirées de gala), dan ocasión o pretexto para unas ceremonias sociales que permiten a un público elegido afirmar y probar su pertenencia al “mundo” con la obediencia a los ritmos del calendario mundano, al mismo tiempo integradores y distintivos (Bourdieu;2000:270). En este sentido se dan las peregrinaciones a Bayreuth; pero hay más: *la adhesión a Wagner se paga cara. Cuánto, se puede apreciar por su efecto en la cultura. Propiamente, ¿a quién ha llevado su movimiento al primer plano? ¿Qué es lo que ha cultivado cada vez más a lo grande? Ante todo, la arrogancia del lego, del idiota en arte. Ese que ahora organiza círculos, que quiere imponer su “gusto”* (Colli;Montinari;2002:48). Para Nietzsche Bayreuth representa la degeneración de la cultura y de la sociedad, al ser el lugar de reunión de aquellos incapaces de apreciar el arte cegados por los engaños del músico alemán:

*Recordemos que Wagner fue joven en la época en que Hegel y Schelling seducían a los espíritus; que atisbó, que pudo palpar lo que sólo el alemán se toma en serio, “la Idea”, quiero decir, algo oscuro, incierto, cargado de vislumbres; y que entre alemanes la claridad es objeción, y la lógica, refutación [...] No es con la música con lo que Wagner ha conquistado a los jóvenes, es con la “Idea”: es la riqueza de enigmas de su arte, su juego del escondite tras cien símbolos, las irisaciones del ideal, lo que seduce y conduce a esos jóvenes a Wagner; es su genio para dar forma a nubaredas, su manera de asir, deslizarse y vagar por los aires, su por doquier y en parte alguna, exactamente lo mismo con que Hegel atrajo y sedujo a su tiempo. Sumidos en la multiplicidad, plenitud y arbitrariedad de Wagner, están como justificados ante sí mismos; se sienten “redimidos”* (Colli;Montinari;2002:42-43).

La Idea; éste es un aspecto criticable para Nietzsche, pues en su pensamiento la actividad racional o consciente siempre ha sido el elemento propio de la degeneración cultural; en este sentido es interesante señalar la dificultad que planteaba la obra de Wagner, y cómo surgieron numerosos “chistes” en la prensa de la época; por ejemplo en Madrid, Luis Villalba Muñoz ridiculizaba esta situación en un texto titulado “El arte ¡Ah! El arte” donde un grupo de “melómanos” de acomodada posición social no dudaba en exclamar: *No hay que darle vueltas. La música de hoy no es como la de*

ayer. A ustedes, que vivieron en los tiempos de Mari Castaña, las melodías suaves con acompañamiento de guitarra, es decir, azúcar desleída en agua tibia, es lo que hacía todas sus delicias; pero ahora, señores míos, desde que Wagner hizo en el drama lírico esa revolución colosal que afectó a todos los ordenes musicales y creó la orquesta en sustitución del antiguo guitarrón que acompañaba a las divas de eburnea garganta y a los indómitos tenores, ha cambiado todo [...] Hoy ya no es de buen tono permanecer indiferente ante el coloso de la ópera, ante Wagner, ni dejarse de entusiasmar con aquellos acordes que son todo un sublime pensamiento (Villalba;1915:91-92). La joven “culta” a la que los recién incorporados al wagnerismo pretenden incluir en sus filas acaba razonando que “nada como los gemelos para oír música sabia” para acto seguida afirmar rotundamente: *me declaro partidaria decidida de Wagner y de todos los modernistas [...] traeremos gemelos para todos* (Villalba;1915:100). Es en este sentido en el que Nietzsche se mantiene firme en su concepción de la ópera (incluida la obra wagneriana) como espectáculo orientado desde el punto de vista del espectador, pero del espectador en ese sentido negativo al que él llama “espectador moderno”: *en un sentido opuesto, el moderno espectador es el que produce la ópera: el incapacitado para el arte obtiene por la fuerza un tipo de arte, precisamente porque él es un hombre no artístico* (Pérez López;2001:245). Es por ello que clama contra la obra wagneriana: *¡Lo que nos ha costado ya! Cada año se le llevan en cortejo las más bellas muchachas y mocitos a su laberinto, a que los engulla... cada año Europa entera entona a una “¡a Creta!, ¡a Creta!”* (Colli;Montinari;2002:51). Este aspecto nos lleva a reflexionar sobre la contemporaneidad de los pensamientos de Nietzsche en torno a la dimensión del público, aspecto sobre el que, tras Nietzsche, reflexionarán Artaud<sup>320</sup>, Umberto Eco<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> La reflexión de Artaud giraba en torno a la concepción del teatro: *Puede muy bien continuarse concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y de un texto cada vez más verbal, difuso y fatigante, al que está sometida toda la estética de la escena. Pero esta concepción que consiste en sentar a los espectadores en un cierto número de sillas o de sillones colocados en fila, a contarse historias, aunque éstas sean muy maravillosas, no es quizás la negación absoluta del teatro... es más bien la perversión* (Derridá;1972:47).

<sup>321</sup> *“Para los públicos de hoy, una parte importante del impacto se ha perdido. El público que se retira una vez terminando el ritual de la representación de una ópera no analiza los problemas humanos subyacentes en ella, sino que juzga en cambio el poder vocal del barítono, la gracia de la soprano o la imaginación de la puesta en escena. Sin darse cuenta, reducen a una comedia de formas lo que en su momento fue un gran teatro de ideas y de pasiones; participan en una liturgia sin fe, con su altar profanado y su auditorio de ateos que contemplan el espectáculo desde las vacías órbitas de los palcos. Separado de sus raíces dramáticas, el disfrute de un aria tiende a convertirse en una rapiña arqueológica o en un pretexto para el escapismo sentimental”* (Small;1989:33).

y, especialmente, Derridá, que se preguntaba cuál era el público al que se dirigían los espectáculos: *un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de “gozadores” – como dicen Nietzsche y Artaud – que asiste al espectáculo, sin verdadero volumen ni profundidad, quieto, que se ofrece a su mirada de voyeur* (Derridá;1972:44). En efecto, ya en 1888 Nietzsche señalaba:

*¡Claridad y wagnerianos!... para qué decir más. Razones sí habría para añadir “¡pero sea usted un poco honesto consigo mismo! ¡Que no estamos en Bayreuth! Allí sólo se es honrado en masa, como individuo se miente, incluso a uno mismo. Uno se deja a sí mismo en casa cuando se va a Bayreuth, renuncia al derecho de voz y voto propios, al propio gusto, incluso a la gallardía que uno tiene y sostiene frente a Dios y el mundo entero entre sus cuatro paredes. Nadie se lleva al teatro los sentidos más finos de su arte, y menos que nadie el artista que trabaja para el teatro; falta soledad, y la perfección no admite testigos... en el teatro se vuelve uno pueblo, hueste, mujer, fariseo, rebaño votante, patrón, idiota... wagneriano: ahí, hasta la más personal de las conciencias se somete a la magia del gran número que todo lo nivela* (Colli;Montinari;2002:81).

Bayreuth es la expresión máxima de la decadencia de la cultura; si Nietzsche había propuesto a Kant y Schopenhauer para definir la entrada en una etapa pesimista de la cultura (por otro lado, propuesta que constituía un argumento justificativo del advenimiento de la posterior etapa artística) Wagner, con su gusto corrompido, venía ser la representación de la crisis de los tiempos modernos, representación que se veía culminada con el estreno de *Parsifal: Wagner es demasiado astuto en su modo de persuadir a los sentidos, que a su vez reblandecen y agotan al espíritu. La música como Circe... En esto su última pieza es su obra maestra. El Parsifal mantendrá eternamente en el arte de la seducción su rango de hallazgo genial... admiro esa obra. Hasta me gustaría haberla hecho; a falta de lo cual, la “entiendo”... Nunca estuvo Wagner tan inspirado como al final. El refinamiento de esa alianza de belleza y enfermedad llega aquí tan lejos que hace sombra incluso al arte anterior de Wagner: que parece entonces demasiado luminoso, demasiado sano* (Colli;Montinari;2002:49).

El caso Wagner es complejo por cuanto podemos apreciar la diferencia entre la creación wagneriana y la multitud de direcciones que toma en su recepción. No obstante, en realidad, lo importante es que podemos distinguir que la crítica a Wagner es manifestación de una concepción filosófica diversa en cuestiones fundamentales, en

la cual estaba profundamente anclada la concepción nietzscheana de la creación artística. A pesar de todo, podemos considerar el caso Wagner como expresión máxima de las inquietudes propias de la sociedad finisecular: desde la exaltación nacionalista a la distinción por medio del arte; del catolicismo conservador a las ensoñaciones simbolistas. No es de extrañar que fuera Nietzsche el que sin ningún tipo de duda señalara: *a través de Wagner habla la modernidad su “íntimo” lenguaje: sin esconder ni lo bueno ni lo malo, olvidada de todo pudor [...] Wagner “resume” la modernidad. No hay remedio, primero hay que ser wagneriano...* (Colli;Montinari;2002:22).

A continuación, nos detendremos en examinar la originalísima recepción de la obra wagneriana en Cataluña, en tanto ésta fue considerada una oportunidad única para legitimar las aspiraciones catalanas. Ya hemos visto cómo la cuestión wagneriana es un fenómeno complejo ligado al catolicismo finisecular, a la sociedad burguesa y a ciertas connotaciones de intelectualidad y progreso precisamente por la “dificultad” de esta música. Precisamente por esto fue asumida a lo largo y ancho del continente como un arte nuevo y adecuado a las características de la nueva sociedad; es sencillo percibir la influencia del autor sobre los simbolistas y no es difícil advertir en la obra de Marcel Proust, además de la influencia de Ruskin o Dostoievski, la impronta de la melodía infinita de Wagner; en realidad su inmensa novela *A la Recherche du temps perdu* es más una estructura sinfónica que narrativa en el sentido corriente. De igual modo, aunque la recepción de Wagner en Cataluña constituye un fenómeno único por sus peculiares características, no excluye la importancia de Wagner en el resto de la Península; Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, fue una fiel seguidora desde Galicia del músico alemán; y en Madrid fueron muchos los insignes wagneristas, como Antonio Peña y Goñi<sup>322</sup>. La poderosa influencia del “nuevo arte”, con todos sus nuevos planteamientos dramáticos, será todo un acicate que favoreció las interminables disputas que vivieron nuestros compositores de la Restauración. En este sentido hay que entender la proclamación del lema “Beethoven-Wagner-Chapí” con el que

---

<sup>322</sup> Existen recientes tesis doctorales que llevan a cabo un estudio detallado de la recepción de Wagner en Madrid: Suárez García, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (Universidad de Oviedo, 2002) o Carmena de la Cruz, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915* (Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

Manrique de Lara, que ignoraba al Chapí de *La revoltosa* y *El tambor de granaderos*, daba rienda suelta a sus pasiones estéticas, un tanto frívolas pese a lo férvido de su convicción (Balboa;1993:239) y, especialmente, las esperanzas regeneracionistas depositadas en la obra de arte total por parte de algunos críticos:

*Pero hay que confesar que, viciado nuestro público con las sencillas melodías italianas, le cuesta trabajo asimilarse la complicada y filosófica labor del gran maestro de Leipzig. Esperemos que algunas docenas de audiciones de La Walkyria encariñarán con ella a los oyentes y no considerarán entonces como unas “golfas” a las famosas hijas de Wotan. Que a tal extremo y falta de respeto llevaron su crítica la noche del estreno algunos indoctos [...] si este fascinador programa [wagnerismo] se realiza, entiendo que usted, aun dentro de la severidad con que ejerce la crítica, no tendrá más remedio que aplaudir tan patriótica labor. Como escasa compensación a las muchas desdichas que han caído sobre nosotros, terminemos el siglo implantando gallardo y triunfante en nuestro primer teatro el gran arte de la música moderna con elementos propios y abramos el corazón a la esperanza, repitiendo la manoseada frase: ¡Aún hay patria, Veremundo! (Carmena;1904:74).*

En efecto, la obsesión que algunos críticos de las décadas finales del siglo XIX demostraron por el “arte total” (testimonio de una conciencia en armonía con todo el universo y clara herencia romántica) se manifiesta en proyectos como la búsqueda del “libro único” de Mallarmé y la nostalgia por lo medieval, edad dorada de la coherencia social en una idea, edad de la armonización de las artes (ejemplo lo serían las catedrales góticas) y, como vieron los prerrafaelitas ingleses y William Morris, modelo de una praxis artística consciente e iluminada que se presenta como antítesis de la alienación industrialista de la sociedad moderna (Mainer;2004:34). Precisamente, esta obsesión llevó a consideraciones verdaderamente utópicas sobre la sociedad moderna, dibujando (como en el caso de Rafael Altamira) un perfil social del obrero claramente idealizado a partir de la enumeración de los héroes del imaginario cultural de la época:

*[...] el modesto fabricante de harinas en cuya biblioteca figuran numerosas publicaciones de mecánica que constituyen su recreo habitual; otras, un tendero de ropas que lee a Carlyle en inglés, un cosechero de vinos que estudia a Hegel y a Krause; un obrero que me enseña con aire de triunfo la edición del Quijote publicada por la Academia y que gasta parte de sus ahorros en*

*libros que no son de su oficio; un notario lector de Hauptmann; un comerciante que rinde verdadero culto a Wagner y a Beethoven (Mainer;2004:58).*

Sin duda, la recepción de Wagner supuso en todo el país una verdadera conmoción, pues era el genio de Bayreuth el que suscitaba las mayores pasiones y ofrecía los modelos de sustitución más elaborados. Introducido, paradójicamente por el antiwagneriano Barbieri, ingresa en el mundo zarzuelero con Bretón (dedica a Wagner numerosas páginas en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes), Chapí (la plúmbea música de *La Tempestad*, por ejemplo), Serrano, Soutullo y Vert (*La leyenda del beso* sería un buen ejemplo de la fusión de las influencias de Rossini y Wagner) o incluso Guridi (*Amaya*, según algunos, se ajusta plenamente al modelo wagneriano) (Salatín;1996:241). Wagner ofrecía un arte nuevo, elaborado, y además germánico; de este modo, no es extraño que la confrontación con la zarzuela fuera frontal. Por ejemplo, Pedrell paraleliza acción-comicidad con inmediatez-superficialidad, descargando a la zarzuela de toda iniciativa intelectual, entendiendo, sin embargo, como valores propios del mundo operístico germano “la ausencia de acción” que desarrolla la capacidad para producir sensaciones que se enmarcan dentro de una mayor intimidad emocional (Lolo;1996:324)<sup>323</sup>. La influencia del arte wagneriano fue una convulsión general en todos los lugares culturales de Europa; sin embargo, como a continuación veremos, el caso de Cataluña fue aún más complejo al hallarse en él numerosos valores políticos y sociales añadidos a la obra de Wagner.

---

<sup>323</sup> De este choque surgieron diversas situaciones cómicas, como la relatada por Luis Carmena en su libro a propósito de la representación de *Lohengrin*: con Antonio Peña y Goñi, portaestandarte del wagnerismo en España, sosteníamos constantes escaramuzas, siempre por supuesto en tono de broma y amistosamente. Recuerdo que una noche se representaba “Lohengrin”, y al oír el dúo del acto tercero, admirablemente cantado por la Kupffer y Stagno, dije yo entusiasmado y con verdadera emoción: «Cuando llegan piezas como ésta, creo en Wagner». «Pues yo no creo en usted» – replicó al punto Peña. «Pues debe usted creer querido Antonio, porque le aseguro que me gusta Wagner; lo que tiene es que me gusta más Chueca» (Carmena;1904:80).



### **3. MODERNISMO CATALÁN: IMÁGENES Y MITOS**

#### **3.1. LA FIEBRE WAGNERIANA EN BARCELONA**

A través de un pensador como Gener hemos visto la evolución del catalanismo desde el año 1883 hasta 1903; sus escritos nos han dado cuenta de la organización del pensamiento catalanista en la fecha, un pensamiento suficientemente consistente como para cobrar fuerza en los años posteriores. Las bases por tanto habían sido teorizadas; pero no todo había quedado en la teoría. Ya hemos indicado cómo el movimiento de la *Renaixença* había comenzado a diferenciar claramente la cultura catalana de la española. Y es que la cultura va a ser un evidente revulsivo para la reafirmación de la identidad nacional: *sí, las crónicas, las historias, los sistemas, los poemas, las sinfonías, los cuadros, las estatuas y los monumentos ejercen tanta influencia en la formación de las naciones como las leyes y las guerras; más que los gobiernos* (Gener;1903:38). Gener ya había indicado cómo del movimiento literario surgió el político; y a la hora de justificar su postura no duda en repasar los principales nombres de la literatura catalana. Sin embargo, el objetivo último que se persigue es el de la europeización de Cataluña; sí, la primera fase de catalanización de Cataluña tuvo su momento (el de Aribau, el de Clavé, el de los Jocs Florals), pero explotado éste en demasía podría llevar a un reduccionismo regionalista que en nada interesa a la intelectualidad catalana. Así lo expresa Gener:

*En tales poesías o en tales dramas, no hay más reunión posible que el aplech, ni más fiesta que la Festa major, ni otra Venus que la publilla, ni otro Don Juan que el hereu, ni más mentor que el didot, ni más sabio que el cura del lugar, ni más heraldo que el ordinari, ni más héroe que el micalet, ni más emociones que las descargas* (Gener;1903:160).

En efecto, la cultura catalana nada tiene que ver con la madrileña<sup>324</sup>, pero tampoco con este catalanismo “pueblerino” donde la musa catalana se ve obligada a emigrar a las alquerías, a los talleres, o a las tabernas, quedando así configurada como una musa rústica, vulgar y ordinaria (Gener;1903:153-157). El catalanismo es mucho más: Federico Soler, Apeles Mestres, Matheu, Guimerá, Verdaguer, Oller,... caminan en esta dirección, regenerando la vida moral y artística, preconizando la Religión de la Belleza, adquiriendo rango de personaje público que les lleva, por un lado, a configurar en sus obras verdaderos programas estéticos y, por otra, a reclamar su espacio público y profesional a través de nuevos medios de expresión, como *L’Avenç*, *Catalònia*, *Pèl & Ploma* o *Joventut*. Al fin y al cabo, el modernismo. El artista puro, que busca en el arte lo que no encuentra en la vida, la Belleza que deviene Religión, con sus sacerdotes, sus profetas, sus evangelios, sus creyentes e incluso sus mártires. Es hora de salir del catalanismo reduccionista y mirar a Europa; a París, de donde vienen las revoluciones artísticas en los campos de la pintura o el dibujo, la prosa o el verso (es el momento en que llega el poema en prosa de Baudelaire y la ruptura con el verso canónico de la tradición); y a Alemania, de donde llegan los latidos del vitalismo de Nietzsche, que otorga al artista la categoría de moderno Rey Midas, que transforma en Arte, o en Poesía, todo lo que toca. Dos son los modelos, por tanto. El intelectual, *a la manière* del Zola de *J’accuse...!* Y el artista puro, *à la manière* de Wagner.

La llegada del wagnerismo a Cataluña es uno de los procesos más complejos de construcción de identidad nacional llevados a cabo en las postrimerías del siglo XIX. El wagnerismo fue un fenómeno esencialmente burgués e intelectual (órganos activistas en este sentido van a ser *L’Ateneu Barcelonés* y la revista *Joventut*), que trataba de hacer una especie de regeneración de la nación catalana mediante la educación del pueblo a través del teatro, y dotando a éste de toda una ideología

---

<sup>324</sup> *En Madrid lo esencial es saber si Mazantini torea de tal o cual manera. Apenas hay diario que no dé un gran lugar a la revista tauromáquica; las publicaciones especiales de este género privan, mientras las científicas se mueren de anemia de materiales y de suscriptores. El apogeo a que hoy, después de tanta revolución y de tanto liberalismo, ha llegado lo Flamenco, acaba de confirmar nuestra opinión: toros, toreros, chulos, majos, cantos guturales monótonos y fúnebres, repiqueteos de pies y contorsiones erótico-epilépticas, bailes dignos de los Cándalas de la India, castañuelas, guitarras, palabras, costumbres y actos de gitanos, he aquí lo que priva, he aquí lo que se oye, se ve y se halla por todas partes, y se aplaude desde lo más alto (Gener;1903:228-229).*

mediante la cual se pretendía llevar a buen término las aspiraciones de Cataluña respecto al resto del Estado español. Aunque para el wagnerismo Alemania se convierte en el punto de referencia (para la intelectualidad catalana y, especialmente, barcelonesa), Francia seguirá aportando toda una corriente de ideas, de entre las que destaca el simbolismo, pero que serán tratadas en todo momento desde el enfoque de la regeneración y el ideal de la *catalanitat*.

*De veinte años acá el mundo musical ha sufrido profunda transformación en ideas y tendencias.* Bajo la premisa establecida por Felip Pedrell en el opúsculo *Por nuestra música*, podemos entender las causas de que el wagnerismo tuviera una especial incidencia (diferente de la que pudo tener en Madrid) en la Ciudad Condal. Las circunstancias en que la ciudad de Barcelona se encuentra en las últimas décadas del siglo XIX (en lo que respecta a movimientos sociales y culturales) favorecieron enormemente la llegada y posterior auge del wagnerismo en esta época. En el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, Cataluña conoció un renacimiento cultural de fuerza extraordinaria, como demuestra una literatura (en lengua catalana) plena de nombres ilustres, una arquitectura capaz de otorgar una fisonomía propia a la ciudad de Barcelona y una pintura que, aunque siguiendo las directrices de los principales movimientos europeos, va a encontrar particularidades indudables. Toda esta situación no es gratuita; como telón de fondo tenemos el movimiento político y social que caminaba, en todo momento, a la búsqueda de la identidad nacional. En los últimos años del siglo XI y primeros del XX (como hemos dicho anteriormente), tras la Renaixença, asistimos a la emergencia social y política del *catalanisme*, vinculado a una posición regeneracionista pero de marcado carácter (en la mayoría de los casos) conservador. El objetivo principal de este catalanismo finisecular era controlar políticamente Cataluña para controlar así aspectos tan relevantes como la economía (de aquí se derivan fenómenos relevantes como el “tancament de caixes” o la aparición de la Lliga Regionalista<sup>325</sup>). Prueba de esta agitación social la muestra *L'Ateneu Barcelonés*, una de las principales tribunas no oficiales de la ciudad donde,

---

<sup>325</sup> Estas posiciones, musicalmente, son patrimonialistas: aparición de *l'Orfeó Català* (con el objetivo de renovar los modelos clásicos y opuesto así a los Coros Clavé, que a finales de siglo ya son vistos como parte del socialismo utópico) y de los *esbarts dansaires*, que nacen a partir de sociedades de *Catalunya Vella*, contrarias a cualquier movimiento de izquierdas.

al mismo tiempo que las clases acomodadas reflexionan sobre el papel político de la lengua catalana, aparece la preocupación por la irrupción incuestionable de la *qüestió social* en la vida barcelonesa; en este sentido, no podemos dejar de destacar que, incluso en el ámbito europeo, Barcelona era conocida como “la ciudad de las bombas”<sup>326</sup>, reflejo de todo un estado de opinión, que escapa a la hipótesis de una cierta manipulación de opinión por parte de los sectores conservadores y acomodados (Casassas; 1986:67).

Junto a este catalanismo político aparece, inevitablemente, la idea de la diferenciación cultural respecto al resto del Estado español, idea que se ve acentuada por las estrechas relaciones que Barcelona tiene con la ciudad de la Luz, París. Personajes como Eugeni d’Ors (corresponsal de “La Veu de Catalunya” en París, que interviene decisivamente en la contribución artística francesa para Cataluña), Josep M<sup>a</sup> Sert, que desde su exhibición en el pabellón de “L’Art Nouveau” (que el decorador Samuel Bing monta en la Exposición Internacional de París de 1900) tiene un nombre en la capital del Sena, o Alexandre Cortada, crítico y musicófilo del grupo de “L’Avenç”, que se ve forzado a expatriarse a París a raíz de la difusión de unas proclamas contra las campañas de España para sofocar la rebelión cubana (1896), ayudaron enormemente a la penetración de los movimientos europeos en la capital catalana. Asimismo, en Barcelona aparecen, por estos años, publicaciones decisivas, como el libro *Arte y artistas*, obra de un joven inquieto y con una especial sensibilidad para la pintura y la literatura, que había comenzado a dibujar intencionadas caricaturas anticlericales en el semanario “Papitu”: Josep M<sup>a</sup> Junot<sup>327</sup>. Igual importancia que la publicación de libros tienen las exposiciones de pintura y carteles. Como señaló Eliseu Trenc-Ballester, el año 1896 es decisivo para la historia del cartel mundial y lo es también para el cartel en España; se celebra en Barcelona, el 3 de diciembre en la Sala Parés, la primera exposición de carteles en España, en la que se muestran obras de los grandes maestros del cartel: Chèret, Grasset, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes,

---

<sup>326</sup> Un chiste de la revista “Papitu” decía en la época: *Acabarse a Barcelona els preparatius del festival Wagner i surgir el conflicte dels carreters, ha sigut tot ú* (VV:AA; 1983:233).

<sup>327</sup> *D’altra banda, convé tenir en compte que Junot és el primer escriptor català que el 1912 parla en el seu llibre (en un capítol intitulat “De Paul Cézanne a los cubistas”) d’artistes avançats sobre els quals existia un desconeixement gairebé total: Gauguin, Van Gogh, Seurat i els puntillistes, Matisse i el grup dels fauistes i dóna, a més, una bona síntesi de totes les justificacions teòriques del cubisme* (Jardí; 1983:20).

Forain, Bearsdley,... (Jiménez Fernández;1997:243). Las relaciones con la capital del Sena serán fluidas y aceleradas, y la asimilación de las vanguardias europeas por parte de Barcelona no se detendrán durante el estallido de la I Guerra Mundial, debido a la neutralidad de España, la vida artística barcelonesa experimentó una gran animación por la afluencia de pintores y escultores que encontraron refugio temporal en Cataluña, así como por la vuelta de artistas españoles residentes en Francia que, naturalmente, se sentían incómodos por las circunstancias.

Pero volviendo a la época que nos ocupa, y al wagnerismo, desde el punto de vista estrictamente musical, son varios los factores que contribuyen a la asimilación del nuevo movimiento, y puede que el más destacado sea el estado en que se muestran las producciones operísticas del momento en la capital catalana: *no se estrenaban, no, las óperas para enriquecer el caudal de nuestros conocimientos artísticos, sino para ofrecer ocasión de lucimiento a una cantante más o menos afamada [...] De ahí que privasen en nuestros escenarios la insignificancia y la vulgaridad, cuando no el quietismo y el marasmo... Sentémoslo de una vez, aunque luego hayan de reprochárnoslo. El estado actual de nuestro Teatro de la Ópera, por todas estas razones, es en extremo deplorable* (Alier;1979:104). La opinión del crítico Francesc Virella i Cassañes antes de la llegada del wagnerismo puede dar idea de cual era la situación en los escenarios barceloneses en la época. Junto a estas críticas a la escena operística, otros fenómenos ayudaron a la rápida asimilación del wagnerismo, como la fundación (después del movimiento general popular de los coros de Clavé, “l’immortal cantor del poble”) de l’Orfeó Català, en octubre de 1891. Esta organización fue creada con la decidida intención de renovar el ambiente musical de la ciudad (aspecto éste que será uno de los pilares en el movimiento de propagación del wagnerismo). El nacimiento de instituciones opuestas a cualquier tipo de música caduca y el desanimo de los críticos ante la situación de los teatros de ópera del momento, dan muestra evidente de la situación musical justo antes de la llegada del movimiento “renovador” que suponía el wagnerismo.

Como afirmaba la REVISTA MUSICAL CATALANA (en el año 1913), el wagnerismo en Cataluña se podría dividir en dos períodos: uno de propaganda (1868-1890) y otro

de acción. Hasta el año 1890, en Barcelona sólo se conocían, de Wagner, *Lohengrin*, *El buque fantasma* y *Tannhäuser* (estreno que coincidió con una espectacular nevada, lo que llevó a algún comentarista a afirmar que el clima también se había querido “germanizar” para la ocasión). Ninguna de las óperas de las épocas segunda y tercera del compositor habían sido representadas, mientras Felip Pedrell publicaba, dentro de l’Almanac Musical de 1868, un artículo titulado *La música del pervindre* (donde realizaba un juicio sobre el futuro de la música, exponiendo sus temores acerca de la incompresión del wagnerismo<sup>328</sup>), impreso por la redacción de “La España Musical”, revista impulsora de las vanguardias dentro del arte<sup>329</sup>. Éste es uno de los principales acontecimientos dentro de la difusión del wagnerismo en esta primera época, pero no el único; digna es de destacarse también la labor de Claudi Martínez Imbert, en este momento uno de los principales impulsores wagnerianos, que en 1870 da a conocer en Barcelona algunos fragmentos del *Tristan e Isolda*, y por supuesto, la labor de Joaquim Marsillach, espíritu culto y viajero que, en Suiza, había podido escuchar diversas obras de Wagner. Sus sentimientos, respecto a esta música, se concretaron en una serie de artículos contra la escuela italiana de ópera y, finalmente, en 1878 publicó un libro titulado *Ricard Wagner, Assaig biogràfic-crític*<sup>330</sup>. Inmediatamente comienza la polémica: Antoni Fargas i Soler, crítico musical del “Diario de Barcelona”, replica atacando abiertamente esta *nova música*.

Pero, a pesar de los detractores, el avance de la nueva música ya es imparable. El Liceu estrena *Lohengrin* en 1883 (dirigido por Goula), *El buque fantasma* en 1885 y *Tannhäuser* en 1887 (la marcha de *Tannhäuser* había sido estrenada, anteriormente, por Josep Anselm Clavé, el director de los coros con su nombre, en 1862, en primera audición absoluta en España, un año después del escandaloso estreno de esta ópera en París). A pesar de las primeras victorias del wagnerismo en Barcelona, costaba mucho adaptar las costumbres teatrales finiseculares a las exigencias que suponía la “obra de

---

<sup>328</sup> Joaquim Pena señala: *Figureu-vos quants y quants enemics devia tenir ell en nostra terra un quart de segle enrera, y quina anti-artística atmosfera’s veia obligat a respirar el jovent d’aleshores, inficionat per rossinisme y el meyerbeerisme* (VV.AA.;1983:45).

<sup>329</sup> Pedrell no se limitó a escribir este artículo, sino que, después de la publicación de una serie de cartas a un amigo sobre la música de Wagner, llevó a cabo la fundación de una sociedad wagneriana, cuya presidencia honoraria fue ofrecida al mismo Wagner.

<sup>330</sup> Es importante destacar la fecha de esta publicación; *quan a Italia no’n tenien encara cap, y tant es així que s’apressaren a traduir el d’En Marsillach* (VV.AA.;1983:46).

arte total”. Uno de los caballos de batalla fue, precisamente, la iluminación de la sala durante las funciones; como principal argumento en contra de la ausencia de luz durante la representación se daba la falta de interés que mostrarían las damas barcelonesas en asistir al teatro si no podían exhibir durante la representación sus vestidos y joyas y debían de conformarse (lo decían textualmente) a hacerlo en los cortos espacios de tiempo de los entreactos<sup>331</sup> (Alier;1979:112).

Con todo, el año que marca el inicio de mayor difusión del wagnerismo es el año 1888, con la Exposición Universal como gran motor del cambio que se produjo en todo la ciudad; en dicho año, en honor de la Reina Regente se ofreció *Lohengrin* en el Liceu, lugar ya de encuentro social y político de la burguesía de la época. El espectáculo fue el vehículo de preparación de las futuras audiciones completas sobre el escenario de las obras del músico alemán. En 1893, a propósito de la visita de la Sociedad de Conciertos de Madrid y las audiciones de la *Societat Catalana de Concerts*, los fragmentos más conocidos de la obra wagneriana se convertían ya en habituales para el público de Barcelona. No obstante, es el año 1901 el decisivo para la implantación del wagnerismo. En este año, Joaquim Pena funda *l'Associació Wagneriana*. Joaquim Pena, Ribera, Viura y Zanné comienzan la labor de traducir el teatro completo de Wagner, comenzando por *Les fades* y llegando a *Parsifal*, con el objetivo de que las óperas puedan ser cantadas en catalán<sup>332</sup>. La admiración que Zanné (autodeclarado dantesco y wagnerista) profesa hacia Wagner está en relación con su tendencia esteticista, esto es, con su defensa clara del *art pour l'art*:

*Wagner, profeta sant, emperaire de l'Art,  
pontifex gegantí, senyor de l'Harmonia,  
forjador colossal de greu Teogonia  
del geni dels humans en el fosc cap-al-tard.*

---

<sup>331</sup> También hay que destacar la reticencia a ciertas innovaciones wagnerianas, como la voluptuosidad de Isadora Duncan como Venus, que fue la primera bailarina en bailar desnuda en el escenario. Nuevamente la revista *Papitu* publicaba chistes al respecto: *La Venus del Liceu serà segurament la Venus Púdica, doncs sempre vesteix un luxós trajo, compost de matiné, enagües i sofà, propi d'una barcelonina del carrer del Carme[...]* En *Vinyas ho nota, es torna vermell y se'n fuig a Roma amb els pelegrins* (VV.AA.;1983:189)

<sup>10</sup> Wagner se canta en Barcelona siempre en italiano, excepto en alguna ocasión, incluso en los años 30 y a principios de los 40. El coro del Liceo lo hacía aún en italiano en el año 1981. La primera ópera que se canta en alemán en Barcelona no es de Wagner sino de Beethoven: *Fidelio*.

[...]

*La coloma del Grial baixa el ram d'olivera:*

*La monior penedida en tu sol creu i espera;*

*el món sota el racés de ta serenitat*<sup>333</sup>

*L'Associació Wagneriana* ofreció, sin interrupción, diversas conferencias a cargo de ilustres especialistas, musicólogos y literatos de entre los que destacan Pedrell, Pena, Adrià Gual y Domènech Espanyol, quien, además, escribió un libro curiosísimo que en su traducción al francés portaba por título: *L'Apothèose musicale de la Religion Catholique: "Parsifal" de Wagner*. De todas maneras, el verdadero pilar del wagnerismo en Cataluña no fue *l'Associació*, sino las representaciones de las óperas de Wagner. Éstas van unidas, lógicamente, a un teatro, el Gran Teatre del Liceu (excepto algunas que fueron ofrecidas por el Teatre Principal o, más tarde el Teatro Tívoli); el Liceu conocía por aquellos años un esplendor que le llevaba a dar a conocer las principales producciones operísticas de la época (por ejemplo, en el año 1896 se representaron en el coliseo de Las Ramblas *Pepita Jiménez* de Albéniz; *Manon Lescaut* de Puccini y *Falstaff* de Verdi); a este esplendor se unía la fama de su gran tenor, Francesc Viñas, verdadero ídolo<sup>334</sup> (cabe destacar que Viñas es el primer intérprete al que se dedicó una placa en el Liceu, asociada a su interpretación de "Parsifal"), que consiguió uno de sus más grandes momentos artísticos al cantar el "racconto" de *Lohengrin* en catalán, en el escenario del Liceu. Inmersos en este ambiente, fragmentos y actos completos de óperas de Wagner se traducirán y se representarán en catalán en el Gran Teatre; *L'Associació Wagneriana* fue capaz de crear un clima wagneriano que difícilmente podemos comprender hoy en día: se habían llegado a hacer, incluso, bailes de Carnaval únicamente con disfraces de personajes wagnerianos. Su defensa y propaganda de la obra wagneriana se vio desgraciadamente interrumpida con el estallido de la guerra civil española, que

---

<sup>333</sup> Cerdà i Surroca; 1981:370

<sup>334</sup> El primer d'aquests ídols fou Francesc Viñas, fita indispensable i trascendental per comprendre el wagnerisme a Catalunya. "Lohengrin" es converteix en el cavall de batalla del cantant a partir d'aquell moment. Només als seus tres primers anys de carrera, Viñas el va cantar 120 vegades. La fama de la seva interpretació en aquest paper era de tanta magnitud, que el kàiser Guillem II d'Alemanya no dubtà a qualificar-lo com el millor intèrpret del paper, després d'escoltar-lo en tres representacions consecutives al teatre San Carlo de Nàpols. El mateix Amadeu Vives va declarar: *Viñas ha nacido para interpretar las obras de Wagner. ¡Qué Tristán el suyo!* (VV.AA;1983:126).



prácticamente condenó a la desaparición a esta asociación, hecho éste que no ocurrirá hasta el año 1942, en que *l'Associació* queda definitivamente extinguida.

Como decimos, *l'Associació* llevó a cabo una gran labor de propaganda, pero no fue el único foco de irradiación del nuevo movimiento. El tema de la prensa y la crítica musical, los estudios y los artículos literarios, fue de gran importancia en Cataluña para la cuestión wagneriana. Las primeras batallas, entre conservadores y renovadores, corresponden a las protagonizadas por los ya citados Marsillach y Antoni Fargas i Soler, crítico del *Diario de Barcelona*. A partir de esta primera polémica, las más importantes figuras de la cultura, no específicamente musical, van a tomar parte en la cuestión<sup>335</sup>. Puede servir como ejemplo el caso del poeta poeta Joan Maragall, quien, en diversos artículos escritos entre 1893 y 1903 analizaba la situación real de las representaciones de Wagner en Barcelona y la consiguiente reacción de crítica y público. Pero si hay un nombre asociado al wagnerismo en esta época, ése es el de la revista *Juventut* (plataforma, como hemos visto, de aquel catalanismo progresista que defendía Gener), en la que, entre las inquietudes estéticas, destaca el interés por el arte wagneriano, al dedicar numerosas críticas (o, más que críticas, glosas poemáticas) a las óperas del “maestro-ídolo” representadas en el Gran Teatre del Liceu; críticas a cargo de Joaquim Pena (que abandonaba así lo que él llamaba el “nyigonyigo” – la opereta, la zarzuela, la revista, el concierto intrascendente – para defender por completo la obra wagneriana) y Jeroni Zanné, principalmente (aunque también en ocasiones la revista confiaba esta labor a Amali Prim y M. Domènech Español). Pero no sólo la revista *Juventut* llevó a cabo esta labor propagandística; también desde otros lugares (en el célebre local *Els quatre gats* había una tertulia wagneriana) se realizaba esta defensa del genio alemán; el *Ateneu Barcelonés* organizó diversas veladas musicales (como la dedicada al wagnerista J.Rodoreda, gran ateneista, reorganizador y director de la Banda Municipal durante la década 1886-1896, director de la coral Euterpe y prolífico compositor, entre otros géneros, de Virolai) y conferencias, de entre las cuales destacan sin duda las llevadas a cabo por el musicólogo wagneriano Felip Pedrell, por ser éste el gran impulsor de la síntesis de

---

<sup>335</sup> Al respecto Joaquim Pena afirma: *El pobre senyor Fargas sortí a combatre çó que no coneixia y a defensar çó qui defensa no tenia, puix l'escola italiana quedà ab sos arguments més malparada que abans* (VV.AA;1983:48).

música culta y popular, y por el hecho de que fue Pedrell el primero en hablar de una verdadera “escuela musical nacional catalana”. Era ésta una idea que Pedrell ya había avanzado el año anterior en su estudio *Por nuestra música*, y que ahora, mediante sus conferencias, propagaba desde la primera tribuna pública de la ciudad. Cabe destacar al respecto, que esta idea de “tribuna pública” no es baladí: algunas de las conferencias propunciadas en el *Ateneu Barcelonés* llegaron a congregarse entre cuatrocientas y quinientas personas (Casassas; 1986:65).

De todos modos, lo más curioso en Cataluña y, concretamente, en Barcelona, fue cómo la cuestión wagneriana permaneció desde su llegada íntimamente ligada al fenómeno nacionalista surgido de la *Renaixença* y que desembocaba ahora en el modernismo catalán. Superada la *Renaixença*, el modernismo se planteaba la recuperación de la cultura catalana de una manera “auténtica”, no en un sentido de recuerdo del pasado, nostálgico o folklórico, como se había realizado anteriormente. Un ejemplo será suficiente para ilustrar la diferencia entre un movimiento y otro: en septiembre de 1893 se celebra en Sitges la primera *fiesta modernista* (la que a posteriori fue bautizada como segunda) donde el carácter de manifiesto es evidente; la fiesta significaba la alianza de los grupos más avanzados del mundo cultural catalán de la época: los redactores de *L’Avenç* (de los cuales había partido la idea), la *colla* de pintores y escultores dirigidos por Rusiñol y Casellas (puntas de lanza, el uno como artista, el otro como crítico, de la vanguardia estética de la época), Enric Morera y el grupo de jóvenes músicos y melómanos que tenían a Wagner como modelo y, finalmente, Joan Maragall, quien, desde las páginas del *Diario de Barcelona*, se había propuesto “pertorbar les plàcides digestions de la burgesia barcelonina”.

Y, mientras el modernismo avanzaba en Cataluña, finalmente, Barcelona se convertía en ciudad wagneriana (la segunda después de Bayreuth) donde se representaba la Tetralogía completa (último *tour de force* del empresario Bernis) el año 1901 y el siguiente. Naturalmente, a la obra wagneriana se dedicaron todos los esfuerzos por parte de directores y escenógrafos, que tratarían, de aquí en adelante, de conseguir las producciones más espectaculares siguiendo al pie de la letra aquello que el compositor deseaba para su obra, según las directrices de Cósima y de su hijo

Sigfrid, que regían en la misma época el teatro de Bayreuth. En la escuela escenográfica surgida del wagnerismo en Barcelona se observaba un realismo exacerbado, justificado en todo momento por las indicaciones originales de Wagner. Wagner se había convertido ya en un verdadero ídolo en Barcelona, y la brillante traducción de sus obras al catalán hizo posible un acercamiento real a su obra y a sus ideas. El hecho de que Pedrell llegara a ser conocido como “el Wagner español” nos da idea de cómo el modelo wagneriano se convirtió en una meta, un ideal al que se dirigían todos los esfuerzos. Además, el wagnerismo sirvió en Barcelona para el nacimiento de una nueva escuela de jóvenes compositores catalanes deseosos de seguir el modelo germánico, tales como Lluís Millet, Enrique Morera, Juan Lamote de Grignon o Antonio Nicolau (que fue un gran promotor del renacimiento catalán, como muestra el hecho de que diera a conocer las sinfonías de Beethoven). Asimismo, el wagnerismo sirvió para la asimilación, en la capital catalana, de otras vanguardias europeas: el primer impulso wagneriano derivó en Cataluña hacia el straussismo y, posteriormente, hacia el impresionismo francés (Gómez Amat; 1984:288)<sup>336</sup>.

### **3.2. LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO Y LA VERDADERA BURGUESÍA**

Ligada al fenómeno del wagnerismo y de la regeneración del país, junto a los valores musicales de la obra wagneriana pronto aparecerá la idea del arte como vehículo de educación del pueblo. Esta idea, a pesar de parecer contradictoria con la teoría esteticista, estaba fundamentada en las ideas del músico alemán de realizar un arte democrático, un arte para el pueblo<sup>337</sup>. De este modo, esta idea fue importada de Alemania por los primeros wagneristas catalanes, como Joaquim Marsillach, para el que la idea tenía un especial atractivo al compenetrarse perfectamente con los ideales de la *Renaixença*, el movimiento inmediatamente anterior. En efecto, durante la *Renaixença* se habían llevado a término diversos trabajos de recolección de melodías populares (con la intención de recuperar el “espíritu del pueblo”) a cargo de nombres

---

<sup>336</sup> *L'actuació dels grups wagnerians contribuï a fer sentir la necessitat que Bernis i els seus successors anessin fent conèixer les òperes més destacades de la història de la música, així com d'obrir el teatre a noves escoles* (Alier;1979:116).

<sup>337</sup> *¿Por qué, si no, ha pasado tanto tiempo sin que se abriera paso un compositor de óperas alemán? Porque nadie ha sabido hacer suya la voz del pueblo; quiere decirse, porque no ha habido nadie capaz de captar la vida auténtica, cálida, tal como es* (Wagner;1975:58).

destacados como el de Aguiló, quien defendía la tesis de que la cultura catalana se mantenía en el pueblo (ya que la cultura urbana estaba demasiado “contaminada”); bajo esta premisa, Aguiló buscó “la poesía popular en los lugares apartados del progreso industrial” porque esta poesía popular era capaz de dar “legitimidad a las aspiraciones de la nación”. Aguiló compartía además, con Pelagi i Briz y con Candid, la idea de que la poesía popular podía contribuir a la educación y a la civilización de los obreros, espíritu que fue el que animó a Clavé a crear sus famosos coros.

Pero el momento de la *Renaixença* y del modernismo desde el punto de vista social y político es muy diferente. La época del modernismo es la de la agitación social; las principales instituciones de la Ciudad Condal comienzan a notar, desde 1890, a partir de la instauración del sufragio universal, la reaparición de las movilizaciones obreras, con la celebración, por ejemplo, del uno de mayo. Todos estos sucesos dan un contenido muy diferente a la vida pública de la capital catalana: nuevos intereses como la lucha electoral, corrupta o no, o el creciente interés por la asociación política, comienzan a desbancar otro tipo de relaciones políticas insustituibles en períodos anteriores. No es este fenómeno exclusivo de Barcelona; este momento de agitación social era común a todas las naciones europeas, y ya desde Alemania Thomas Mann hablaba de las cualidades del arte wagneriano en relación a la educación del pueblo<sup>338</sup>. Thomas Mann daba al teatro una *función natural y primigenia de arte popular, de institución para la diversión y elevación del pueblo* (Mann;1986:22) y se maravillaba del hecho de que fuese un romántico como Richard Wagner, amigo de reyes, el que hubiera llevado a cabo la democratización de las salas de espectáculos. En palabras de Thomas Mann: *en realidad, el teatro parece que sucumbe desde que se convierte en pasatiempo de la burguesía, que en realidad representa a la democracia antirromántica y antipopular frente a la que la verdadera burguesía es lo que el pueblo “verdadero y auténtico” frente a la masa moderna* (Mann;1986:22).

---

<sup>338</sup> *Nosotros, los alemanes, profesamos al teatro un respeto innato, más que ningún otro pueblo. Lo que para el resto de Europa es diversión social, para nosotros es, cuando menos, factor de formación. Hace poco, el emperador alemán declaró, censurando a una actriz francesa: “Si la Universidad es continuación de la escuela, para nosotros, el teatro es continuación de la Universidad”* (Mann;1986:20).

Precisamente éste es el espíritu de la burguesía de Barcelona que adopta como lema el modernismo. Una burguesía nacionalista, conservadora, católica, y que se sentía llamada a una misión de regeneración del país, como refleja el pensamiento del Doctor Letamendi en su escrito *la música del porvenir y el porvenir de mi patria*; Letamendi considera el Teatro, en términos wagnerianos, como el Templo del Arte “único y supremo”, fusión de todas las artes particulares de *la mateixa manera qu’en l’astre solar se fonen totes les colors de l’arc-en-cel* (VV.AA;1983:52), y a Wagner como un revolucionario, que empleó la expresión musical del mismo modo que Napoleón I la militar o Martín Lutero la teológica (V.V.AA;1983:54). Letamendi no duda en afirmar en su libro: *el Wagnerismo, en su fondo, constituye todo un programa, el ÚNICO TOTAL PROGRAMA de educación artística, individual y social*, y alaba el hecho de que *el wagnerisme no es quelcom d’Art per Art, sinó l’Art aplicat a la superior educació dels pobles*<sup>339</sup> (VV.AA.;1983:54). Este entusiasmo es el que lleva a otros pensadores e intelectuales catalanes a acercar el wagnerismo al pueblo. Por ejemplo, Cebrià Montoliu habla de la necesidad de que las obras de Wagner sean *dites en català i donant a la lletra i a la música la importància respectiva*”, añadiendo que *aleshores podrà començar a parlar-se “d’un teatre genuïnament popular*<sup>340</sup> (Castellanos;1998:141). También Josep Torrer hablará de la necesidad de hacer que los artistas *sentin aquesta forta unitat simbòlica de la bellesa sagrada i cerquin inspiració i guia en les modalitats litúrgiques*, y no dudará en sacar a colación en su escrito *L’art i la liturgia* la misión sagrada y la fuerza educativa que Wagner daba al arte, partiendo de una cita de Guyau – que podría ser gaudiniana – según la cual *la*

---

<sup>339</sup> *España puede aún aspirar a un gran porvenir; mas para llegar á él sólo tiene abierto un camino: el que acabo de señalar con ocasión de las excelencias del Wagnerismo, considerado como instrumento y signo de Cultura nacional* (VV.AA.;1983:57).

<sup>340</sup> Así Cebrià Montoliu defiende, frente a las interpretaciones elitistas, una lectura de las obras wagnerianas como modelos de teatro popular, recogiendo de Alomar la distinción entre “poble” y “plebs”, que “cal no confondre l’art popular amb l’art vulgar” (Castellanos;1998:141). La cuestión de la traducción de las obras al catalán es de considerable importancia; hay que tener en cuenta que el problema del uso del catalán en literatura es, en parte, cuestión de público. Es significativo que las primeras obras de teatro en catalán que obtuvieron éxito, no fueran puestas en escena hasta cerca de 1860 y que las primeras novelas decimonónicas de algún mérito literario incluso sean posteriores. En los primeros años de la Renaixença, las únicas obras nuevas que obtienen algún éxito público fueron los sainetes bilingües de Josep Robrenyo (hacia 1870-1838), actor y autor dramático que, pese a su falta de pretensiones literarias, merece el honor de haber creado un teatro genuinamente popular en contacto con los acontecimientos de la época (Terry;Rafel;1983:159). Por tanto, el voluntarismo en el uso del catalán en el teatro wagneriano sobrepasa el ámbito estético y atañe al campo de la nacionalización de la cultura.

*ficció no s'accepta sinó quan és simbòlica, és a dir, expressiva d'una idea de veritat* (Castellanos;1983:63).

Por tanto, todos los esfuerzos se pondrán en hacer comprensibles las obras wagnerianas al público. Zanné, por ejemplo, se mostrará convencido de que *el poble té veritable sed de bellesa, en té veritable fan d'idealitat, en té veritable desig de les festes de l'esperit, de lo que li esclareix el front i li dulcifica el cor on hi ha entrat tants dolors de la vida quotidiana!*, i afegirà: *no hi fa res que de moment el poble no estigui prou preparat per a comprendre tot el que encloguin aquestes poemes que s'anuncien en el nostre teatre. El poble s'hi anirà acostumant a poc a poc* (Castellanos;1988:358). Esta especie de nuevo “despotismo ilustrado” se manifestará igualmente en los escritos de Joaquim Marsillach<sup>341</sup> y de Adrià Gual, quien afirmará rotundamente: *es un dever en tots aquells qui en la seva mà estigui, fer-la assequible al poble* (VV.AA.;1983:89) porque, en su opinión, *el país arrossega des de fa segles i segles un gran pes mort, negatiu, de vulgaritat, d'inapetència, de peresa, un gran volum de matèria insensible, i precisament perquè la situació es aquesta hi ha sempre aquí una viva sensibilitat per la poesia* (VV.AA.1983:162). Pero sin duda, el que llevará más lejos estas acciones será el poeta Joan Maragall. Maragall, en sus artículos de prensa, se preguntará una y otra vez: *¿quién engaña a quien? ¿Wagner a los críticos, los críticos al público, o éste a los críticos y a sí mismo?* y, debido al hecho de que el público no entendía lo que sucedía en escena<sup>342</sup>, expresaba su miedo a que aquellos que sí lo entendían no hicieran todo lo necesario por solucionar este problema: *¿A qué tendemos? ¿A hacer un público de snobs, de pedantes, que admita toda imposición y salga satisfecho del teatro cuando tenga las manos calientes de aplaudir, pero el alma helada?* (VV.AA.;1983:31). Para Maragall la incompreensión de la música de Wagner era debida a los depravados gustos del público, en aquel momento de plena apoteosis rossiniana y belliniana, y es por ello que expresaba con

---

<sup>341</sup> Que en el prólogo de su libro sobre Wagner expondrá las razones que le van a llevar a escribirlo: *La novedad de un asunto apenas tratado en España y que despierta tanto interés, y la consideración del lamentable descuido en que yace la literatura musical en nuestro país me han decidido a publicarlo*

<sup>342</sup> *En resumen, que el público no sabe, o sabe mal, lo que pasa en las tablas, y ha de concretarse a escuchar música, con lo cual toda la teoría del drama musical de Wagner se viene abajo, y con ella el efecto artístico de sus representaciones [...] Así, pues, nuestro público se ha encontrado con que al ir al Liceo a una representación de Wagner, ha ido con la prevención poco menos que imperativa de extasiarse ante una sublimidad artística: y al descorrerse la cortina se ha encontrado con una ópera un poco más pesada que muchas otras* (VV.AA.;1983:30).

contundencia la finalidad de su programa: *y ésta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo; pues si alguna forma de arte ha de ser nacional, popular, es el teatro, que es el arte para las multitudes* (VV.AA;1983:36). Hay un aspecto a destacar en todo este universo (y en el que nos detendremos más adelante) y éste no es otro que el hecho de que el teatro de Wagner podía encajar perfectamente con la lucha contra la sociedad alienada que la industrialización estaba provocando y, por consiguiente, con la propuesta esteticista de volver la vista a la época medieval y a la naturaleza. Así, Massó i Torrents, en los mismos años en que triunfa el wagnerismo, habla de la dicotomía hombre/naturaleza, ligada a la oposición medievalismo/modernismo, y refleja el alma del excursionista-poeta, que se encuentra súbitamente con el misterio del azul del cielo y proclama el concepto místico de naturaleza con amor ruskiniano:

*Mercès Natura!*

*Tu m'has obert el llibre de la vida,*

*Me l'has feta estimar.*

En este punto, quizá sea necesario señalar, que el camino de la renovación va a ser posible en Barcelona precisamente porque no se trataba únicamente de un movimiento musical. Del mismo modo que penetra el arte wagneriano, también lo hace *l'Art Nouveau*, precisamente por ser un arte aplicado, un arte que necesitaba ser utilizado para que cumpliera su función: este hecho es el que hace posible a gente que no era artista participar del movimiento (debido a que estaba tan profundamente entroncado en la sociedad, *l'Art Nouveau* desapareció en el año 1914, con la destrucción del mundo social que le dio vida). Además de por su funcionalidad, todos estos movimientos coincidieron en su propagación con una expansión del mundo publicitario (este aspecto es el que caracteriza a *l'Art Nouveau* como el primer movimiento del siglo XX en lugar de ser el último del XIX) y del libro, que precisamente jugó un papel fundamental en el movimiento modernista. A finales del siglo XIX dos acontecimientos provocan un gran desarrollo de las artes gráficas en Barcelona: por una parte el paso de una actividad profesional familiar a una actividad industrial, con la consiguiente influencia de la maquinaria y los progresos técnicos y científicos, y, por otra, la aparición de la nueva burguesía catalana con acceso a la

cultura. Además de estos dos aspectos, hay que tener en cuenta cómo, en el modernismo, la difusión de revistas ilustradas es tan importante en Barcelona como en otros centros culturales como Bruselas o Viena, y que precisamente estas revistas serán las que posibiliten en gran medida los intercambios culturales entre las grandes metrópolis; en Barcelona, por ejemplo, en *Els Quatre Gats*, se podían leer los últimos números de revistas como *Jugend*, *The Studio*, *Simplizissimus* o *Pan*.

De todas maneras, estas corrientes de acercar mediante la traducción o la edición de libros el teatro wagneriano al pueblo no estarán exentas de críticas. Cebrià Montoliu hablará de ciertas corrientes de vulgarización *a outrance* en *que semblen empenyats alguns dels nostres poetes, enamorats, sens dubte, amb una idolatria cega i perillosa, de la musa popular, a qui tant deu la nostra renaixença poètica* y se posicionará contra la generalización de una tendencia que *per simple i còmoda pendent conduirà fatalment a una deplorable ruïna tot el nostre renaixement literari i nacional, convertint-nos aviat en una nació impotent d'histèrics i epilèptics* (Castellanos;1998:139). En efecto, dos son los aspectos más atacados por parte de los críticos de esta llegada del wagnerismo: por una parte, el hecho de que se convierta en casi una religión sin fundamento para algunos (que se dejaban llevar por la euforia de un arte renovador sin comprender ninguna palabra ni acontecimiento de las óperas<sup>343</sup>) y, por otra parte, la cuestión que inevitablemente nosotros también nos planteamos: ¿se consiguió realmente este acercamiento del pueblo a las obras wagnerianas? Sin duda, para conocer la verdadera situación del wagnerismo en Barcelona, es más útil acudir a los chistes de la revista *El Papitu* que a los grandes ideales regeneracionistas de los intelectuales. Dicha revista, en uno de sus números, decía con cierta ironía: *Allò que s'en diu gent, no n'hi ha anat al Liceu. Tant es aixís, que la Walkyria quasi la vàrem fer en família. Se pot dir que no més hi havia en Pena, les Llorachs, els Alfarràs, els Fabras, els Miquels y els incondicionals de sempre [...] En una paraula, Wagner s'ha imposat com s'imposa una pedregada seca: per forsa. Amén!*

---

<sup>343</sup> Este snobismo cultural fue duramente criticado por Nietzsche en alusión al ambiente de las primeras representaciones wagnerianas en Bayreuth: *Aggravée par une chaleur étouffante, l'atmosphère tenait à la fois de la ville d'eaux et de la kermesse. Dans les auberges bondées, au lieu du recueillement où la catastrophe tragique est censée plonger le "spectateur artiste" étreint para "la voix surgie de l'abîme le plus enfoui des choses", ce n'étaient que conversations bruyantes et rires, parmi la fumée des saucisses et des cigares, tandis qu'à grands flots coulait "la bière allemande"* (Lièbert;1995:79).



(VV.AA.;1983:210). Tampoco escatimarà una pizca de sarcasmo a la hora de criticar el snobismo cultural que en torno al wagnerismo se llegó a crear:

*Dongui'm dues butaques de ben endavant, si es servit.*

*S'han acabat les d'endavant... Però es igual, senyora. Les òperes d'en Wagner se senten de tot arreu.*

*Ai, ai... Doncs a mi m'havien dit que, aquesta música, els adelantats la sentien més...*

La revista ataca, igualmente, las “buenas costumbres” del público de la época:

*[...] El tercer agravi es contra'ls tocatardans d'upa y de galliner, y altre cop contra l'empresa, qui no'ls reté a fora fins al final d'acte.*

*Setè: contra'ls filarmònics incontinentes qui no poden prescindir de seguir el compàs amb el cap o els peus, o qui no saben estarse de tatatejar els cantàbils y'ls recitats, encare que no tinguin solta.*

*Novè: contra'ls qui fan ostentació estrepitosa d'un insignificant costipat quan hi ha tants y tants moribons que no dihuen res.*

De todos modos, chistes aparte, de lo que no hay duda es de que la cuestión wagneriana fue protagonizada por una parte de la burguesía catalana y no por todo el pueblo “idealizado” del que estos burgueses hablaban (hemos dicho que el wagnerismo va inevitablemente ligado al Teatre del Liceu y éste, en 1893, era ya un lugar caro, asequible sólo para un público rico y digno, por tanto, de la atención – y de las bombas – de un anarquista). Toda la polémica wagnerista fue una polémica burguesa entre burgueses, es decir, entre aquellos que preferían las costumbres tradicionales, la ópera italiana, y aquellos otros “modernos” que defendían el wagnerismo por encima de cualquier otra tendencia artística<sup>344</sup> (como refleja otro chiste del *Papitu* publicado en 1910 a propósito de un supuesto menú wagneriano):

*Sopa de gripau i de drac.*

*Filet de Filla del Rhin, au vin blanc.*

*Entrecottes, de Grane (cavall de Brünhilde).*

---

<sup>344</sup> *Tan gran era la febre wagneriana, que hi hagué membres de l'Associació Wagneriana que arribaren a muntar les òperes en domicilis i teatres privats, fins i tot escenificant-les i fent-les interpretar amb petites orquestres* (VV.AA.;1983:13).

*Foie gras del cigne de Lohengrin.*

*Aucells del bosc de Siegfried, a l'ast.*

*Cuixes dels bèns de Fricka, amb pèsols.*

*Filtre de Gutrana per postres.*

*Vins del Rhin (Hunding-Gibichungen).*

[...] *Hi assistirà, además de la familia Beidler y en Pena, en Barrie, en Gallarfo, en Vilaseca, en Colomé, en Vilaregut, en Ferrer y Patau, en Roure y Barrios, en Zanné y en Zanetti, que també es wagnerista. S'hi adherirà amb entusiasme, els Miquels, els Alfarràs y les Llorach. [...] Sembla que, a última hora, en Pacu Sert, en Bonis y en Ciudad, organisen un banquet de protesta contra el predomini d'en Wagner al Liceu:*

*Macarronis, a la Puccini.*

*Canalonis, a la Mascagni.*

*Rabiolis, a la Donizetti.*

*Filet de Leon-Cavallo;*

*I per beure, L'Elixir d'amore.*

### **3.3. MIREU CAP AL NORD: LA NACIÓN CATALANA**

*Paso libre, paso al norte!...* Así de contundente se mostraba Josep M<sup>a</sup> Roviralta en la prensa en 1898. Y no es de extrañar, si tenemos en cuenta que las corrientes literarias, plásticas y musicales innovadoras que en Cataluña se manifestaron a finales de siglo (y que llamamos “modernismo”) son de inspiración foránea: la poesía simbolista, la pintura idealista (más o menos nutrida del pre-rafaelismo), las bellas artes influidas por *l'Art Nouveau*, el teatro de Visen o de Maeterlinck,... constituyen la prueba evidente de que Cataluña, a finales de siglo, adopta una decidida orientación europea y, más concretamente, de las culturas no latinas que, de una manera genérica, respondían a la denominación de “nórdicas”<sup>345</sup>. El *modernisme* es el movimiento paralelo a los conocidos en París, Bruselas y Viena, surgidos de la corriente intelectual alemana. En música, eso significaba la obra de Wagner o de César Franck. La fundación de *l'Orfeó Català*, en 1891, como aparato

---

<sup>345</sup> El “noucentisme”, a diferència del “modernisme”, no proposà models nòrdics; accentuà la nota de catalanitat al punt que, en opinió de molts pintors, escultors, literats i crítics, calia emprendre una tasca comuna per arribar a l'elaboració d'un “Art nacional” (Jardi;1983:11).

renovador modernista de lo que habían sido los coros de Clavé, es la concreción catalana de este deseo renovador.

En este contexto, la obra de Wagner fue asumida desde el primer momento como una oportunidad para reivindicar las aspiraciones de Cataluña como nación independiente respecto al Estado español, sumido en aquel momento en una profunda crisis económica y política. Para los intelectuales catalanes (como hemos visto en Gener) la historia justificaba que se reivindicara ahora el imperio del catalán (lengua y espíritu) en la justicia, en la educación, en la burocracia, e incluso en la religión, constatando así el aumento del uso de la lengua en la vida cotidiana y también culta de Cataluña. Pero la cuestión, amén de la lengua, era mucho más profunda, como se puede observar en el caso de la música. A comienzos de la década de 1890, los músicos y melómanos más jóvenes y serios de Cataluña comenzaban a plantearse el problema fundamental de situar la música autóctona dentro de las más modernas tendencias europeas y de salvarla de la mala influencia de la ópera italiana y del nefasto control de las editoras y empresas transalpinas. Música moderna y música nacional eran las fórmulas que resumían los objetivos básicos de este sector y, en este sentido, el wagnerismo las condensaba muy bien. Pero aún existía un segundo ideal que, además, planteaba un problema: el del equívoco entre música nacional española y música nacional catalana<sup>346</sup>. Nuevamente Wagner representaba para la Cataluña finisecular el modelo para la creación de una mitología nacionalista a partir del legendario autóctono, y en este sentido ofrecía la ventaja añadida de fomentar la ilusión de una comunidad racial común, con una mitología similar, en contra, es claro, del semitismo español. Para Pere Prat Gaballí la situación era evidente: *la nostra escena catalana, que encara avui de tantes coses està mancada, careix també del caudal de llegendes que forçosament han de posseir les escenes nacionals. I és una evidència que ens en tenim de preocupar. Mai com avui en què tota la nostra vida de*

---

<sup>346</sup> Només cal recordar el comentari de Maragall sobre l'atemptat a Martínez Campos: "Això ens dóna molta importància: els periòdics estrangers parlen de Barcelona com d'un gran centre anarquista, és dir, que anem en primera fila del Modernisme". Perquè, amés, Maragall relaciona l'atemptat amb l'entrada abassegadora d'Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Wagner,... L'associació que fa Maragall ente un fet i l'altre és ben clara: la modernitat, el cosmopolitisme. I, també, la por, el paroxisme, de la societat moderna, a la qual correspon tot un altre art. (Castellanos;1983:136).

*raça s'aixeca i se personalifica, pot ser tan gran l'oportunitat*<sup>347</sup>. Es evidente que los catalanes modernistas se fijaban en otras naciones, como Inglaterra, donde los pre-rafaelitas habían conseguido una “pintura simbólico-decorativa que era considerada como un arte nacional” (Castellanos;1983:153), pero en todas coincidía su ubicación norteña y un posible origen indoeuropeo común. Así, Alexandre Cortada no dudaba en declarar: *Jo crec que les circumstàncies especials de la civilització i de les corrents modernes són pròpies per al desenrotllament de la nostra personalitat, i per això penso que ha arribat l'hora de que fem movable i exterioritzem el nostre pensament intrínsec*<sup>348</sup> (Castellanos;1988:103).

Toda esta ideología tuvo su traducción en una preferencia clara por los temas legendarios o tradicionales – *els tres tambors, la presó de Lleida, el Comte Arnau* – siguiendo las directrices del estímulo wagneriano. En la obra de Wagner los aficionados catalanes (recordemos el espíritu de la *Renaixença*) encontraron un interés añadido, esto es, el de la épica de una nación. Y es que, en el modernismo catalán, a diferencia del simbolismo francés, había un fuerte sentimiento de renovación, *avenç*, esto es, progreso positivista y reivindicación nacionalista a partes iguales: historia, territorio, restauración del patrimonio, regeneración del país,... todo lo que provenía del terreno sembrado por la *Renaixença*. La nostalgia de los bienes perdidos, de las grandezas y heroísmos pasados es la que propicia que en el Palau de la Música Catalana, *Walkirias*, *hijas del Rin* y *caballos mitológicos* dieran forma a los objetos de decoración más diversos, de igual modo que los argumentos wagnerianos sirven de inspiración para muchas obras pictóricas; precisamente es en la pintura y en las artes gráficas donde con mayor claridad podemos ver el triunfo del wagnerismo y del germanismo tamizado por las ensoñaciones pre-rafaelitas de la fase artúrica. Y no sólo aquí; también en la escenografía se concentran los esfuerzos para la asimilación de las mitologías nórdicas. Cuando Adrià Gual tiene un notable papel de escenógrafo, de

---

<sup>347</sup> *Mireu la fillia di Jorio i La nave, del gran D'Annunzio, dramatització de tot un tresor de tradicions populars; mireu Materlinck espiritualitzant l'antiquíssima tradició de Barbarrola; mireu la tetralogia de Ricard Wagner, divinització de les llegendes dels Eddes; mireu Lohengrin, la llegenda per excel·lència, símbol de la llegenda mateixa; mireu Las hijas del Cid, la tragèdia robusta, la tragèdia de la raça castellana, que l'admirable Eduard Marquina ha sublimitat...* (Castellanos;1988:357).

<sup>348</sup> *Per les seves costes mediterrànies Catalunya és llatina, per les seves muntanyes cèltica i germànica, i per les seves planes de l'oest és espanyola. Potser cap més petita nacionalitat d'Europa té una diversitat tan gran de composició geogràfica, ètnica i moral* (Castellanos;1988:105).

artista-decorador, es precisamente durante el triunfo del wagnerismo en Barcelona: Gual diseñó el montaje exquisitamente poético y simbolista de las óperas de Wagner que eran representadas en el Liceu. Gual, calificado por Eugeni d'Ors como “decorador de les evocacions llegendàries”, llevó a cabo la identificación plena de Cataluña con Wagner; además de las obras wagnerianas, también incorporó a la escena las leyendas cantadas o armonizadas catalanas, tales como *Els tres tambors*, *La presó de Lleida*, *Blancaflor*, o las canciones populares catalanas, de *Mariagneta a Misteri de dolor*; su medievalismo se acentuó aún más con la “folia amorosa” *Donzell qui cerca muller*, musicada con la melodía de *El cant dels ocells*. Pictòricamente, una sublimación de la canción popular catalana y la mujer-artista es su cuadro *Les majorales*. Él mismo dijo a la revista Joventut: *Nosaltres tenim llegendes, tradició, y ens la mirem sense veurela. Això es trist [...] Totes les llegendes són germanas y todas son hermosas, y sols ab ellas y per ellas podem els homes arribar a la comprensió dels secrets humans*. Éste es el modo en que se pueden relacionar en comunión fraterna las leyendas artúricas y germánicas, y las medievales catalanas (Cerdà i Surroca; 1981:343).

Del papel fundamental que jugó la escenografía da cuenta la preocupación constante que por ésta tenía el empresario Bernis del Liceu, preocupación que le llevará, en parte presionado por los wagneristas, a proponer al escenógrafo Soler i Rovirosa un viaje por Alemania para ver los montajes de los teatros alemanes. De hecho, las peregrinaciones a Alemania, y sobre todo, a Bayreuth<sup>349</sup>, habían comenzado tiempo atrás, cuando Marsillach trabó amistad con Wagner o cuando Lluís Millet escribió desde Alemania ensalzando la nación en la que había nacido el gran compositor: *Entreu en aquella sala d'ateneu, de posat seriós, quasi sèc, d'un sol color, on tothom sèu igual, sent igual i veu igual*<sup>350</sup> (VV.AA.;1983:24). Es evidente, por tanto, que uno de los principales factores que produjeron el triunfo del wagnerismo en Cataluña fue precisamente esta identidad con el Norte como símbolo

<sup>349</sup> Había un elemento más a favor del músico, el haber convertido su teatro, el *Festpielhaus*, en un nuevo centro de peregrinación donde se daban cita desde las almas decadentistas – nobles y burgueses – hasta snobs que deambulaban por una nueva Europa de positivismo científico, materialismo y en la órbita del industrialismo más avanzado. (Jiménez Fernández;1997:233).

<sup>350</sup> *Bayreuth, avui dia, és Wagner: però, per sos edificis ben plantats, grans, amb aquesta severitat alemanya, es veu que ha tingut la seva importància social. I quina tranquil·litat s'hi sent, aquí, després de venir de París i de Londres!* (VV.AA.;1983:23).

de modernidad. Así, *L'Esquella* publicaría en aquellos años: *Heus aquí, wagnerians, com, ab constancia i ab fe per guia, hem arribat a colocalnos, sinó al nivell en tot, al menys en una manifestació artística, ben aprop de l'Europa, de la que'ns torbavem tan allunyats* (VV.AA.;1983:220)

### **3.4. EL SIMBOLISMO Y EL ESPÍRITU DEL SIGLO**

Hasta ahora hemos indicado cómo el arte wagneriano se encuentra vinculado con el germanismo y el culto al espíritu nórdico, aspecto que se puede comprender por la preeminencia cultural de Alemania a partir de la victoria en la guerra francoprusiana. Pero, a pesar de eso, no podemos olvidar que la ciudad de Barcelona durante todo el siglo XIX mantiene unas intensas relaciones con Francia y que París, a pesar de todo, sigue siendo la ciudad de las luces. No es de extrañar, por tanto, que la influencia del movimiento simbolista deje su huella en el modernismo catalán, no como espíritu decadente y reflejo del fin de una época, sino como corriente renovadora<sup>351</sup>, renovadora de todo lo que la antigua burguesía (no la que ellos consideran “la verdadera” burguesía) había llevado a cabo o, como rezaba el lema del Salón de la Rose-Croix, *un asalto deliberado contra la vida convencional en nombre de una verdad oculta* (Mackintosh;1975:39). El modernismo, mediante esta aportación del simbolismo, se convertía en un movimiento de convulsión general europeo, que en Cataluña arraigó de modo prodigioso, precisamente porque venía a coincidir con un estado general de fatiga política, arquitectónica, musical, artística e, incluso, decorativa<sup>352</sup>. Es por esto que, en esta época, personajes como Alomar, Montoliu,... hablan de una “segona Humanització”, idea ésta que coincidía con lo que estaban realizando los diversos grupos intelectuales británicos y franceses. En Francia destaca especialmente el papel que juega el Salón de la Rose-Croix: la idea que agrupaba a artistas como Gauguin (que en lugar de pintar un paisaje “real” prefiere pintar un paisaje emocional), Mallarmé, Verlaine o Huysmans era que la función del arte no era expresar lo obvio, sino invocar lo indefinible (Mackintosh;1975:13); bajo

---

<sup>351</sup> *Aquests moviments sovint foren discordants, però tenien un fons comú de protesta contra l'esperit de la civilització industrial, contra la seva falta de justícia, d'autenticitat i de bellesa.* (VV.AA.;1983:171).

<sup>352</sup> Aunque Joaquim Pena señala: *Per aixó en el procés del modernisme i en el del wagnerisme simultani, hi tingué més pes l'ànsia de canviar els mobles i els llums que les idees* (VV.AA.;1983:163).

la misma premisa, en Inglaterra, Burne-Jones volvía al mito para su temática<sup>353</sup>. El simbolismo es, por tanto, toda una corriente europea, a pesar de que ante artistas tan dispares como el belga James Ensor o el noruego Edvard Munch sea difícil emplear este término, a pesar de que su obra forma parte del mismo ímpetu y clima que dará lugar al simbolismo.

Una característica esencial de este simbolismo fue la idea del artista maldito, de espaldas a la sociedad, y Wagner, en este sentido, era un modelo a seguir: éste, ante la incompreensión inicial de su obra en París se autodeclaraba artista maldito: *Ahora eres maldito, despreciado, como en Inglaterra los "ateos". ¡Ningún hombre decente hablará más contigo! [...] ¡Sueña! ¡Esto es lo mejor de todo!*<sup>354</sup> (Wagner;2001:116). Esta idea del profeta, del que dice la verdad pero al que nadie escucha era especialmente atractiva para los catalanistas que veían en esta figura su posición respecto al resto del Estado español. Así, Zanné afirma rotundamente en la revista *Joventut: No es l'estètica naturalista la reivindicada, sinó l'artista vitalista i rebel, que, en el seu lloc i en el seu temps, ha trencat amb les convencions per tal d'afirmar el gran Art [...] Llevat d'en Wagner, ningú féu com en Zola tants esforços per a enlayrar la idea artística del segle XIX i per a dominar la frivolitat general del públic* (Castellanos;1983:44). Se trata, por tanto, de establecer una lucha abierta entre el artista que, como individuo, representa el progreso, y la sociedad, que representa el inmovilismo (o, dando un paso más, entre los sectores progresistas de Cataluña y la Morta, España): *La lucha periódica del artista impulsor con las pasividades sociales resulta siempre en beneficio de las dos partes combatientes. Beneficio para el artista, que si está dotado de verdadero temperamento, siente el prurito de afirmar más y más su personalidad, y antes se crece con la contradicción que con el aplauso; beneficio así mismo para el público, que, aun a vueltas de repugnancias rutinarias y de esfuerzos siempre penosos para comprender lo desconocido, va evolucionando en su gusto, y acaba, como quien dice a regañadientes, por reformar su educación, merced al repetido espectáculo de la obra nueva, a que le obliga el artista con las periódicas*

---

<sup>353</sup> *En ambas orillas del Canal, los artistas trataban de encontrar técnicas para mostrar ideas en vez de acontecimientos reales* (Mackintosh;1975:36).

<sup>354</sup> *Él, el bienaventurado, el felicísimo, el inmensamente rico, va a mendigar. Mendiga vuestro favor, a vosotros los aburridos, a vosotros los anhelosos de diversiones, a vosotros vanos presumidos, ignorantes sabelotodos, críticos perversos de corazón, envidiosos, venales* (Wagner;2001:112).

*exhibiciones. Los grandes luchadores de un tiempo fueron siempre los grandes triunfadores de más tarde, llámense Wagner o Delacroix, Zola o Víctor Hugo. Con tal de llegar un día a la imposición de su arte, no temieron arrostrar los sufrimientos del apostolado*<sup>355</sup>.

Wagner, junto con Poe, se convierte así en la principal inspiración del simbolismo<sup>356</sup>; los poetas y pintores simbolistas admiraban especialmente en Wagner, la técnica de construir pasajes de notas sostenidas que ponían nervioso al auditorio, una técnica que Baudelaire, Mallarmé y Verlaine ya habían comenzado a experimentar en poesía. Wagner se presenta así como un Arte Nuevo que monumentaliza todos los ideales de la protesta y de su transformación activa, aunque su obra sea más cercana al romanticismo que al modernismo<sup>357</sup>; en efecto, como Thomas Mann señalaría, *hay en el Tristan de Wagner más de Novalis que de Schopenhauer, como probablemente ya saben todos pero, ¿a mí qué me importa?*. La obra de Wagner, influenciada por Schopenhauer y Nietzsche, se convertía así en lo que Victor Hugo había denominado “la cima poética de los tiempos modernos”. Al mismo tiempo, Wagner satisfacía lo que la sociedad europea demandaba<sup>358</sup>, una música “simbolista” que daba respuesta, mediante la sugestión, a los grandes problemas de la sociedad de principios de siglo<sup>359</sup>. Por esto, inevitablemente, un

---

<sup>355</sup> *Es el “pega, pero escucha” tradicional”. L’artista, doncs, es converteix en capdavanter de la societat i en factor de progrés només pel fet d’èsser conseqüent amb la seva idiosincràsia individual, pel sol fet de no cedir, perquè estableix aleshores aquest joc dialèctic – en el camp de la cultura i del gust – que repercuteix en benefici de la col·lectivitat (Castellanos;1983:223).*

<sup>356</sup> *Hacia 1908 Thomas Mann escribía: Estoy pensando en Wagner (¿y quién no pensaría en él inevitablemente al hablar de teatro?) (Mann;1986:14)*

<sup>357</sup> *Wagner fue, ciertamente, la última y tal vez la más grande revelación del Romanticismo. Ningún otro nos permite comprender tan íntimamente con qué intoxicación de los sentidos impresionó al público contemporáneo y hasta qué punto se sentía rebelde contra todos los convencionalismos muertos y sentía el descubrimiento de un mundo joven, feliz y prohibido [...] Aparte de sus nervios sobreexcitados, de su pasión por la narcosis y los efectos estupefacientes, Wagner compartía con Baudelaire los mismos sentimientos cuasi-religiosos y el mismo anhelo romántico de redención. (Hauser;1980:123).*

<sup>358</sup> *Et puis, “on avait rassemblé toute la canaille désoeuvrée d’Europe et le premier prince venu entrainé chez Wagner comme chez lui, comme s’il ne s’était agi que d’un sport de plus. Et, au fond ce n’était rien d’autre. Outre les anciens prétextes, on avait trouvé un prétexte artistique en plus, un grand opéra avec obstacles: on trouvait dans la musique de Wagner, insinuante para sa sexualité cachée, un “liant” pour une société où chacun poursuivait ses plaisirs (Lièbert;1995:78).*

<sup>359</sup> *En palabras de Casellas, las víctimas de los males hereditarios, las víctimas de la anemia y el contagio, las víctimas de las presuntas evoluciones sociales, cuando más tarde habrán de moverse por sí mismos (...) en aquella trágica atmósfera, preñada de peligros y amenazas, donde irán a resolverse los más tremendos problemas, donde fatalmente se librarán las cruentas batallas del destino... (Castellanos;1983:136).*



crítico como Casellas tenía que remitir toda la voluntad musical de la pintura moderna al compositor alemán: *perquè ara ja, conquerida la natura gràcies a l'impressionisme, es pot arribar a aquella síntesi poemàtica per a la qual havien sospirat els primers romàntics. Una síntesi "definitiva y terminante como la que en música ya iniciaba Wagner a la sazón con su drama lírico, compuesto por mitades de sensaciones y misticismos, de plasticidades y espiritualidad, de mitologías y de paisajes"* (Castellanos;1983:152). Sin duda, ésta es una de las claves del triunfo del wagnerismo: el urbanita barcelonés de las últimas décadas del siglo XIX podía ver con sus propios ojos unas representaciones que eran, como había sucedido con la tragedia griega, mucho más que meros espectáculos.

Volviendo al simbolismo, hay que destacar que todo él fue un movimiento de huida<sup>360</sup>: el movimiento modernista, al fin y al cabo, nace bajo el signo de Maeterlinck y de Ibsen, de Wagner y Nietzsche, de la pintura prerrafaelita. Wagner, insatisfecho y rebelde ante la sociedad, exiliado por motivos políticos y demandando para sí la condición de genio, se convertirá en una figura de referencia, no sólo en relación a su música, sino también por lo que respecta a su trayectoria vital, como sucedía con D'Annunzio o Zola<sup>361</sup>. Además, Wagner con su Gesamtkunstwerk<sup>362</sup> se convertía en síntesis de una época: *davant d'un músic, calia poder explicar la pintura de Whistler amb una simple referència: "C'est du Schumann". Per a la pintura simbòlico-decorativa del final de segle caldria poder dir: és un Wagner. El llenguatge primordial de l'art, el llenguatge universal que es mou en l'esfera de les essències, que és la música, ha passat per davant del de la pintura i, ara, el drama líric wagnerià es converteix en model per a la representació sintètica i harmònica de la humanitat, que persegueix la pintura* (Castellanos;1983:153). Éste es un punto

---

<sup>360</sup> *La obra de Péladan es en verdad una enciclopedia del gusto decadente: el prerrafaelismo, los primitivos, la sonrisa leonardesca, Gustave Moureau, Félicien Rops, la novela rusa, la música de Wagner,...* (Praz;1969:339).

<sup>361</sup> *Pérez-Jorba situa en un primer pla la intervenció de Zola en l'afer Dreyfus [...] Així, compara l'actitud de Zola davant de l'exèrcit francès amb motiu de l'afer Dreyfus a la de Dr. Stockmann, d'Un enemic del poble, d'Ibsen; i, davant del fracàs de l'actitud racional d'aquell, afirma, significativament, la seva desconfiança en una literatura de denúncia: "an aquesta manera de considerar i de presentar les coses, nosaltres preferim l'amoralisme d'en D'Annunzio o la crudel immoralitat neopagana del pensador Frederic Nietzsche: són més franques i són més joves"* (Castellanos;1983:43-44).

<sup>362</sup> *Poetas como Verlaine y Mallarmé habían empujado la literatura en dirección a la música porque vieron que sólo liberándola del uso normal de las palabras podían hacerla verdaderamente simbólica de un estado mental* (Mackintosh;1975:22).

fundamental para la recepción de Wagner en Barcelona; así, Doménech Español señalará: *Sentiment i intel·ligència! Tal es la síntesi suprema dels drames de Wagner, com ho es del temps modern. Temps de ciència, de reflexió, de crítica atrevida y implacable, però també del sentiment més viu y intens* (VV.AA.;1983:74).

Así, hemos llegado al punto en el que el *modernisme* se diferencia del simbolismo francés. Opuesto al sentimiento de decadencia de los franceses, que se veía acentuado por el consumo de drogas (generalmente láudano) derivado de las experiencias de Baudelaire y Gautier, tanto el *Cercle Artístic de Sant Lluc* (surgido en 1893 con el declarado propósito de reunir pintores, escultores y practicantes de profesiones artísticas en un “gremio” siguiendo las directrices de los medievales y, por tanto, bajo un signo eminentemente religioso) como los parroquianos de *Els Quatre Gats* van a proclamar sus movimientos como regeneracionistas<sup>363</sup>. Pero sea de un modo u otro, de lo que no cabe duda es de que los barceloneses participaron plenamente del movimiento europeo: en 1897 el *Saló de la Rose-Croix* realiza su última exposición, se crea la *Sezession* austríaca... y *Els Quatre Gats* abre sus puertas. Todos estos movimientos proponen una reorientación del arte (como Lluís Millet había afirmado frente a la casa de Wagner: *Allà, en aquella casa d'aire senzill, s'hi ha arrecerat l'art, avergonyit d'haver-se entregat a la vanitat i a les concupiscències de les grans babilònies*) y una exaltación de la naturaleza “simbòlica” que encontrarán en la obra de Wagner: *I tot això hi viu, en aquell escenari, grandiosament, ferotgement, amb vida primitiva, salvatge, de sang verge, que bat, inflada per les venes, amb forta batzegada* (VV.AA.;1983:24)<sup>364</sup>. De este modo, las estructuras orgánicas, que no eran nuevas en arte (pues el arte primitivo se manifiesta en modos de crecimiento natural, e incluso el gótico se puede observar de esta manera) centrarán la atención de arquitectos (como Gaudí) y escultores, al igual que la mujer, en términos de “femme-

---

<sup>363</sup> Si las personalidades que se reunían en la cervecería de “Els Quatre Gats”, por su tenebrismo, su tendencia a la ensoñación o al misterio, representan, a grandes rasgos, lo que podría ser denominada el “ala izquierda” del modernismo catalán, en oposición a una “derecha” constituida por los artistas de “Sant Lluc” de proclamado sentimentalismo cristiano (Mackintosh;1975:64).

<sup>364</sup> La música de Wagner no's limita a simbolitzar sols sentiments, com en altres compositors, sinó també, quan se presenta l'ocasió, remors del bosc, cants d'auells, dracs, foc, aigua, homes, angels, déus,... (VV.AA.;1983:80).

fatale”<sup>365</sup> o de Virgen María redentora de la Humanidad. Pintores como Josep M<sup>a</sup> Xiró, que tendía al trascendentalismo más o menos germánico (asimilado una vez más mediante la música de Wagner) y que pintará obras como *La muerte del Sol* o *Fantasía nietzschiana*, o Joan Brull, con figuras femeninas tan delicadas y vagas que parecen sueños, se acercarán al simbolismo francés, siempre desde una perspectiva de “Arte Nacional”, arte catalán con temas y técnicas propias, producto de la asimilación de todas las vanguardias de la época.

En este punto es interesante retomar la cuestión de la identificación de la obra de arte wagneriana con el público catalán. Como ya señalamos anteriormente, es cierto que no era la música alemana la más escuchada en Barcelona, cuyos intereses se decantaban en mayor medida hacia las músicas populares como el género chico o, especialmente, el flamenco. Es en esta época cuando la moda del flamenco en Barcelona alcanza su apogeo, suscitando al mismo tiempo las respuestas negativas por parte de los sectores burgueses así como de los modernistas. Precisamente el papel de éstos últimos respecto al flamenquismo es problemático en tanto los modernistas tomaron como inspiración el exotismo de las figuras de gitanas como queda reflejado, por ejemplo, en la pintura de Rusiñol. Sin embargo, esta atracción por un mundo exótico no significaba adoptar el ideal de Cataluña como “nación flamenca”; un caso esclarecedor al respecto puede ser la obra de Rusiñol *L’alegria que passa*, obra interesantísima tanto por su éxito popular como por la fecha en que ve la luz a través de *L’Avenç*: marzo de 1898. Habría que esperar casi un año, hasta el 16 de enero de 1899, para que la pieza fuera estrenada con música de Enric Morera al Teatro Lírico de Barcelona en la segunda sesión del *Teatre íntim*.

Son muchos los autores que caracterizan a Santiago Rusiñol como un simbolista cercano a la corriente del “arte por el arte”: esteticista, decadentista, se le suele incluir en la nómina de autores enfrentados con la clase social dominante, y deseosos de aferrarse a la plácida bohemia lejos del mundo material. Sea como sea, Rusiñol se convierte a finales del siglo XIX en una figura fundamente en la cultura

---

<sup>365</sup> *Perversa e inocente al mismo tiempo, exótica y sensual, fascinante pero peligrosa, Salomé ejemplificó la visión simbolista de la mujer, una visión que se había transformado en un cliché literario en la poesía romántica* (Mackintosh;1975:28).

catalana: promotor de la exposición de pintura de 1892 y del certamen literario modernista de 1894, del estreno de *La intrusa* de Maeterlinck (1893), y (especialmente significativo) del estreno de *La fada* (1897), obra de Enric Morera y Jaume Massó i Torrents que sería considerada el modelo de la ópera catalana. Precisamente *L'alegria que passa* fue un producto de la cuarta fiesta modernista en Sitges, acontecimiento durante el cual se acordó que la aventura de *La fada* debía tener una continuidad inmediata para alcanzar el anhelado teatro lírico catalán: la renovación de la escena catalana, como hemos visto, era considerada una de las más importantes labores patrióticas que podía hacerse.

Como señala Margarita Casacuberta, *L'alegria que passa*, junto a *El jardí abandonat* (1900), es una de las obras de Rusiñol que más debe a la estética maeterlinckiana<sup>366</sup>. La obra representa una simbiosis prácticamente perfecta entre simbolismo y costumbrismo, tradición y modernidad; en ella se recrea simbólicamente la irreversible marginalidad del artista en la sociedad burguesa materialista. De este modo, las dicotomías artista/sociedad, poesía/prosa, espiritualidad/materialismo, aparecen tratadas a través de la escenografía y los personajes de una manera tan elaborada que supera el simple maniqueísmo. La sociedad burguesa, representada en la obra por un pueblo de carretera y por una atmósfera dominada por el tedio y la monotonía, rechaza al grupo de artistas (el Clown, Cop de Puny, Zaira) una vez que ha disfrutado momentáneamente de los momentos de escapismo que le han brindado. Sólo una persona del pueblo, Joanet, representa la exaltación del individuo, la búsqueda del ideal, de la libertad y alegría que da el arte.

Uno de los aspectos que pueden llevar a engaño en la obra es la personificación del ideal en un personaje concreto: Zaira. Zaira, de nombre exótico, es la bailarina o cantante bohemia que representa la libertad y la alegría del arte. Es el símbolo, precisamente, de *la alegría que pasa*, hasta tal punto que es llamada “núvol d'estiu”. Zaira es el personaje que complementa al ambiguo e insatisfecho Joanet, el

---

<sup>366</sup> *La concepció simbòlica dels personatges i del mateix escenari, la utilització de recursos visuals i auditiu com la caiguda de les fulles seques, el so monòton del mall sobre l'enclusa, el cant dels ferrers, el toc d'oració, la prosòdia del rosari, per tal de traspasar a la pell dels espectadors i, si molt convé, dels lectors, la sensació d'ensopiment, monotonia i mort que caracteritzen el poble, només somogut per l'efectista entrada del carro dels comedians, ho justifiquen* (Casacuberta;1997:262).

hijo del alcalde. Joanet representa la tristeza e insatisfacción que provoca la monotonía y al tiempo la búsqueda del ideal, como queda de manifiesto ya en la primera escena de la obra:

JOANET: *No et fa l'efecte que tot dorm? Aquests plàtanos, que ni creixen ni es revifien, que ni es bellugen ni es moren; aquesta plaça, que fa mil anys que treu pols i mai l'acaba de treure; i la campana, i les teranyines de l'hostal, que van de pares a fills, no et donen nyonya?*

A partir de Zaira y Joanet quedan identificados dos mundos, el del pueblo, esto es, el de la prosa, el del conformismo, y el del carro, el de la poesía, el de la “santa alegría”. Joanet alcanza por unos momentos el sueño pasajero de libertad durante la estancia de los cómicos en el pueblo pero todo esto queda eclipsado cuando ellos de nuevo parten; así lo sentencia el personaje del Clown:

CLOWN: *Us condemno a prosa eterna; us condemno a tristesa perdurable! (rient i tocant el bombo) Visca la bohèmia! Visca la santa alegria!*

El hecho de que el personaje que personifica el ideal sea una gitana puede, como ya hemos señalado, llevar a equívoco. En realidad hay que pensar que Zaira es nombre exótico: Zaira sería más que la flamenca la zíngara, la alegría espontánea frente a la sociedad industrial. Quizá el personaje de Zaira esté en la línea orientalista de autores como Irving, y no supondría tanto una exaltación del universo marginal de los gitanos como una personificación de la otredad, un punto de enfrentamiento con un uno representado por la sociedad burguesa que rechaza al diferente, al que no es gris o monótono, al artista, incluido el joven Wagner. Zaira representa la pasión desbordada, la falta de raíces, la ciudadanía universal y la diferencia de modo de vida respecto a la moral burguesa; pero en ningún modo Zaira es representativa del flamenquismo en boga en Barcelona en aquellos años. Y esto es así en tanto sabemos que Rusiñol fue uno de los principales activistas en la campaña regeneracionista contra el género chico y el “flamenquismo” que se había llevado a cabo durante el estreno de *La fada*; no es coherente pensar que uno de los principales personajes de *L'alegria que passa*, obra que pretendía ser una continuación de aquel intento de

creación de un teatro lírico catalán, sea una exaltación del flamenquismo, como no lo es el evitar pensar que la primera tonada que se escucha en la obra no es sino una parodia de aquellas canciones que saltaban a la calle desde los teatros de género chico. La obra de Rusiñol, como el movimiento wagneriano, tenía una finalidad regeneracionista y en cierto modo didáctica, a pesar de estar marcada por un cierto “decadentismo”, según los críticos de la época: “*L’alegria que passa* és, en resum, una joia de l’art líric-dramàtic de Catalunya. Llàstima que no pugua ser admirada i aplaudida pel nostre públic, per aquest públic desviat, que aplaudeix quasi d’esma les exòtiques ximpleries del flamenquisme” (Casacuberta;1997:264). Palabras de Iglesias que recuerdan mucho a todo lo dicho a propósito de la obra wagneriana. Y es que la cuestión de la obra de arte total adquirió en Barcelona carta política al canalizarse a través de ella las aspiraciones de una burguesía renovadora y de las corrientes artísticas vinculadas al modernismo.

Por supuesto el wagnerismo, como el simbolismo, no fue una corriente unívoca aceptada de buen grado por todos los sectores sociales de la época, ni la música de Wagner fue la más popular de la época finisecular en términos de cantidad de público. Pero la originalidad de sus planteamientos fue que, a diferencia del flamenquismo u otro tipo de expresión artística en boga en la época, el wagnerismo estuvo asociado de manera plenamente consciente (a través de los libros, la prensa, las conferencias,...) con multitud de elementos extramusicales, de entre los que destaca el catalanismo, aspecto con el que coincidía con la corriente simbolista. Tanto en el wagnerismo como en el simbolismo asistimos por parte de sus principales promotores a la construcción de un discurso literario legitimador de ésta u otra corriente artística, una voluntad de adhesión a una corriente política con efecto bidireccional, en tanto el catalanismo legitimaba la importancia del wagnerismo al mismo tiempo que el wagnerismo (con toda la carga valorativa añadida) permitía “progresar” a la nación catalana en sus aspiraciones modernizadoras. Precisamente el éxito de *L’alegria que passa* como el de *La fada* tuvo en el catalanismo su principal razón de ser. Wagnerismo, simbolismo, modernismo,... toda aquella corriente de marcado carácter renovador y, muy especialmente, europeizante quedaba identificada (a pesar de sus diferencias) con la regeneración de la nación catalana para cuyos fines era

fundamental la unión íntima entre intervencionismo político y económico y cultura<sup>367</sup>. Así quedaba de manifiesto en la crítica a propósito de la quinta fiesta modernista en Sitges (donde también se representaría *L'alegría que passa*) de *L'Eco*, que ya identificaba plenamente modernismo y catalanismo: “[...] mientras llega la hora de unirse para dirigir afines prácticos el extraordinario movimiento que en literatura, pintura, música e ideas viene despertándose como señal evidente de que está próxima la mayor edad para el arte catalán en todas sus embelesadoras manifestaciones” (Casacuberta;1997:268).

### 3.5. RELIGIÓN Y LEYENDA

Un último aspecto hay que señalar; el movimiento conocido como *modernisme* tuvo un marcado carácter conservador: movimiento catalanista, conservador y católico, será ésta la principal razón de que la asunción del simbolismo se lleve a cabo sobre todo en su aspecto religioso. El simbolismo en Francia tuvo claros representantes del espíritu religioso: cabe mencionar la pintura de Moreau y sus figuras salidas de la novela medieval. Pero puede ser que la mejor representación de este espíritu sea la encanada por los Prerrafaelitas ingleses que, del mismo modo que el Salón de la Rose-Croix, intentaron encontrar una alternativa a la opción entre academicismo y naturalismo; ambos considerarán el mito y la leyenda como tema principal, derivando así hacia una clara preferencia por los temas religiosos<sup>368</sup>. En efecto, todos los movimientos de la época intentaron realizar una síntesis entre la religiosidad personal y la adecuación de los movimientos de vanguardia y el catolicismo. Así, Xavier Viura no dudaba al declarar: *la santa influença del Cristianisme feu florir, com altres roses inconegudes fins allavors, tots aquells*

---

<sup>367</sup> Així, el vitalisme havia superat amb escreix, pel que fa a graus de modernitat, el decadentisme, aquell art «exquisit» però també «de dolor», «de descomposició de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món» i, sobretot, «terriblement individualista que caracteritzava, segons Joan Maragall, el drama Silenci, d'Adrià Gual. Malgrat tot, les reticències que mostraven enfront de l'esteticisme decadentista quedaven en un segon terme, perquè del que es tractava era d'afirmar la vitalitat real d'una cultura i d'una societat capaces de generar productes per definició moderns (Casacuberta;1997:264).

<sup>368</sup> Los prerrafaelitas en Inglaterra se habían vuelto al pasado en busca de inspiración porque la encontraban mucho más exquisitamente hermosa que en el presente. Gauguin no estaba tan interesado en la belleza como en el poder. Necesitaba encontrar una cultura donde las ideas aún se sintieran emocionalmente en vez de ser un juego intelectual, y eso lo encontró en Bretaña, una parte de Francia que aún conservaba un acusado sentido celta (Mackintosh;1975:16).

*llegitims sentiments cavallerescs y purs que l'alenada impura del Renaixement mustigava. El culte espiritual de la Dóna, la dolça y honesta galanteria sublimada fins al sacrifici més heroic, l'amistat, la defensa de la Religió escarnida constantment pels sectaris de Mahoma (VV.AA.;1983:106)*<sup>369</sup>.

Queda claro, por tanto, que la pintura simbólico-decorativa (como la entendían los prerrafaelitas o los simbolistas vinculados al catolicismo) se convertía así, en el nuevo arte civil, la nueva religión de la sociedad moderna; un arte que, en la representación sintética de la humanidad y en la significación atemporal y universal de los mitos y de los ideales de una sociedad, tenía todo el derecho a equipararse al influjo de la ópera wagneriana. De este modo, Casellas reclamaba esta pintura para la sociedad catalana en 1894 (Castellanos;1983:153). Pero sin duda, quien mejor representaba este ideal era Wagner con todo su universo de mitos y leyendas medievales. A través de las creaciones del músico partidario del arte total, vibraba el público de Barcelona, tanto con los acordes de su música como con las magníficas leyendas y el simbolismo del ciclo artúrico: reconquistar la leyenda, la tradición, era recuperar el alma de la Raza y avanzar hacia el mito, apropiándose del misterio donde confluyen Naturaleza y Arte. Los caballeros de la Tabla Redonda eran el modelo de la búsqueda de un Santo Grial o símbolo oculto de la identidad primigenia. Por esta razón, *Sant Jordi i el Drac* (la lucha caballero-héroe contra el monstruo para redimir la Belleza, el ideal amenazado, mito paralelo al de Perseo) aparece a menudo durante esta época en las artes plásticas o gráficas, no sólo como el máximo símbolo-oposición de la lucha de Cataluña contra Castilla, sino, al mismo tiempo, de la lucha del idealismo contra el materialismo y, en otro plano, del ángel contra el monstruo-máquina<sup>370</sup> (Cerdà i Surroca;1981:171). Este Wagner de raíces nacionalistas y

---

<sup>369</sup> Nos referimos a los intentos suscitados por el Fausto de Goethe (especialmente en la segunda mitad del siglo) de dar forma filosófico-poética a los "misterios del ser" y a los problemas fundamentales de la cosmovisión humana, ya fuese mediante la contraposición de "héroes" míticos o históricos, es decir, dialécticamente (*Don Juan und Faust, Kaiser und Galiläer*), o en forma "monolítica" (*Brand, Peer Gynt, el Axël de Villiers*). Es interesante – casi diríamos divertido – el distinto papel que en ellos se le asignó a Cristo: el joven Wagner se entusiasmaba con la síntesis Cristo-Apolo, Nietzsche e Ibsen vieron a Cristo y Dionisos como polos opuestos, y Hermann Reich, por el contrario, propagó la síntesis Cristo-Dionisos como redentora de la humanidad. Dentro de este amplio marco ocupa también un lugar, aunque modesto, el diálogo polémico que se desarrolla en el poema de Valencia (Hinterhäuser;1980:168).

<sup>370</sup> A la "wagneromania", com qualifica Josep Pla el culte a Wagner, s'hi afegeix encara la fascinació generacional pels déus i semidéus, pels herois i mites, pels personatges excepcionals o enigmàtics i



recuperador de mitologías es el que aportará importantes elementos al Modernismo y a la escenografía catalana: en los escenarios diseñados para la representación de las óperas wagnerianas en el Liceu se insertará el escudo de San Jordi, con el que el público se identificará inmediatamente.

La iconografía wagneriana se manifestará pronto en diferentes lugares de la ciudad, como en las vidrieras de temática wagneriana para el *Cercle del Liceu* diseñadas por el escenógrafo Oleguer Junyent e, incluso, en los magníficos edificios que la burguesía con poder se hacía construir en el Passeig de Gracia. De hecho, no son pocos aquellos que en la época realizan un paralelismo entre Wagner i Gaudí<sup>371</sup>. En este sentido, es interesante recordar que Wagner llega a Barcelona con el *Tannhäuser* en el año 1880, y que en 1882, año en que Gaudí edifica la *casa de les Carolines*, se representaba por primera vez *Lohengrin*. Así, no es difícil establecer relaciones: para Francesc Pujols *El ocaso de los Dioses* de Wagner y la *casa Milà* tienen las mismas formas colosales y monstruosas con el mismo ritmo enorme y ondulante que funde la línea con la forma, no dudando en afirmar que *la vitalitat essencial estètica de la música antiga al bell mig de la fredor mortal de la música moderna, que abans de Wagner havia arribat a ésser tan freda i morta com l'arquitectura abans d'En Gaudí, que és una cosa que no s'havia vist mai ni en aquest art ni en l'altre, ni en cap de les belles arts*<sup>372</sup> (VV.AA.;1983:113). Del mismo modo, Josep Tarrés, en *l'Art i la litúrgia* señala el punto en que la religiosidad de la burguesía catalana y Gaudí coinciden: la renovación litúrgica, que es una forma de asumir la religión de una manera civilizada, lejos de los sentimentalismos populistas, con dignidad e inteligencia: *la Litúrgia presenta les veritats revestides d'interès dramàtic i bella d'expressió, i comunica la ciència del simbolisme, que és indispensable a tot artista religiós* (Castellanos;1998:63). De hecho, la idea de

---

*anticonvencional de la història de la humanitat, tot plegat distintiu de la mitologia arquetípica pre-rafaelita i, sobretot, per als simbolistes el fet "que també tractava d'identificar o almenys associar íntimament el ritme de la música i el ritme de la poesia"* (Cerdà i Surroca;1981:177).

<sup>371</sup> *comparar En Gaudí amb Wagner, que és una comparació que encara no s'havia fet mai, i que si a En Wagner li hauria agradat molt poc, a En Gaudí estem segurs que encara li hauria agradat menys, i que ara ja la podem fer perquè tots dos són morts* (VV.AA.;1983:114).

<sup>372</sup> *A la falda del veí Tibidabo hi ha una torre d'Enric Sagnier, la casa Arnús, que recorda molt els castells de Baviera. Com la fortalesa neofeudal de Hohenschwangau o l'estranyíssima construcció de Neuschwanstein, on es va construir en un tercer pis una falsa gruta d'estalactites amb un petit jardí hivernal que evoca la llegenda de Tannhäuser i un gran saló que té per tema la llegenda de Lohengrin* (Pi de Cabanyes;2002:101).

vincular la escena dramática con el cristianismo, no era nueva, ya la había formulado Víctor Hugo y, además, sólo tendríamos que recordar que la ópera, en sus inicios, fue ritual no en menor medida que lo había sido el drama litúrgico (aunque el ritual no fuera cristiano sino humanista) y este espíritu de ritual, del teatro como lugar sagrado donde se manifiestan las verdades humanas, es el que recuperó Wagner y el que asimiló plenamente el público catalanista y conservador. Y es que figuras como “Rienzi” encarnaban, con unos pocos rasgos esenciales, el amor a la patria, el espíritu de sacrificio y de abnegación, la fe en Dios o la magnanimidad frente a los enemigos. También en *Tannhäuser* se encontraban muchos de estos elementos compartidos por el espíritu catalán conservador: *Tannhäuser es redimit per Elisabet; Faust se sent enlairat per aquell “femení etern” misteriós y inefable; l’impura Venus es vençuda per la casta Elisabet; el cinic Mefistofele es burlat a la fi per quelcom molt Ignoscent i molt Pur qui recorda l’influència de la candida Margarida... Que n’es de meravellós el paper que juga la Dòna com a redemptora en aquests poemes capdals!...Fixeu-vos en la transcendència de Beatriu en La Divina Comedia... [...]la santa imatge de Maria, senyors, de l’eternal Verge-Mare* (VV.AA.;1983:109).

Sin embargo, el momento especialmente significativo en esta comunión drama wagneriano-religiosidad, es el que corresponde al estreno de *Parsifal*, el 31 de diciembre de 1913, en el instante justo en que caducaban los derechos exclusivos que tenía el teatro de Bayreuth<sup>373</sup>. El estreno de *Parsifal* fue un verdadero acontecimiento social. Por todas partes se publican, incluso, hasta los esbozos del vestuario que llevarían los principales protagonistas; la escenografía reúne a los mejores especialistas catalanes del momento: Maurici Vilomara pinta el lago sagrado de Montsalvat; Oleguer Junyent decora el interior del templo del Grial, y Rafael Moragas y Salvador Alarma, el campo del Viernes Santo. El hijo del escenógrafo Soler i Roviroso, Alexandre Soler, realiza el vestuario. Pauleta Pàmies, la antigua estrella del ballet del Liceu, crea la coreografía del acto de las chicas-flor. Beidler dirige la orquesta y el reparto, encabezado por Francesc Viñas, cuenta con Margot Kaftal como

---

<sup>373</sup> *La ciudad de Barcelona –tan musical y tan wagneriana – preparóse también a recibir gloriosamente la “Sagrada Fiesta” en su majestuoso Teatro del Liceo. Pero quiso ser la primera en hacer lo que tantas poblaciones estaban dispuestas a realizar al propio tiempo* (VV.AA.;1983:150). En efecto, París, el gran foco wagnerista de Europa, acogía en su Teatro de la Ópera *Parsifal* en 1914.

Kundry y Vincenzo Bettoni como Gurnemanz. Las trompetas sonaron, como en Bayreuth, desde el balcón principal del Liceu, sobre la Rambla, para anunciar que comenzaba el drama sagrado, representación que se alargaría hasta las cinco de la mañana, obteniendo un éxito tan sonado, que hizo época en la ciudad<sup>374</sup>.

A todo este movimiento de “locura colectiva” en torno al estreno de *Parsifal* hay que añadir que éste es también el momento en que el wagnerismo se convierte en una especie de nueva religión. Es el momento en que nace *l’Orfeó Català* y, al mismo tiempo, el Palau de la Música, concebido como templo de una religión, la música auténtica, opuesta a la música escènica (zarzuelas, óperas,... todo excepto el drama wagneriano); en el Palau de la Música se esculpe la *cançó popular* y en su interior se interpreta un repertorio de canto coral y religioso<sup>375</sup>. Pero volviendo a Wagner, hay que afirmar que, durante la fiebre wagneriana, Wagner era considerado como una especie de Cristo, Buda o Mafumet; de la música se pasaba a la filosofía, de la filosofía a la moral, de la moral a la religión, de la religión a las locuras interplanetarias: *Wagner ha estat considerat com el darrer dels Prometeus autèntics* (VV.AA.;1983:136)<sup>376</sup>. Los wagneristas se convirtieron así en una especie de “secta”<sup>377</sup>, hecho que motivó la reacción airada de Nietzsche<sup>378</sup> y numerosos chistes por parte de la revista *Papitu* en Barcelona, como una carta abierta a la redacción y

---

<sup>374</sup> De todos modos, meses antes, l’Orfeó Català había ofrecido ya fragmentos de la ópera en forma de concierto en el Palau de la Música, también con Viñas como protagonista. En las representaciones de l’Orfeó y en las del Liceu actuaron como niñas-flor o dentro del coro de ángeles, cantantes que después serían famosas: Andreua Fornells, Conxita Badia, Mercè Capsir, y Margarida Parera.

<sup>375</sup> ...els seus edificis de cobertes de color, en sembrar-los d’una decoració floral, naturalista, en poblar-los de nimfes, de personatges de llegenda, en donar al seu Palau de la Música Catalana la forma d’un santuari, amb un absis i un orgue presidencial, voltat de místiques donzelles i coronat per la mateixa Cavalcada de les Valquíries (VV.AA.;1983:175).

<sup>376</sup> De hecho, Wagner, en sus escritos se presentaba a sí mismo como una especie de místico: *Cuando estoy sólo y las fibras musicales se estremecen en mí, sonidos confusos se forman en acordes y de ellos brota finalmente la melodía que me manifiesta como idea mi entero ser; cuando entonces el corazón da, además, su impetuoso compás con sonoros latidos, se vierte el entusiasmo en lágrimas divinas a través de los ojos mortales, que ya no ven.* (Wagner;2001:110)

<sup>377</sup> *El delirio del público por Tristán e Isolda a fines de siglo nos es atestiguado también por Mark Twain; al humorista norteamericano le parecía estar en un mundo de locos* (Praz;1969:408).

<sup>378</sup> *J’ai aimé Richard Wagner plus que quiconque, notera-t-il dans ses carnets en 1885; et s’il n’avait pas eu le mauvais goût – ou la triste obligation – de faire cause commune avec une qualité d’ “esprits” qui m’est insupportable, avec ses partisans, les wagnériens, je n’aurais eu aucune raison de lui dire adieu déjà de son vivant; à lui, le plus profond et le plus audacieux, le plus méconnu aussi de ces hommes difficiles à connaître aujourd’hui, à lui dont la rencontre m’a permis d’avancer dans la connaissance plus qu’aucune autre rencontre* (Lièbert;1995:80).

firmada por “el jove de la montanya” que en tono sarcástico daba idea de la recepción del wagnerismo en Barcelona:

*Jo que combrego de tot esperit ab la religió wagneriana, voldria erigir un estat que'm protegís la meva mitologia religiosa, y que'm facilités guardies civils pera posar a ratlla als antiwagnerians que's mofen de Wotan (alabat sia pera sempre).[...] Siegfried, ab la seva espasa gloriosa, ensopint al monstruós Dragó del Capitalisme, presenta un aspect molt més simpàtic que'l nostre Pius X, llensant, desde'l Vaticà, encícliques a favor dels capitalistes [...] Ab unes màximes tant subversives, rés té d'estrany que la religió wagneriana – al revés de la catòlica – no sia la religió de l'Estat (VV.AA.;1983:225).*

Asimismo, en la misma revista se publicaba un nuevo “credo” basado en la nueva religión: *Crec en un Déu-Wagner, geni tot-poderós, poeta y music, creador del “leitmotif” y de la “melodia infinita”; crec en la seva Tetralogia y en el Parsifal; crec en Lluís de Baviera y en la música del pervindre. Crec que Bayreuth es la única veritable Meca digna de ser coneguda.* (VV.AA.;1983:228). Estos testimonios y muchos otros permiten hacerse una idea de lo que la fiebre wagneriana supuso en Barcelona, y de la identificación plena de esta burguesía conservadora y regeneracionista con la obra del maestro alemán, obra que por sus especiales características, estaba llamada a cumplir las aspiraciones de Cataluña.

# Epílogo:

## *El arte en la era de la ideología*

*Si la obra de arte no fuera más que el capricho y la locura de un artista, no poseería comunicabilidad universal.*

Cassirer



*Hoy día no se venera ya una obra de arte, y nuestra actitud con relación a las creaciones del arte es mucho mas fría y reflexiva [...] sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen concienzudo*<sup>379</sup>. No son palabras actuales, pero su contemporaneidad estriba en que las preocupaciones que alarmaban a Hegel a comienzos del siglo XIX, adquieren para nosotros un carácter profético; y es que el pensador alemán, cuando expresó sus inquietudes, ni siquiera podía adivinar lo que el tránsito hacia el mundo contemporáneo iba a suponer: guerras, catástrofes, diversificación de pensamientos, la consabida pluralidad,... en definitiva, la aceleración de la vida misma: *Quants desenganys no n'han tret del siglo XIX tots aquells que havian posat sas energias al servey d'una politica y una civilisació mentideras! [...] salutem al sigle nou, ab la esperansa de qu'ell ens porti la nova vida tan desitjada*. Así saludaba la redacción de la revista “Joventut” al siglo XX, siglo en el que los intelectuales europeos depositaban toda su confianza para abandonar el decadentismo y la desilusión en que los últimos románticos habían situado el siglo XIX. Sin embargo, difícilmente los pensadores finiseculares podían imaginar hasta qué punto el “deseo de nueva vida” iba a revolucionar el panorama estético en el nuevo siglo: teorías psicoanalíticas, formalistas, marxistas, feministas, semióticas, estructuralistas, generativistas,... todas ellas destinadas a tratar de dar una explicación a fenómenos culturales como la literatura, la pintura, el recién nacido cine o la música.

Este “siglo de siglas” (así bautizado por Dámaso Alonso hace varias décadas) recibe la herencia de la escuela de la sospecha y con ella se convierte en el siglo “asesino” que mata todo aquello que considera construcción nefasta para la identidad del hombre: en el siglo XX (si incluimos también aquellos pensadores de finales del XIX que van a tener una repercusión importante en el siglo posterior) se consuma la “muerte de Dios” preconizada por Nietzsche, Lyotard anuncia la de “los metarrelatos”, Barthes “la del autor”,... y, alumbrados por el mayo del 68, Passeron y Bourdieu la de “la escuela”. Danto no tarda en “matar al arte” (más o menos hacia 1984<sup>380</sup>) y hasta al mismo “Marx” se le ejecuta convenientemente (de la mano de

---

<sup>379</sup> HEGEL, G.W.F.1982: *Introducción a la estética*. Barcelona: Península

<sup>380</sup> *Yo quise proclamar realmente que se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que una era de asombrosa creatividad que duró probablemente seis siglos en*

Benoist). No es de extrañar (a la luz de estas “muertes” sucesivas) y tras la deconstrucción que, como afirma Baudrillard, cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobre todo su sentido. Nuestra actual ubicación no concede tregua en las dimensiones del actual sentido de la “crisis”: el conjunto de sufijos y prefijos (“trans”, “neo”, “post”, “contra”) nos definen como héroes pasivos de una postmodernidad a la que accedemos gratuitamente y sin consulta bajo la doble égida del arte industrial y su razón esencial: la tecnología aplicada. De ahí proceden ya, automáticamente, todos los desconciertos, recogidos en muchos de los tratados técnicos aparecidos recientemente en los diversos campos científicos.

Nostalgia, quizá la palabra clave; puede ser ésta la principal causa de que aún hoy tratemos de encontrar vínculos con ese gran período de la historia que llamamos “modernismo”, una nueva totalidad cultural que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 a 1965, y en el que, con mayor fuerza que en épocas anteriores, resurge el debate consciente sobre la justificación de la obra de arte. Es Danto quien señala esta época intermedia (en una periodización de la narrativa de la historia del arte de corte hegeliano<sup>381</sup>) como la edad de la ideología, era intermedia entre la era de la imitación y la nuestra, la era posthistórica. Tratemos, por un momento, de dar un salto en el tiempo y liberarnos de este posthistoricismo para volver a la época del historicismo más consciente, el S.XIX, y más aún, el momento en que todas las teorías del siglo romántico se radicalizan, el *fin-de-siècle*. Precisamente, Gerard Vilar señala cómo en esta época, filósofos, sociólogos e historiadores se dedicaron a la interpretación crítica de la cultura occidental. La “ontología del presente” explícita o implícita en la obra de Burckhardt, Dilthey, Nietzsche, Simmel o Cassirer trataba de responder a la pregunta ¿qué pasa en esta cultura? o ¿cuál es el sentido de lo que acontece? Cada uno de ellos dió una respuesta claramente distinta a estos interrogantes, esto es, cada uno de ellos elaboró una filosofía general de la cultura que permitió, de un modo u otro, diagnosticar los males de la cultura de su presente (Bozal;2000:377).

---

*Occidente había llegado a su fin, y que cualquier arte que se realizara de ahí en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter posthistórico* (Danto;1999:43).

<sup>381</sup> *Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, a la estupenda narrativa política de Hegel, en la cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, para que finalmente, en nuestra propia era, todos seamos libres* (Danto;1999:67).

La era de la ideología; de manera característica, esta época fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y todo lo demás, considerado como no verdaderamente arte. En nuestra consabida postmodernidad resulta claro que todo o casi todo es posible y coexiste simultáneamente: del arte de élite pretendidamente más elaborado a las producciones populares o turísticas tachadas en el pasado, o todavía hoy, de momento, de “vulgares” (Michaud;2002:22); no así en el siglo XIX. El “verdadero” arte pasa a lo largo del siglo XIX por ser (según la tendencia) el arte sentimental, el arte academicista, el arte naturalista, o el arte que rompe con la tradición; también el arte monumental, el arte símbolo de una época. De este modo, el fin de siglo rompe con la célebre fórmula kantiana de la “satisfacción desinteresada” que es el goce de lo bello. Evidentemente, “satisfacción desinteresada” quiere decir aquí no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo “representado”. El siglo XIX da un salto en el tiempo y vuelve a la época dieciochesca con su formulación “de acuerdo” de los juicios (un acuerdo que funda el mundo y las cosas), esto es, las “simpatías” (que fundan la moralidad y el reconocimiento, o no, del “otro”). El fin de siglo lleva al límite la tensión de dos polos opuestos: de un lado, la apariencia histórica del arte, de otro, su apariencia progresista. La apariencia histórica puede considerarse como la ofuscación de la cultura, para lo que sólo tiene significado la tradición cultural que nos resulte familiar. Y, a la inversa, la apariencia progresiva vive en una suerte de ofuscación de crítica de las ideologías, al creer el crítico que el tiempo debería empezar de nuevo de hoy para mañana, y exigiendo así que se deje atrás una tradición en la que se está y que ya se conoce perfectamente. El auténtico enigma que el arte nos presente es precisamente la simultaneidad de presente y pasado (Gadamer;1991:111) y este enigma, en el *fin-de-siècle*, tiene nombre propio: Richard Wagner y su arte, ese arte nuevo que, en palabras de Oscar Wilde, todo buen artista debe conocer aunque sea para huir de él.

Wagner y su *Gesamtkunstwerk* representan el contrapunto al juicio de gusto kantiano; esto es, si los requisitos que aquel juicio debía cumplir eran ser



desinteresado<sup>382</sup>, no proporcionar conocimiento y tener carácter universal, la obra de Wagner va a ser claramente lo opuesto, debido a que venía a satisfacer las aspiraciones de una clase social con unas necesidades ideológicas claras, de modo que va a convertirse en el escenario perfecto para narrar y construir la nueva identidad burguesa decimonónica. Bien es cierto que poco puede tener que ver todo esto con la inicial formulación wagneriana (los felices tiempos de la colaboración íntima entre Wagner y Nietzsche), pero lo que a nosotros nos interesa destacar son los criterios estéticos con que se va a recibir esta obra, criterios que consideraremos, siguiendo a Wittgenstein, como especificaciones que ponen (según convenga) individuos o grupos para juzgar que algo tiene un estatuto o un valor particular; de hecho, nuestra posthistoricidad nos permite, como afirma Michaud, observar cómo no hay necesidad ninguna de que la obra de arte signifique lo que el autor pretendía<sup>383</sup> sino que la relación entre la producción y la recepción no tiene porqué ser adecuada. El pensador francés señala cómo la experiencia demuestra continuamente que uno puede maravillarse por una virtuosidad facticia, emocionarse por un pathos fingido, encontrar imaginativo un cliché y vivir intensamente la fuerza obsesiva de un trabajo producido a metros por encargo. Pero aun el caso de error de respuesta tiene un sentido: un juicio estético erróneo es todavía un juicio y no la simple expresión de un gusto particular sin anclaje (Michaud;2002:31). Es de este punto del que partimos: la formulación wagneriana supuso un hito en la historia de la cultura occidental, análogo al que en la historia general puede suponer la figura de Napoleón. Su aparición supuso la configuración de un público adepto, un público que convirtió la experiencia estética en algo análogo a la iluminación mística reservada a los elegidos; también la búsqueda de nuevos caminos, el rechazo a su obra, la reivindicación (contra o desde Wagner) de la propia identidad,... Wagner se convierte así en una más (y una de las últimas) de las grandes narrativas del siglo XIX, una narrativa que determina el modo en que las cosas *deben ser* vistas. Quizá sea Wagner el último en ilustrar, volviendo a Hegel,

---

<sup>382</sup> *El juicio de gusto es desinteresado, es decir, no satisface interés alguno que permita hablar de eventual utilidad. Este es un rasgo fundamental del juicio de gusto, es base de su autonomía e impide la confusión: un juicio que por ejemplo alabase una pintura religiosa en atención a los efectos piadosos producidos en el espectador, no sería un juicio de gusto, aunque se ejerciese sobre una "obra de arte" (Bozal;2000:190).*

<sup>383</sup> *Mi convicción es que el arte y la estética no pueden definirse sólo a partir del artista o sólo a partir del espectador, sino en el juego regulado de actores que no están en el mismo lugar pero pueden intercambiar sus lugares (Michaud;2002:11).*

cómo cualquier obra de arte pertenece a una época, a un pueblo, a un medio, y está en relación con ciertas representaciones y fines, históricos o de cualquier tipo.

Quizá pueda parecer pretenciosa la afirmación anterior sobre el carácter de figura fundamental del siglo XIX de Wagner, incluso la comparación con la figura de Napoleón. Pero seguramente no lo parecerá a la luz del rol social que ocupa la música a lo largo del siglo romántico y, especialmente, en el final de siglo. Wagner venía a sintetizar todas las aspiraciones de la sociedad finisecular; por un lado, Wagner representaba para el simbolismo el ideal de artista maldito, obligado a componer de espaldas a la sociedad: el mismo Wagner ante la incompreensión inicial de su obra en París se declaró a sí mismo artista maldito, cumpliendo así el requisito de poseer la conciencia mesiánica del artista del siglo XIX, que se siente como una especie de “nuevo redentor” en su proclama a la humanidad: trae un nuevo mensaje de reconciliación y paga con su marginación social el precio de esta proclama, siendo un artista ya sólo para el arte (Gadamer;1991:36). El mecanismo es simple: se trata sencillamente de establecer una lucha abierta entre el artista, individuo que representa el progreso, y la sociedad, que representa el inmovilismo. De este modo Wagner, junto a Poe, se convertirá en la principal inspiración del simbolismo: Wagner se presentaba como un Nuevo Arte que monumentalizaba todos los ideales de la protesta y su transformación activa, al tiempo que podía satisfacer lo que la sociedad europea exigía, una música “simbolista”, capaz de dar respuesta, mediante la “sugestión”, a los grandes problemas de la sociedad de comienzos de siglo. Poco a poco, el arte de Wagner se transforma en una religión de la cultura: Wagner recorre Europa, e intelectuales como André Gide, Pierre Louÿs u Oscar Wilde realizan la “peregrinación a Bayreuth” a comienzos de la década de 1890, al tiempo que Mallarmé, Paul Valéry, D’Annunzio, Maeterlinck, G.A.Moore o Judith Gautier se declaran admiradores del músico. La música de Wagner, como decimos, recorre Europa, y no tarda en llegar a la Península Ibérica, provocando un hecho originalísimo en la historia de la cultura, pues si en la época las grandes metrópolis de la cultura son París, Londres o Munich, y el arte wagneriano es la cima del ideal a alcanzar... ¿cómo se explica que el 31 de diciembre de 1913, con el estreno en primicia de *Parsifal*, Barcelona se convierta en la

segunda ciudad wagneriana (después de Bayreuth) adelantándose así a las ciudades anteriormente citadas?

La llegada del wagnerismo a Barcelona supuso un auténtico fenómeno, no sólo político, sino también cultural y social. Si bien es cierto que la “nueva música” llegó a otros puntos de España como Madrid, la significación que el wagnerismo tuvo en Barcelona no es equiparable al resto de ciudades. Y es que para ello, existían múltiples condicionantes: podemos señalar, por ejemplo, la importancia de una nueva clase social, la burguesía, clase social sin historia ni tradición (si la comparamos, por ejemplo, con la nobleza), necesitada de un arte representativo y propio; algo similar a lo ocurrido con el *Art Nouveau*. Pero, a pesar de que la importancia de esta clase social en Barcelona es superior a la de otras ciudades, no es suficiente razón. La principal razón quizá sea que el wagnerismo venía a significar la realización de los ideales de la *Renaixença*: la aspiración cumplida del reconocimiento de la nación catalana.

La *Renaixença* catalana alcanzó su plenitud en los grandes poemas de Verdguer (*L'Atlantida*, premiado en los Juegos Florales de 1877, y el *Canigó*, 1885, poema de la montaña citada, símbolo de una Cataluña cristiana), en los dramas de Guimerá (*Maria Rosa*, 1894; *Terra Baixa*, 1896) y en las novelas de Oller. Sus valores estéticos y literarios hicieron crisis en la década de 1890 como consecuencia del rechazo de las nuevas generaciones intelectuales (Brossa, Gener, Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol, Casas, Maragall), empeñadas en, frente al espíritu provinciano y arcaizante de la producción renacentista, europeizar la cultura catalana. Y así, desde principios de aquella década, desde la aparición de la revista *L'Avenç* en 1889 y la organización por Rusiñol de la primera de las Fiestas Modernistas en 1892, y hasta más o menos 1910, el modernismo renovó de raíz la vida cultural catalana. El modernismo catalán fue un movimiento integral que abarcó no sólo la arquitectura, la pintura o la literatura, sino también, y destacadamente, las artes decorativas y las artes industriales (el mueble, la vidriera, la cerámica, la joyería, la forja, el cartelismo). Se tradujo en un legado cultural de extraordinaria importancia: la pintura de Casas y Rusiñol, y luego, la de Mir, Novell y Sunyer, la escultura de Llimona, Clará y Manolo Hugué, las joyas de Masriera, la poesía de Maragall (*Visions i cants*, 1900; *Enllà*,

1906; *Següenciès*, 1911) y, junto a todo ello, los casi ciento cincuenta edificios del Ensanche central de Barcelona (debidos a Doménech i Muntaner, Sagnier, Gaudí, Puig i Cadafalch, Granell i Manresa, etcétera), uno de los grandes conjuntos de toda la arquitectura modernista europea. Ese éxito social del modernismo revelaba una realidad evidente: que la Barcelona de fines del siglo XIX y principios del XX había generado una verdadera cultura creadora, que era, además, una cultura privativa y propia (y que no era un fenómeno pasajero, porque el *Noucentisme*, tendencia y proyecto cultural que desde 1910 desplazó al modernismo y que tuvo en Eugeni D'Ors su principal teorizador, se fundaba también en una visión particularista de Cataluña, identificada ahora con el clasicismo y la luminosidad del Mediterráneo).

Es lógico, por tanto que, en este contexto, la obra de Wagner fuera asumida desde un principio como una vinculación de la nación catalana con la nación alemana, símbolo de progreso y civilización por aquel entonces. El grito lanzado por Josep María Roviralta en 1898 (*¡Paso libre! ¡Paso al Norte!*) es sintomático al respecto. El imaginario de leyendas y mitos germánicos pronto fueron asimilados por los intelectuales catalanes que veían en ellos la vinculación con los mitos propios: *Sigfried* es identificado pronto como San Jordi, patrón de Cataluña; *Walkirias* e *hijas del Rin* inundan los nuevos edificios que se edifican en el paseo de Gracia; Gaudí se equipara con Wagner e incluso el escudo de San Jordi se añade a las escenografías wagnerianas. El delirio llega con el estreno de Parsifal, y su acción situada en el mítico *Montsalvat*; la asociación es clara: Barcelona y su monasterio de Montserrat símbolos del cristianismo europeo frente a la barbarie musulmana que significa la Hispanidad. Los intelectuales catalanes fueron capaces de reconocerse<sup>384</sup> en la tradición alemana y la germanofilia llevó, casi de manera natural, a la creencia en la obra de arte como único camino de verdad absoluta<sup>385</sup>: guiados por *Mnemosine*, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, los intelectuales de

---

<sup>384</sup> En el sentido en el que Gadamer emplea el término: *Re-conocer no es: volver a ver una cosa. Una serie de encuentros no son un re-conocimiento, sino que re-conocer significa: reconocer algo como lo que ya se conoce* (Gadamer;1991:113).

<sup>385</sup> En un pensamiento de corte aristotélico, como queda formulado en el capítulo 7 de la *Poética*: “La poesía es más filosófica que la historia”. Pues, mientras la historia tan sólo narra lo que ha sucedido, la poesía cuenta lo que siempre puede suceder. Nos enseña a ver lo universal en el hacer y el padecer humanos. Y como lo universal es claramente tarea de la filosofía, el arte es más filosófico que la ciencia histórica.

esta burguesía, guiados por un horizonte de futuro abierto y sabiéndose conocedores de un pasado irreplicable, *usaron*<sup>386</sup> los dramas wagnerianos para legitimar las aspiraciones de la nación, esto es, su propia conciencia histórica<sup>387</sup>; para ello, realizaron una nueva formulación de la obra wagneriana cuya identidad consistía precisamente en que en ella había algo “que entender”, esto es, en términos empleados por Gadamer, la pretensión irrenunciable de que lo que veían estaba ahí y les interpelaba de modo inmediato, como si ellos mismos fueran ello (Gadamer;1991:45). El drama wagneriano, *eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tanta luz de verdad y rectitud*, era percibido como bello en la naturaleza y en el arte, y forzaba irremediabilmente a afirmar que “eso era lo verdadero” (Gadamer;1991:52).

Los wagneristas retoman la estética de Hegel para reconocer en los dramas de Wagner el mas alto destino del arte, esto es, el que comparte con la religion y la filosofía: el de ser depositario de las ideas mas sublimes de un pueblo, pero con la diferencia respecto a la religion y a la filosofía de poseer el poder de dar a estas ideas elevadas una representacion sensible que las hace accesibles. La obra wagneriana ofrecía así la posibilidad de percibir<sup>388</sup> los símbolos<sup>389</sup> legados por la tradición: por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. La transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que Gadamer utilice también la palabra “transmisión” (*Übertragung*) como traducción (*Übersetzung*). *De hecho el*

---

<sup>386</sup> *Pues la obra, por definición, está destinada al uso. Platón solía destacar que el saber y la capacidad de la producción están subordinados al uso, y dependen del saber de aquel que vaya a usar la obra. El ejemplo platónico es que el navegante es quien detemrina lo que ha de fabricar el constructor de barcos. Por consiguiente, el concepto de obra remite a una esfera de uso común, y con ello a una comunidad de comprensión, a una comunicación inteligible* (Gadamer;1991:47).

<sup>387</sup> *Por consiguiente, la conciencia histórica no es una postura metodológica especial, erudita o condicionada por una concepción del mundo, sino una especie de instrumentalización de la espiritualidad de nuestros sentidos que determinan de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte* (Gadamer;1991:44).

<sup>388</sup> *Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, wahrnehmen, “tomar (nehmen) algo como verdadero (wahr)”*. (Gadamer;1991:78)

<sup>389</sup> Es interesante la utilización del término símbolo: para Gadamer la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir (Gadamer;1991:114); por tanto, quizá el término alegoría, en tanto referencia a un significado que tiene que conocerse previamente, sería más apropiado. De todos modos, ambos términos nos conducen a la significación que queremos destacar: que el símbolo o la alegoría reconocida no es más que una tarea de construcción, construcción que sólo puede darse en el seno de una comunidad de comunicación.

*fenómeno de la traducción es un modelo de lo que verdaderamente es la tradición* (Gadamer;1991:116). La recepción de la obra wagneriana en Cataluña da cuenta de cómo, a fin de cuentas, nos encontramos ante una interacción constante entre el presente, con sus metas, y el pasado que también somos; de ello da cuenta toda la literatura surgida en Cataluña durante este período de tiempo y que es la que realmente legitima esta nueva narrativa; pues, toda esta serie de literatura, que en conjunto podríamos considerar como un manifiesto<sup>390</sup>, venía a justificar la aceptación del arte wagneriano para así aceptar la ideología que lo legitimó, donde la propia ideología consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una tergiversada relectura de la historia del arte como una historia del descubrimiento de aquella verdad filosófica: se trataba, en último término, de justificar el arte wagneriano como el verdadero y único arte, no imitación (en palabras de Cassirer<sup>391</sup>), sino descubrimiento de la realidad, del mismo modo que el lenguaje y la ciencia, esto es, mediante un acto de condensación y de concentración. Como arte verdadero, por tanto, el wagnerismo fue reconvertido en arte oficial, arte civilizado y europeo, en contraposición a los “bárbaros del sur del Ebro”.

“El pensamiento español ha muerto” escribía Maragall hacia 1898; en vistas del desastre al que se dirigía la nación española, Maragall daba una solución para la nación catalana: romper los lazos culturales con el centro del agonizante imperialismo, a la espera de una independencia intelectual completa donde Cataluña formase parte de Europa: “tenemos que creer que a España le ha llegado la hora del sálvese quien pueda, y tenemos que deshacernos a toda prisa de toda suerte de ataduras con una cosa muerta”. Mantener semejante “promiscuidad intelectual” era jugarse la personalidad de Cataluña, tan amenazada por el teatro y la prensa “madrileñizada”. El autor de la filial “Oda a Espanya” lo tenía previsto todo a la hora de emprender su cruzada. Incluso la “guerra a muerte” contra el género chico, el chulismo y el flamenquismo (“el salto atrás de una raza decrepita que, para colmo, no es la nuestra”) quedaría

---

<sup>390</sup> *Cada una de las narrativas son manifiestos encubiertos, y los manifiestos estuvieron entre las principales producciones artísticas de la primera mitad del siglo XX, con antecedentes en el siglo XIX particularmente en conexión con los movimientos ideológicamente retrógrados de los prerrafaelistas y los nazarenos [...] el manifiesto define un cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual el manifiesto en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa* (Danto;1999:50)

<sup>391</sup> CASSIRER, E. 1984: *Antropología filosófica*. México: FCE.

compensada ventajosamente por las gracias de Pitarra, las piezas líricas de Manén, el hermoso humor barcelonés de Vilanova o los arreglos del francés, géneros dos mil veces mejores que la chabacanería españolista. Independientemente de su calidad, lo catalán era “gracia europea, gracia de gente civilizada”, bien diferente de los estrambóticos e insufribles alardes “de una tribu africana, de esas a las que a veces se les permite montar unas cuantas barracas en un trozo de tierra, y que uno entra a ver como por curiosidad y con cierta lástima” (Calvo Carrilla;1998:54). Las palabras de Maragall nos llevan al segundo extremo; afirmar que la cultura catalana no sólo era diferente a la española, sino superior, llevaba igualmente a afirmar que la alta cultura era mejor que la cultura popular.

Convencidos a la manera platónica de proceder sensatamente a la hora de purificar el Estado, los intelectuales catalanes defensores de la obra de Wagner a ultranza sólo admitieron los “himnos a los Dioses y las alabanzas a los hombres buenos” (léase Wagner) y despreciaron a la Musa dulzona (léase cultura popular y urbana: zarzuelas, operetas y demás géneros populares)<sup>392</sup> dando lugar a la gran paradoja del arte wagneriano: Wagner creó un arte moderno, una oposición frontal a la religión de la cultura burguesa y a su ceremonial del placer; Wagner fue consciente desde muy pronto del papel central que el arte general, y la música en particular, estaban llamados a desempeñar en su época. Su obra musical y su pensamiento estético reflejan la época revolucionaria que le tocó vivir y, a pesar de que su noción de revolución fue siempre más estética que política, fue consciente de que un nuevo mundo alboreaba en Europa y que su arte tenía que contribuir a su feliz nacimiento (Bozal;2000:371). Es por ello que, debido a la crítica al arte de su tiempo, especialmente de la ópera, dominada por el interés de distraer a un público materialista y burgués y concebida como un mero negocio, Wagner se vuelve hacia el modelo griego en el que el teatro tenía una función integradora de la comunidad en su conjunto. Sin embargo, su obra rápidamente es reabsorbida por la misma cultura burguesa contra la que luchó: Wagner “se vende” a la comodidad que le ofrece Luis de Baviera y definitivamente rompe sus relaciones con Nietzsche. Se ha puesto la

---

<sup>392</sup> PLATÓN 1994: *La República*. Barcelona: Edicomunicación Trad. Patricio de Azcarate.

primera piedra para la aparición, en términos de Gadamer, del degustador de estética (Gadamer;1991:122).

En la llegada del wagnerismo a Barcelona se cumple a la perfección la célebre máxima de Stéphane Mallarmé según la cual un poema debe ser un enigma para el hombre vulgar, música de cámara para el iniciado. Los wagneristas emplearon la categoría de “sublime” para la obra wagneriana en un sentido muy parecido a la parte más negativa de la definición kantiana<sup>393</sup>: sólo hay que observar las caricaturas de la época para observar cómo el modelo wagnerista fue impuesto “como una obligación”. La obra wagneriana tenía algo que decir, algo que salía de la obra y que debía ser comprendido por el espectador, espectador que, para formar parte de la vanguardia de la cultura tenía que aceptar el desafío de ser capaz de producir una respuesta activa a la obra. No seremos tan osados de afirmar que todos los degustadores de la obra wagneriana en la Barcelona finisecular eran simples *snoobs*, pero sí una amplia mayoría. Una pista para ello es observar el hecho de que, como afirma Michaud, incluso los estetas de gustos más refinados aman las cancioncillas o las briznas de hierba agitadas por el viento junto a sus predilecciones más elevadas (Michaud;2002:44); de cancioncillas o briznas no encontraremos ni un asomo en la literatura wagneriana de la época, consagrada por entero a la nueva religión<sup>394</sup>. Literatura de la época reservada, al igual que la música a unos pocos iniciados, los consabidos *happy few* (Michaud;2002:67), inscritos dentro de un lenguaje elevado y técnico y con pretensiones de que esta música se convirtiera en civilizadora de la masa; pensamiento ingenuo, sin duda, si observamos, por una parte, lo extraña y poco atractiva que podía resultar una música como la de Wagner, completamente ajena a la tradición hispánica, y, por otra, los prohibitivos precios de las localidades del Gran Teatre del Liceu.

La relación de Cataluña y su redefinición musical por oposición no se pueden comprender sin tener en cuenta el panorama que en España se vivía en las

---

<sup>393</sup> *En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante [...] porque el juicio sobre lo sublime de la naturaleza requiere cultura (más que el juicio sobre lo bello) [...]* (Kant;1981:168)

<sup>394</sup> No así en la práctica musical, de la cual el éxito del flamenquismo sería un magnífico ejemplo.



postrimerías del siglo XIX. Si bien es cierto que el fin de siglo en España supone el fin de un ciclo histórico (el imperialista) que había comenzado más o menos hacia 1492, cierto es también que en época de crisis se multiplican los pensadores e intelectuales que expresan sus inquietudes y sus anhelos respecto a la situación general del país, debido a que los “males que aquejan a la patria” son mucho más visibles en esta época. Si la situación que nos ha legado la historiografía de España a final de siglo es la de un país pobre y deprimido, esto es debido, sobre todo, al pesimismo imperante de los del 98; España a finales de siglo es un país donde la riqueza (en las clases elevadas) es notable, tras unos años de expansión económica, provocando que las modas y productos culturales vivan una situación sin igual antes y después de esta época. Pero volviendo a la consabida “crisis”, ésta va a dar como resultado la aparición sucesiva de las dos generaciones de pensadores más fecunda de la historia de España: los del 98 y los del 27 (nómina que aún se amplía si consideramos la generación llamada del 14, con Ortega y Gasset y Menéndez Pidal a la cabeza).

Los caminos adoptados por los intelectuales para resolver la “crisis” son diferentes según la corriente ideológica, pero en cierto modo convergentes. Cierto es que, como resultado de la situación política y social del país, durante las primeras décadas del siglo XX los intelectuales del 98 proclamaron su deseo de volver los ojos hacia la “intrahistoria”, apartándose así del bullicio de las ciudades, bullicio que también fue duramente atacado por Ortega y Gasset. La atención hacia el medio rural, el gusto por la tradición popular y la constatación de la injusticia social reinante en España, hizo que muchos de los intelectuales de la época volvieran sus ojos hacia la exaltación del pueblo y sus reivindicaciones. Un pueblo, que hasta el momento, era más imaginado que conocido, pero que comenzaba a convertirse en objeto de estudio a través de los intelectuales surgidos de la Restauración, lo que, desde el punto de vista filosófico, significa un fuerte impacto del krausismo y del positivismo, y al tiempo, del vitalismo de corte irracional que comienza a recorrer Europa.

En realidad no es difícil advertir que, en el caso de España (como anteriormente en el caso de Cataluña) nos encontramos ante una asimilación de las teorías expresadas a lo largo del S.XIX sobre la *raza* que se traducen directamente en

el nacionalismo que, en las potencias europeas con un mayor poder e historia, se transforma en imperialismo. El período de 1871 a 1900, después de la victoria de Prusia y Bismarck sobre una Francia sin suficiente *élan de victoire*, se caracteriza por la creciente militarización de los países europeos y las diversas formas de fuerza que esa actitud crea. Al mismo tiempo, sin embargo, no se cuestiona en ninguno de los países enfrentados un marco común que los unifica a todos en una empresa fundada en los principios de la técnica, la ciencia y el arte que, aun con sus diferencias, superan las fronteras nacionales. Por encima de las divisiones particulares, se mantiene el proyecto de la modernidad que, desde Voltaire y Goethe a Bertrand Russell, se visualiza a sí mismo como internacional y universal, uniendo utópicamente a toda la humanidad. La victoria de Prusia, por otra parte, tiene un efecto inmediato en la teoría de la *raza*: comienza a aparecer el mito de la decadencia de las razas mediterráneas, debido en gran parte a la derrota francesa y, sobre todo, a la pérdida de las últimas colonias ultramarinas de España, tras la derrota en la guerra mantenida con los Estados Unidos de América del Norte. Aquel episodio generó una cierta melancolía por lo perdido en nuestro país, pero con mayor crudeza desveló el descontento y la revuelta contra el sistema de la Restauración de segmentos significativos de la burguesía urbana y la clase obrera, mantenidas al margen del gobierno de la oligarquía. Todo ello se tradujo en la gestación de posiciones críticas y políticas al respecto, determinando muy diferentes actitudes de la vida político social. Sin duda, ésta fue una de las principales aportaciones de la fusión del positivismo y el regeneracionismo en la España finisecular; pero también la circunstancia española queda marcada por la crisis general en torno a la “moral de la ciencia”, propiciando una redefinición del tipo español atendiendo a factores irracionales y a la memoria colectiva del pueblo. Si hacia 1910, Ortega y Gasset deseaba fervientemente la obtención de una nueva forma de cultura distinta de la francesa o la alemana, esto es, la interpretación española del mundo, parece que en el plano musical esta nueva forma de cultura ya llevaba tiempo gestándose.

Hoy en día sabemos que en las tertulias literarias del fin de siglo se sostenían vivas discusiones sobre Echegaray y Benavente, tomando partido los jóvenes por el segundo y los viejos por el primero; no entraban en el juego polémico ni los Quintero

ni Arniches por la idea, un tanto académica, de la inferioridad del sainete. De este modo, Melchor Fernández Almagro se preguntaba en 1948 si algún día el mundo académico volvería los ojos hacia el género chico<sup>395</sup> que gozaba del favor del público y que, precisamente por ello, posee la capacidad de suministrar una gran dosis de información acerca de éste. En efecto, la zarzuela y, más concretamente, el género chico, pertenece, de modo consciente o inconsciente, a todo este contexto de regeneración y reconstitución de España. A pesar de que las ideas del 98 parecen muy alejadas de las obritas cómicas en un acto que poblaban los teatros de Madrid, y que conceptos como lo “intrahistórico” se conviertan en manos de músicos y libretistas en un referente contemplativo y predominantemente estético, muy lejos de lo que pudo ser en la formulación unamuniana original, los autores del género chico comparten con los noventayochistas la búsqueda en el folklore y la música del pueblo del lenguaje musical nacional.

A propósito del lenguaje musical nacional, Pedrell manifestó en repetidas ocasiones que *la ópera ha de inspirarse en el distintivo artístico literario musical de su nacionalidad* y siguiendo esta idea se refirió a diversos compositores de su época. Sin embargo, en Pedrell comenzamos a observar lo que con el tiempo se convertiría en una constante en el imaginario estético español; al dirigirse a Barbieri, Pedrell se expresaba en los siguientes términos: [...] *pues nadie como Vd. Se halla en condiciones para probar en el terreno práctico lo que conoce y sabe en el teórico. En Vd. más que en otro resultaría admirable el hecho de engrandecer el cuadro de la pintura musical popular, derrochado en sus zarzuelas, trasladándolo a la escena de la ópera* (Lolo;1996:322). En efecto, a pesar de que los ideales de instauración de un teatro lírico nacional habían culminando en el apogeo de la zarzuela, pronto se comenzó a observar este género como un género menor, incapaz de dar respuesta a las inquietudes de aquellos que seguían persiguiendo el sueño de la ópera nacional. Ni siquiera el comprender que en la zarzuela ya se había conseguido aquello por lo que

---

<sup>395</sup> *Hay mucha Historia al pormenor, mucha historia menuda, mucha historieta – emoción histórica, al cabo – en el género chico. ¿Será convertido un día lejano, el género chico, ya materia de erudición para el filólogo o el historiador, en tema de tesis doctoral? ¿Se aplicará algún investigador futuro al estudio de la sociedad española, en el tránsito del siglo XIX al XX, según la refleja el género chico? Quizá, y sin excesiva pedantería, se traigan a cuento las farsas atelanas, Plauto, La Commedia dell Arte* (Fernández Almagro;1948:219).

Inzenga clamaba, esto es, la utilización de elementos derivados de la música popular para la consolidación del teatro lírico nacional<sup>396</sup>, justificaba la calidad de la zarzuela como género genuinamente español. Esa clave o esencia nacional que, según la opinión común, había de permitir la creación de música auténticamente original y que debía encontrarse, según explicaba un crítico en 1873, en los “elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad”, es decir, en “la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales...” (Álvarez Junco;2001:260) no era vista en el género zarzuelero. Así, el sueño de la ópera nacional será una constante que a partir de ahora se verá reflejado en discursos, conferencias y diversos escritos, como por ejemplo, el siguiente de Peña y Goñi atacando a Bretón:

*Pero ¡por Dios y por la Virgen santísima! Compositores españoles, sed... eso, sed ante todo españoles. No creáis que la historia musical de España comienza desde el día en que los aplausos del público logren daros alguna notoriedad. No digáis que somos unos bárbaros y unos incíviles, porque otros países tienen ópera nacional. Quien insulta a su madre, no puede ser buen hijo, y quien es mal hijo, suele ser mal padre también. La ópera española es una digna y noble ambición, nacerá cuando deba nacer, y será efecto de causas anteriores. Investigad esas causas y hallaréis nombres ilustres que debéis respetar, porque respetando a los vuestros, adquiriréis derechos para que los ajenos os respeten* (Iberni;1993:206-207).

Paradójicamente, el mismo Tomás Bretón al que Peña y Goñi ataca, en su discurso de recepción en la RAE formula, de manera primitiva, pero clara, la necesidad “*de cantar en la lengua del país*”: “*la lengua mejor para cantada (...) es la propia*”. Bretón se mostraba duro con la “italianitis” que afectaba a la música teatral española, una enfermedad que, más allá de ser una simple moda o una manía,

---

<sup>396</sup> Por ejemplo, en *La España Musical*, año VIII, nº356, 3-V-1873, se indicará: “El conocimiento de todos los cantos y bailes populares, tanto de nuestras provincias de la península como de Ultramar, y el de las marchas, canciones patrióticas, e himnos nacionales que tanto se enlazan con nuestras pasadas glorias y conquistas, y que son el reflejo más puro y fiel del modo de sentir del pueblo español, formarán un rico arsenal de variados e interesantes datos a los que necesariamente deberá recurrir el compositor que quiera impregnar sus obras del carácter no sólo de una época, sino hasta de una localidad determinada... Tonalidades extrañas, riqueza de ritmos, entonaciones vagas y llenas de poético sentimiento, todo, todo lo reúnen estas bellas melodías... Por eso, según nuestro sentir, los cantos y bailes populares han de ser la principal base sobre la que ha de fundarse el género de la ópera española”... La “forma original y típica” que genere la ópera española “necesariamente ha de resultar de todos los estudios que acabamos de enumerar y que ha de diferenciar nuestra música de todas las ya conocidas hasta el día” (Sobrino;1993:222).

constituía un problema de base al constituir los conocimientos de un saber, de una profesionalidad. En efecto, todo el proceso de formación profesional, el acceso a la preceptiva instrumental y orquestal, se regían por la referencia italiana: aquí interviene toda la cuestión de la enseñanza de la música en España en el siglo XIX<sup>397</sup>. Así, el problema no es tanto la poderosa preeminencia de la ópera italiana en el Teatro Real y otros coliseos operísticos españoles, sino la omnipresencia de la música italiana en todos los niveles de producción y consumo del país; así en el Conservatorio, en el quehacer de los grandes directores de orquesta y compositores de la época, como Saldoni, Carnicer, Eslava,... un caso curioso sería el de Barbieri, admirador del “cisne de Pésaro” (Rossini), y definido por Peña y Goñi como “italiano por los cuatro costados”, mientras que para Salazar, es el “remozador de la zarzuela” y el inventor del “arte español casticista” (Salaün;1996:237).

Llegados al momento del año 98 es curioso destacar la situación en la que se encuentra todo el debate en torno a la creación de la ópera nacional. La “italianitis” de la que habla Bretón sigue extendiendo su influencia por nuestro país: Entre 1898-1900, las óperas más representadas en España son las de siempre: *Lucia di Lamermoor*, que sigue siendo el valor más seguro, *Il trovatore*, *La Favorita*, *Los Hugonotes*, *El barbero de Sevilla*, *La Africana*, *Fausto*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Cavalleria Eusticana*, *Lucrezia Borgia* (Salaün;1996:239). Y frente a ellas, al contrario de lo que había sucedido en los tres primeros decenios del siglo XIX, en los que se ensalzó la tonadilla escénica como grito de españolidad frente al maremoto de ópera italiana, los intelectuales no defienden el género chico ni ven en él marca de regeneración, sino que continúan inmersos en el sueño de la ópera nacional; es habitual encontrar textos en los que se afirma la necesidad perentoria de la creación de esta ópera, en una situación en la que ya no se sabe muy bien quienes deben tener la misión de la creación de esta ópera o quienes, formulado en términos negativos, son los culpables de la no existencia de esta ópera, sí, el público, las instituciones o los compositores que se venden a la fácil comercialidad del género chico:

---

<sup>397</sup> Nada extraño entonces que lo italiano haya condicionado la producción musical española durante todo el siglo XIX y parte del XX. Según Gómez Amat, “los gorgoritos que tanto fastidiaban ya a Bretón de los Herreros, llegan en nuestro siglo, no sólo hasta Vives, sino hasta Sorozábal” (Salaün;1996:238).

*Creo firmemente que en España hemos tenido y tenemos figuras musicales de primer orden y contreyéndome sólo al teatro, contamos hace medio siglo con un género de música eminentemente nacional como es nuestra zarzuela, que yo llamaría “ópera cómica”, consolidado ya desde hace tiempo en el favor del público y manifestación positiva e importante de verdadero arte. Nombres gloriosos de la música española son los de Barbieri, Arrieta y Gaztambide, creadores de aquel género sin protección oficial de ninguna especie, y en la actualidad los de Fernández Caballero, Chapí, Bretón y otros, sin excluir a Chueca en la música popular, que han enriquecido nuestro abundante caudal lírico con excelentes y aplaudidas producciones. No debo por tanto, ser confundido con esos modernistas de la última hornada que llaman a Arrieta “sublime congrio” o califican como acaba de hacerlo el más inocente del grupo a la ópera “Marina” como un dechado de “cursilería” (Carmena;1904:114).*

El texto de Luís Carmena es toda una oda programática a la necesidad de la ópera nacional, especie de declaración de principios en la que a modo de conclusión se puede observar que la única “ópera nacional” existente (para el autor) es *Los amantes de Teruel*, de Tomás Bretón, pues el resto de producciones que se acercaron a la forma operística desde un lenguaje musical “español” murieron la misma temporada del estreno. Carmena se aproxima así a la configuración de un teatro musical nacional, no a partir de la inexistente y anhelada ópera nacional, sino a partir de aquellas creaciones de calidad del género zarzuelero. De todos modos, el debate sigue candente, y así, cinco años después, volvemos a encontrar en la crítica musical del país la necesidad de “regeneración” de la totalidad de la música española, aportando diversas posibilidades de actuación; así, en 1906: *¿Por qué no acabamos de crear nuestra ópera nacional? ¿por qué la música sabia, la música de los cuartetos de corte clásico, la música sinfónica no concluyen de tomar carta de naturaleza en la producción nacional? ¿Por qué la decadencia de nuestra genuina zarzuela? ¿Por qué el raquitismo de las instituciones oficiales de enseñanza de la música? Preguntas son todas estas que se contestan de igual modo: por la falta de ambiente, por el divorcio entre la música y el pueblo, por la falta de hábito de oír la buena música y gustar de ella, porque no hay aún verdadera cultura musical y la afición se agota o se desenvuelve todavía en estrechos cauces*<sup>398</sup>. Desde Barcelona, dos son las voces que

---

<sup>398</sup> recogido en Sobrino;1996:231

continúan con la obsesión de la creación de la ópera nacional: por un lado, Felip Pedrell, cuya voz cada vez tiene más peso específico, quien declara sin rubor que, expirando el siglo, no sólo no se ha conseguido la modernización que implicaba el “*deseo de regeneración de la música española*” planteado por Inzenga o Barbieri, sino que la deseada regeneración que había de producirse buscando las esencias de lo español, se había ido estancando limitándose a evolucionar desde la búsqueda de lo popular hasta una popularización rayana con lo populachero; avanzado ya el siglo XX, con un tono más optimista, Marquina, tras los éxitos de *Margarita la Tornera* (Chapí) y *Colomba* (Vives), veía reavivarse el anhelo de la consabida ópera nacional, en la que, de modo decisivo, habían de verse reflejadas la lengua común y la tradición artística, resultado ambas del genio de la nación y portadora de sus señas de identidad: los grandes compositores que habían de renovar la escena española eran los productos más genuinos del genio de la raza y, por tanto, ellos y sus obras modelos representarían lo que se debía proponer a los ciudadanos<sup>399</sup>. Sin embargo, volviendo por un momento a Luís Carmena, del que hablamos anteriormente, la situación en 1904 no parecía decantarse a favor de la “ópera nacional” sino del denostado género chico y la zarzuela: *se ha escrito, es verdad, y se han representado en el Teatro Real hasta doce o catorce “óperas españolas” recibidas generalmente con aplauso; pero es lo cierto que estas obras, cuyo mérito soy el primero en reconocer, no se han abierto camino, mientras las “zarzuelas” de Arrieta, de Gaztambide, y aún más las de Barbieri, se aplauden constantemente en todos los teatros de España y América, y en algunos de Portugal* (Carmena;1904:78).

Precisamente, la nota más sobresaliente de este género musical (el género chico) es, sin duda, su vastedad, su amplitud: el circuito teatral finisecular en torno a las obras en un acto llega a adquirir unas dimensiones difícilmente imaginables desde nuestro particular “hoy en día”. Ahora bien, lo que sorprende de forma negativa, por el contrario, es la escasa calidad de gran parte de estas piezas: muchas de ellas repetían constantemente la fórmula que había llevado al éxito a otras piezas

---

<sup>399</sup> Véase, E.Marquina “Excitación a los artistas. De la ópera nacional. Una esperanza patriótica”, *El Mundo* (19-1-1910). Se adhirieron a su llamada en pro de la “Ópera Nacional” – como recuerda Juan Aguilera en su tesis citada más adelante – el propio Carlos Fernández Shaw, “La Ópera española. Para D.Eduardo Marquina”, *El Mundo* (26-I-1910) y Conrado del Campo, “Por el arte nacional. La ópera española para Eduardo Marquina”, *El Mundo* (14-IV-1910) (Rubio;1998:30).

contemporáneas y estaban más destinadas al bolsillo del empresario y autores que a la agitación de las conciencias del público o a la creación de verdadero arte. En efecto, gran parte de este teatro no evoluciona ni en temas ni en estructura y, a pesar de la gran variedad de géneros dramáticos que encontramos en este tipo de representaciones (dramas rurales, comedias de salón, sainetes, juguetes cómicos, etc.) son pocas las obras que se apartan de la orientación realista y pintoresquista o, por el contrario, de la orientación fantástica y cosmopolita. Precisamente, la redefinición del género como un espacio lúdico y de esparcimiento motiva a finales de siglo las críticas más duras hacia éste, hablando de “crisis” del arte nacional, concepto que surge al concebir un género “puro” llamado zarzuela (caracterizado precisamente por su hibridez) como un continuo a lo largo del tiempo, una continua sucesión de luces y sombras debidas a la influencia de otras modas en algunas de sus etapas. Sin embargo, olvidando los prejuicios que en su época y posteriormente existen en torno al género chico, no es de extrañar encontrar el auge en la etapa finisecular en algunas de estas obras de un regionalismo que admite una lectura nacionalista que se entremezcla en el panorama musical nacional.

En el caso concreto de aquellas zarzuelas que participan de los procesos de nacionalización de la cultura, no es extraño advertir la inclusión de escenas de ambiente para reflejar con mayor intensidad el marco social en el que el conflicto se produce. La zarzuela siempre se había caracterizado por este costumbrismo, pero en la circunstancia finisecular esto se va a traducir en que la descripción de ambientes se va a hacer más precisa (se van a ampliar los temas ambientando las obras en diferentes lugares de la geografía española, después de que el “género chico” anterior al 98 hubiera reducido esta ambientación casi exclusivamente a Madrid y Andalucía) y el coro va a asumir un papel de protagonista colectivo que glosa y amplifica las acciones de los personajes protagonistas. En última instancia, el objetivo será en todo momento recoger *el espíritu del pueblo* (nos encontraremos en las críticas de la época esta idea decimonónica repetida con insistencia)<sup>400</sup>. Y este espíritu del pueblo está en directa

---

<sup>400</sup> El mismo Vives, años más tarde, nos explica, a propósito de *Doña Francisquita* su idea al respecto: *la part sentimental de Madrid la duc a l'ànima. El mateix li passava a Barbieri, el qual considero com el músic més representatiu del madrilenyisme. Pel que fa a Chueca... el sabor íntim - i consti que preciso això d'íntim - musical de Chueca no és madrileny. Cal advertir-hi una influència francesa, tal vegada inconscient* (Lladó i Figueres;1988:197).



relación con una ideología; en efecto, era natural que así fuera en una sociedad como la española que vivía intensas polémicas ideológicas nacidas del deseo de la aristocracia y de la burguesía por legitimar la restauración monárquica mientras otros sectores sociales se esforzaban para que el horizonte intelectual nacido de la revolución de 1868 y de la Primera República no fuera arrasado. En uno y otro caso, por encima de los intereses de clase nos encontramos con la necesidad de un reconocimiento en una identidad nacional, en cierto modo, inventada. En este sentido, nos encontramos ante una idea nacionalista que, como es lógico, hunde sus raíces en el elemento irracional e inconsciente para dar forma a un cierto universo estético, un universo que llega a García Lorca, y que da lugar a un texto fundamental como es *Teoría y juego del duende*:

*Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisíaco grito degollado de la siguriya de Silverio. (Abellán;1991:354).*

Lorca compartía con los autores zarzueleros este ideario estético en lo que concierne a la cultura popular, llegando a declarar en 1936 la crueldad del concepto del “arte por el arte”: *ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, del arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas* (Abellán;1991:365). Y está claro que hasta ese momento los que se habían metido en el fango habían sido los autores de género chico, los *Chuecas*, *Chapís* y compañía, aunque la fuerza de sus obras se había diluido, en época de Lorca, por la absoluta hegemonía de la sicalipsis.

El arte en la era de la ideología; olvidándonos por un momento de nuestro posthistoricismo volvemos los ojos a una época claramente historicista, una época en la que, debido a los ideales heredados del siglo romántico, la concepción del arte ligado a la ideología adquiere un carácter claramente utilitarista y, a menudo,

redencionista. De este modo, hemos visto como el juicio estético predominante en la Barcelona finisecular respecto a la obra wagneriana es el del *re-conocimiento*; a través de unos intelectuales capaces de emitir juicios personalísimos pero inscritos en un juego de lenguaje compartido, los wagneristas vieron en los dramas líricos y su exaltación de la mitología germánica la vinculación con el norte de Europa y, por tanto, la diferencia respecto a España. De este modo el arte wagneriano quedaba configurado como el único “arte verdadero”, el único históricamente importante, silenciando o atacando duramente aquellas otras manifestaciones artísticas consideradas “fuera del linde de la historia” (Danto;1999:48). Pero sí hoy podemos reconocernos en una época de pluralismo cultural que no puede ser simplemente ignorado, ni podría serlo porque es ruidoso, visible y, gracias a los medios de comunicación y el consumo, reflejado y multiplicado con fuerza (Michaud;2002:9), podemos trasponer la situación a la época estudiada y observar cómo, a pesar de las palabras proféticas de Maragall sobre la muerte del pensamiento español, la pluralidad lleva precisamente a diversas manifestaciones culturales en la Península: los ideales regeneracionistas del 98, la redefinición del género chico, la obsesión por la esencia nacional,... son exponentes de diversas corrientes que convergen en la exaltación del localismo frente a la impersonalidad del mundo moderno. También hemos querido expresar nuestras reservas ante algunas de estas formulaciones, por ejemplo, la de Ortega, al ver en ellas más la exaltación de un “arte de elegidos” (al estilo de los wagneristas) que el reconocimiento de la propia cultura.

*La invención de la tradición, el arte en la era de la ideología,...* son formas de denominar un fenómeno que presupone un universo compartido y una continuidad a lo largo del tiempo. Cuando Luis Carmena y Millán hace hincapié en que el gran maestro Barbieri llamaba a Chueca “su hijo”, no duda en afirmar que el continuador “único” de la gracia inimitable en los motivos de carácter popular del autor de *Pan y toros* es Chueca: *tales son, consignados al correr de la pluma, los principales méritos de una potente personalidad artística, de un genio indisciplinado que dejará en sus partituras una pintura fiel de las clases populares de su época, como la dejó D.Francisco Goya en sus lienzos y grabados y Don Ramón de la Cruz en sus sainetes* (Carmena;1904:100). Nosotros hemos querido aproximarnos al fenómeno teatral

puesto que, en cierto modo, ha sido el menos tratado en la circunstancia del 98: si bien se ha reconocido en la novela y la poesía una tendencia nacionalista, fruto natural de un horizonte de expectativas nacidas al amparo de la crisis finisecular, no ha ocurrido de forma tan evidente con el teatro. Y no deja de ser extraño cuando contamos con testimonios de la época claros al respecto, como, por ejemplo, el del propio libretista de *La gran vía*, quien en un curioso texto (datado en 1901) declaraba:

*Los espectáculos taurinos siempre encontrarán protección en “aquellos gustos” porque entre lo brillante y lo pintoresco y hasta si se quiere “nacional” de la fiesta hay siempre un fondo de barbarie; las funciones teatrales serán siempre objeto de su antipatía y de su saña, porque, no obstante los defectos de que alguna vez puedan adolecer, son acaso el medio más eficaz para la propagación de la cultura pública (Pérez y González;1904:104).*

En efecto, al igual que en la “generación del 98”, encontramos en poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas,.. no incluidos en la nómina que conforma dicha generación la necesidad imperiosa de definir y redefinir la identidad nacional de un modo más o menos velado; de igual modo, en el género chico, asistimos a la descripción de España a través de sus gentes, sus costumbres, su “mentalidad”, su destino,... Las fuerzas políticas e históricas actúan en el autor, como individuo, y condicionan su producción de una manera más o menos consciente. En el caso del género chico es evidente la necesidad, en un momento de “crisis” de la identidad española (sumida hasta entonces en el heroico sueño de la época colonial e imperialista), de reestructurar y ensalzar su propia identidad al amparo de la tradición; en el caso de la asunción del wagnerismo en Cataluña, este hecho es consustancial a la suma de la tensión política nacionalista, deseosa de replantear los términos del regionalismo propio de los Juegos Florales, y la plasmación de una sociedad sobre bases industriales en franca prosperidad desde fin de siglo. De aquí se derivan la búsqueda de un modelo internacional (y, por ende, no español), la configuración de una idea de la literatura y del arte como trascendencia suprema, y la comparecencia, en ese mismo ámbito creador, de una misión romántica de armonización social y aún de utopía, frente a la aparición de las formas marginales urbanas del snob, el débauché o el dandy. Tanta importancia tienen unos como otros, pues todos surgen de la extraordinaria consciencia por parte de sus protagonistas de la realidad de la

circunstancia; por otra parte, como Edward Said indica, es fundamental aclarar que creer que la política y los acontecimientos históricos tienen un efecto en la producción literaria, en la erudición, en las teorías sociales y en la escritura de la historia no equivale, en modo alguno, a afirmar que, por tanto, la cultura es algo degradado o denigrado; muy al contrario, podremos comprender mejor la persistencia y la durabilidad de un sistema hegemónico, como la propia cultura, cuando reconozcamos que las coacciones internas que estos imponen en los escritores y pensadores son *productivas* y no unilateralmente inhibitoras (Said;2003:36-37). A fin de cuentas, éste ha sido el objetivo constante de este escrito: establecer la naturaleza de las manifestaciones artísticas en el contexto específico de su estudio, de su tema, y de sus circunstancias históricas.

El estudio de una época como la tratada nos demuestra cómo el arte sirve para mostrar toda una época cultural: ya de un modo acertado Hegel había señalado cómo cada hombre incluye en sus juicios relativos a las obras de arte lo que más tiene de subjetivo, es decir, sus ideas, opiniones y sentimientos. Atendiendo a la literatura de la época es fácil corroborar esta hipótesis. Si, como Wittgenstein afirmó en su día, lo que importan son las diferencias, el fin de siglo supone una atalaya privilegiada para observar cómo precisamente “las diferencias” pueden ser puestas al servicio de una utilización política o, sencillamente, utilizadas para narrar una identidad propia, una identidad exclusivista...

*Pero en el reconocimiento hay todavía algo más [...] También en cierto sentido, se reconoce uno a sí mismo [...] El reconocimiento presupone la existencia de una tradición vinculante, en la que todos se comprendan y se encuentren a sí. Algo así era, para el pensamiento griego, el mito [...] Este reconocer del “ése eres tú”, que acontece en el espectáculo del teatro griego ante nuestros ojos, este conocerse en el re-conocerse, estaba sostenido sobre todo en el mundo de la tradición religiosa de los griegos, sus dioses y las leyendas de sus héroes, porque su presente se derivaba de su pasado mítico-heroico. E incluso en los cuadros modernos queda algo por reconocer [...] Incluso en la construcción del cuadro moderno a partir de elementos de significado que se desvanecen en lo incognoscible seguimos barruntando algo, un último resto de familiaridad [...] Si la imitación y el re-conocimiento naufragan, nosotros nos quedamos desconcertados...*

Gadamer; *Wahrheit und Methode*

*Re-conocimiento*; la premisa a tener en cuenta para la reconstrucción de la identidad nacional por medio del arte lírico. Como hemos visto las causas para esta necesidad de reconstrucción de la identidad nacional son variadas y no arrancan exclusivamente de la derrota del 98; movimientos filosóficos anteriores como el krausismo o el regeneracionismo establecieron los consabidos *males de la patria* y trataron de buscar soluciones a la luz positivista que, al declinar el siglo y ponerse el acento en la parte irracional del ser humano (tras la crisis de la cúpula positivista), se transformaron en la necesidad perentoria de reconocer las características fundacionales de la nación (y, al no poder reconocerse, como en nuestro caso, la necesidad de construirlas o reconstruirlas). Nosotros hemos puesto el acento en aquel tipo de espectáculos, los espectáculos lírico-dramáticos, que tenían una intencionalidad manifiesta en torno a la identidad nacional, estableciendo una diferencia entre los espectáculos escogidos para este fin en España (Madrid) y Cataluña (Barcelona), dos polos cuyo conflicto aumenta en tensión en esta época finisecular. Al igual que con los movimientos filosóficos, también las ideas estéticas son herederas de una larga tradición: en Barcelona Piferrer establece un tipo de crítica operística ligada a los ideales del Volkgeist, asumiendo como propia la idea de que es el alma histórica de los pueblos la que inspira su manera de ser y, por tanto también su arte dramático; en Madrid, Manuel de la Revilla clama constantemente por la creación de un teatro nacional, estableciendo un cierto aristocratismo del arte para evitar todo aquello que *pervierta* el gusto del pueblo y no permita lo genuinamente español (Revilla se sitúa así dentro de la tradición krausista según la cual, el “pueblo” y lo “popular” no son una meta ni representan un estado deseable en la evolución de las “esencias nacionales”: por el contrario, representan el origen y el punto de partida hacia estadios superiores, mediante la fecundación y el cultivo de lo “popular” desde la creación individual); por último, en otro orden artístico, el de la pintura, se ensalza la figura de Zuloaga en base a una idea fundamental: Zuloaga es capaz de pintar el alma de la *raza hispana*.

Precisamente la raza es uno de los cuatro ejes sobre los que se fundamenta la reconstrucción de la identidad nacional. En un juego de oposiciones entre España y

Cataluña podríamos ver que, partiendo de las mismas necesidades, asumen distintos puntos de arranques para configurar, respectivamente, sus esencias nacionales; a saber, en lo tocante a la historia, punto de arranque, en España, tras la derrota del 98, se exaltan las glorias colectivas de las hazañas de 1808, mientras Barcelona vuelve los ojos al esplendor de la Cataluña medieval; respecto a la configuración de la nación, tras la humillación sufrida por las sucesivas derrotas “latinas” (el Sedán en 1870, Adua en 1896, y el 98 español), España mira hacia dentro llamando a la unión de los pueblos en las horas de desasosiego, mientras Cataluña trata de establecer una filiación directa con Europa (sea con París o con Alemania) con el consabido “paso libre, paso al Norte”; precisamente, este paso al Norte puede tomarse como base para la definición de la raza, cuya esencia en España es la del honor, mientras en Cataluña es la del trabajo, la de los posibilistas (frente a los idealistas de Castilla), la de la necesidad desesperada del *progreso*; el último eje, en directa relación con los tres anteriores, es el de la lengua, volviéndose en España los ojos a los clásicos en un proceso de ideologización de clara raíz casticista, mientras en Cataluña, a la vez que se alababa la labor de los grandes nombres de la Renaixença, se propugnaba un modernismo de aire cosmopolita que permitiera que los nuevos estilos literarios se expresaran en la lengua propia, la lengua catalana, con esfuerzos notables para su difusión y empleo por parte de todos los catalanes.

Por tanto historia, nación, raza y lengua que cristalizan de modos diferentes en el teatro lírico de estos dos focos. En España, lejos de atribuir una sordera específica al 98, considerando que es éste un momento sin grandes músicos (a diferencia de lo que acontece en el panorama literario), podemos encontrar este sistema de nacionalización de la cultura en el género chico. El género chico, a pesar de su apariencia inocente, es uno de los motores de la nacionalización más eficientes como pueden ser los toros, o, más adelante, los cuplés patrióticos o la copla de raigambre folklórica; siendo un arte eminentemente popular, es una vía rápida para la propagación de determinados valores y la consolidación de una imagen nacional hecha de tópicos y lugares comunes. Identificado el género chico con España, en Cataluña se busca una solución, una música capaz de cubrir las altas expectativas de los intelectuales catalanes: y ésta no es otra que la música de Wagner. El wagnerismo

fue una de tantas modas con las que a finales de siglo la sociedad catalana satisfacía sus necesidades lúdicas; la creciente opulencia de la clase media urbana, unida al apogeo del prestigio literario del teatro catalán a partir, especialmente, de la labor de Víctor Balaguer (cultivador de tragedias, algunas de ellas de temática catalana), permiten que el wagnerismo se asuma de pleno en Barcelona; no obstante, la moda pronto deja paso a la labor intelectual, y precisamente los intelectuales catalanes vieron en este programa de arte total una oportunidad única para alcanzar sus objetivos nacionalistas.

El género chico es un género popular, que goza del favor del público, lo que posibilita un circuito teatral de considerable magnitud. Es un género conservador: sus libretistas aparecen situados junto a la “gente vieja”, al lado de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina o un Clarín; sus compositores rara vez introducen nuevos lenguajes musicales de vanguardia, antes bien, explotan hasta la saciedad los ritmos en boga en el momento, sean estos procedentes del folklore o de las operetas y músicas foráneas. Ésta es la razón principal de que los intelectuales noventayochistas se posicionen en contra, acusando a éste de promover la parálisis del país y de instruir al pueblo en la más absoluta cursilería literaria y en las abominables músicas urbanas; para estos intelectuales, el género chico no representa la esencia del pueblo, muy al contrario, es una perversión de ésta. El wagnerismo en Barcelona no goza del favor popular; es un movimiento burgués, urbano, y eminentemente conservador. Al ser una música extranjera, la labor de propaganda realizada por los intelectuales afines a este movimiento es ardua, vinculando el wagnerismo a la superior educación del pueblo catalán y al espíritu europeo de éste: Barcelona adora a Wagner porque Cataluña ya es Europa, parece ser el lema no exento de esnobismo cultural. Los intelectuales que no comulgan con el movimiento mantienen una posición ambigua; la revolución wagneriana afecta todos los grupos artísticos de la época, y los modernistas más progresistas, sin comulgar con el wagnerismo de la “associació wagneriana” (de carácter más conservador), sí se sienten próximos al simbolismo de la obra del genio de Bayreuth. El género chico puede ser considerado una instantánea de un momento, una fotografía en movimiento, un paisaje hecho de gente viva; el wagnerismo supone

un esfuerzo consciente, una necesidad de una mitología sustitutiva con voluntad descastellanizadora, una firme creencia en la música del porvenir.

A pesar de la oposición de los intelectuales al género chico, la crítica periodística es favorable a las obras que, a juicio de los redactores, poseen “notable mérito artístico”. Tomando como ejemplo una obra del 98, una obra representativa de este tipo de reconstrucción de la identidad nacional, *Gigantes y cabezudos*, observamos que las características antes las que la prensa es favorable son las del sabor local, la pintura de costumbres y, especialmente, el *españolismo*. Un análisis detallado de la obra nos muestra cómo, evitando las situaciones de conflicto, *Gigantes y cabezudos*, a través de una trama amable, ofrece una atalaya privilegiada para observar la situación del país en noviembre de 1898: como si de una comparsa de gigantes y cabezudos se tratara, por el escenario desfilan la subida de los impuestos, el analfabetismo, las quejas constantes de la población, los repatriados, un cierto desprestigio de las instituciones y, como colofón, las fiestas en honor a la virgen del Pilar, patrona de España. Toda esta serie de tópicos españolistas sirven de freno a la secularización de la sociedad española que, aunque con un retraso considerable, avanzaba durante el fin de siglo XIX hacia los tiempos laicos y antimonárquicos que estaban a punto de llegar. En el nivel musical, el uso constante y folclorizado de la jota, en su triple vertiente: comercial, estética e ideológica. La jota alcanza el nivel de canto español; Pilar y Jesús representan la raza hispana, imperturbables en su honor y su idealismo; los tipos populares muestran las similitudes entre todos los tipos de España; y todo esto sucede en Zaragoza, donde el pueblo dio muestras inequívocas de su heroísmo durante la Guerra de la Independencia. Planteamiento metonímico entre Aragón y España y un resultado evidente: *luchando tercios y rudos / grandes para los reveses / somos los aragoneses (o españoles) / gigantes y cabezudos*.

El wagnerismo ligado al catalanismo es de corte beligerante. La campaña en contra de todo lo que pueda sonar español se asocia al espíritu que llega desde Europa. Vencidos los franceses en el Sedán, la nueva potencia en auge representativa del progreso es Alemania; de allí llegan las hijas de Wotan a la capital catalana para posibilitar el, en palabras de Letamendi, único programa total de educación del



pueblo. Guiados por el aristocratismo de las ideas, los defensores de este tipo de wagnerismo se verán llamados a divulgar el nuevo arte por todos los medios posibles: traducciones de las óperas de Wagner al catalán (utilizando la lengua propia), estableciendo relaciones directas entre las leyendas catalanas y las germánicas (Sigfrido convertido en Sant Jordi), y poblando los majestuosos edificios del Passeig de Gracia, orgullo de la ciudad, de Walkirias e hijas del Rhin. Lo catalán es gracia europea porque la raza catalana está directamente vinculada a la europea (aria, en este caso); Wagner representa el progreso, el Norte, la nueva música, pero también permite el conservadurismo propio de este grupo social. Wagner es también la religión, la vinculación con el pasado, el despotismo ilustrado de los pocos elegidos llamados a educar a la masa urbana incivilizada. El wagnerismo se convierte así en un fenómeno complejo en Cataluña, que va del esnobismo cultural al elitismo exclusivista, de la falsa paradoja del progreso (que encubre una ideología claramente conservadora) a la vinculación con las ideas federalistas y la incontinencia verbal traducida en insultos e improperios hacia la raza castellana, raza incivilizada que puebla una nación “muerta”.

Dos caminos distintos pero demasiado similares. Dos procesos de reconstrucción de la identidad nacional de clara vocación conservadora. Reflejo de esta tendencia conservadora puede ser, por ejemplo, el aprovechamiento que en forma de adaptación cinematográfica realizó el régimen de Primo de Rivera. Los años veinte en España ven un resurgir de los tópicos más casticistas, una visión satisfecha y conformista de “lo popular” (lo “típico”, esto es, la España monárquica y católica, de toros y pandereta); en este momento se realiza una adaptación cinematográfica de la zarzuela, con sus fiestas del Pilar, su amor idealizado y hasta una corrida de toros filmada del natural (añadida para dar mayor *españolismo* a la obra). Por su parte, el conservadurismo del wagnerismo podría ser demostrable sencillamente a la vista de los precios de las localidades del Liceo (coliseo casi privado de la burguesía catalana y, por tanto, lugar atractivo para las bombas anarquistas) o sencillamente, revisando la nómina de pensadores que se declaran fieles seguidores de la nueva música. A este respecto, esta nómina no sería muy distinta de la ofrecida, en forma de anécdota («notas cómicas»), en *El liberal*, a propósito del fin del centenario de *El Quijote* en

Barcelona: *ya dio fin el centenario / hoy terminan los festejos / y ya los catalanistas / respirarán satisfechos, / pues, con tales homenajes, / tantos disgustos sufrieron, / que andaban por esas Ramblas / con el rostro descompuesto, / mesándose las melenas / y recitando fragmentos / de un discurso de Doménech, / intercalados con versos / de Casellas y otros vates / de reconocido mérito / entre la gente que gusta / dejarse crecer el pelo. / Carner estaba iracundo / Prat de la Riba frenético / Abadal hecho una furia, / medio loco, cacaseno; / y me han dicho que Miret, / a unos perdigots reuniendo, / el coro dels segadors / les entonó a voz en cuello* (Riera;2005:82-83). No es tan arriesgado descubrir cómo un camino y otro llegan en un momento dado a converger en sus planteamientos; no lo es, si pensamos que no es difícil demostrar la filiación del modernismo con los programas y el espíritu regeneracionistas, dando lugar a que, en reiteradas ocasiones, las críticas al modernismo y al regeneracionismo se identificaran. Casticismo, modernismo, regeneracionismo, wagnerismo,.. no son, en este caso, más que relatos que tratan de enmascarar (en unos casos más que en otros) su clara vocación nacionalista, presentándose todos ellos como “verdades reveladas” en busca de la afirmación de la esencia nacional. Todos ellos suponen un punto de partida (raza) y una revisión de lo anterior (historia), un nuevo lenguaje (en la propia lengua) acorde con el alma de la nación.

Por tanto, dos relatos en torno a la construcción de la identidad nacional en el fin de siglo en la Península. Dos más; sería erróneo pensar que estos dos relatos fueron hegemónicos y asumidos por todos como verdades absolutas. Es el momento finisecular uno de los más complejos en la historia del pensamiento y, por tanto, ningún acontecimiento cultural o social puede ser desligado de otros contemporáneos. Tanto el motor nacionalizador del género chico como los esfuerzos conscientes del Wagnerismo en Cataluña suponen dos respuestas a una situación de conflicto que se venía arrastrando desde tiempo atrás. Pero simplemente dos respuestas; junto a ellas encontramos multitud de direcciones dispuestas a reconstruir la identidad nacional de modos diversos. Baste en España señalar a los noventayochistas, con su continuo debate entre intrahistoria y europeización, o a la “gente nueva” (con su negación de todo lo “castizo”), o a la generación del catorce, con las monumentales figuras de Menéndez Pidal y Ortega y Gasset revisando los planteamientos anteriores, o a la más

tardía del 27, con su un intento de reconstrucción de la especial fenomenología de una España castiza y folklórica. Y respecto a Cataluña, el wagnerismo de corte tradicionalista conservador, convive con el aristocratismo modernista de corte casticista-catalanista, o con el pintoresquismo de los flamenquistas, o con toda la agitación socio-política que da lugar a la importancia de movimientos socialistas o anarquistas, o a la aparición, más tarde, del noucentisme... y aún mayor complejidad existe si eliminamos esta consciente división España/Cataluña (creada precisamente en este momento finisecular) y reconocemos la importancia de la bohemia madrileña o el gran impacto que la música de Wagner provoca en el Teatro Real, o, al contrario, reflejamos el furor que en el Paralelo causa el género chico o las interacciones que se producen con la marcha de artistas catalanes a Madrid. Época compleja por tanto, en la que coexiste todo lo dicho, y además nuestros dos relatos estudiados. Dos procesos de reconstrucción de identidad nacional no exentos de importancia en una época en que se ponen las bases ideológicas que seguirán manejándose a lo largo del siglo XX, piedras fundacionales que servirán para la configuración del imaginario ideológico del sujeto moderno.

# Bibliografía



- ABAD DE SANTILLÁN, D. 1967: *Historia del movimiento obrero español*. Madrid: Espasa-Calpe
- ABELLÁN, J. L. 1997: *Sociología del noventa y ocho. Un acercamiento a su significado*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva
- ABELLAN, J. L. 1991: *Historia crítica del pensamiento español. Tomo V: La crisis contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe
- ABRAMS, M.H.1975 [1953]: *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral editores. [Trad. de Melitón Bustamante]
- ADORNO, T. W. 2000: *Sobre la música*. Barcelona: Paidós. [Trad. de Marta Tafalla]
- ALIER, R. 1982: *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon
- ALIER, R. 1979: *L'òpera*. Barcelona: Dopesa. Colecció Conèixer Catalunya.
- ALONSO GARCÍA, L. 1999: “Arqueología y genética, historia: una definición del cine en torno a la historia y la historiografía de su definición” en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C*. Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, pp. 305-331
- ÁLVAREZ JUNCO, J. 2004: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus
- ARA, J. C.; MAINER, J. C. 1998: *Los textos del 98*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
- ARAQUISTAIN, L. 2001: *La revista España y la crisis del Estado liberal*. Cantabria: Servicio de Publicaciones de la Universidad .
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. 1996: “La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.183-188
- ARNALDO, J. (ed.) 1994: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Barcelona: Tecnos.
- AUDEN, W.H. 1974: *La mano del tañedor*. Barcelona: Ed. Barral
- AVIÑO, X. 2000: *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol.III: Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62
- AVIÑO, X. 1985: *El dúo de la Africana*. Barcelona: Daimon

- AYATS, J. 2001: *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol.VI: Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62
- BALBOA, M. 1993: “Ruperto Chapí. Del “Género Chico” a la ópera nacional” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp. 235-242
- BAJTIN, M 1986.: *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARCE, R. 1996: “La revista: aproximación a una definición formal” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.119-148
- BARCE, R. 1993: “el sainete lírico” en Casares E.; Alonso, C.: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones. pp 195-244
- BARRERA MARAVER, A.1983: *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El avapiés
- BARTHES, R. 1992 [1979]: “¿Por qué he dejado de ir al teatro?” En VV.AA.: *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Editores.
- BARTHES, R. 1987 [1968]: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós
- BAUDELAIRE, Ch. 1995 [1868]: *El artista de la vida moderna*. Murcia: Cajamurcia. [Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón]
- BERTHOLD, M. 1974: *historia social del teatro*. 2. Madrid: Labor
- BIZCARRONDO, M. 1975: *Araquistain y la crisis socialista en la II República. Leviatán (1934-1936)*. Madrid: siglo veintiuno de editores s.a.
- BLANCO, R. (19--): *Fernández Caballero. Estudio biográfico-crítico*. Murcia: tip Abellán.
- BLANCO AGUINAGA, C. 1998: *Juventud del 98*. Madrid: Taurus
- BLANCO AGUINAGA, C. 1986: *Historia social de la literatura española II*. Madrid: Ed. Castalia
- BLARDUNI, S.: “Los poetas “simbolistas” franceses: modernidad, decadentismo y rupturas” en Payeras Grau, M.; Fernández Ripoll, L. M. (eds.) 2001: *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata, Agosto 1996*. Universitat de les Illes Balears [ pp.161-167]

- BÖSS, M.: "Root Music: Occult Notions of Identity in W.B. Yeats and Contemporary Social Criticism in Ireland" en Johansen, Ib (ed.) 2000: *Fins de Siècle/New Beginnings*. Denmark: Aarhus University Press [pp 71-93]
- BOU, E. 1993: *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62
- BOURDIEU, P. 2000: *La distinción*. Madrid: Taurus
- BOURDIEU, P. 1995 [1992]: *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama
- BOWRA, C.M. 1972 [1969]: *La imaginación Romántica*. Madrid: Taurus. [Trad. de José Antonio Balbontín]
- BOZAL, V. (ed.) 2000 [1996]: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. 2 Volúmenes*. Madrid: Visor.
- BROOK, P. 2001 [1968]: *El espacio vacío*. Barcelona: Península
- BROWN, G. G. 2000: *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- BUENO, G. 1999: *España frente a Europa*. Barcelona: Alba Editorial
- BURROW, J. W. 2001 [2000]: *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*. Barcelona: Crítica. [Trad. de Jordi Beltrán]
- CACHO VIU, V. 1997: *Repensar el 98*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CALVO CARRILLA, J. L. 1998: *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra
- CAMPORESI, V. 1993: "En busca de una política cinematográfica. La "españolidad del cine español en el contexto europeo: (1940-1946)" en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 333-344.
- CANO, C. 1902: *Fruta del tiempo. Poesías festivas*. Madrid: Librería de Fernando Fé
- CANOVAS BELCHÍ, J.T. 1993: "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte" en Minguet, J.M.; Pérez Perucha, J.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Ed. Complutense / A.H.E.C. pp. 15-26
- CÁNOVAS BELCHÍ, J.; GONZÁLEZ LÓPEZ, P. 1992: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española.
- CARMENA Y MILLÁN, L. 1904: *Cosas del pasado: música, literatura y tauromaquia*. Madrid: Imp. Ducazcal
- CARNICER BLANCO, R. 1963: *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: C.S.I.C.

- CASACUBERTA, M. 1997: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- CASARES RODICIO, E. 1996: "Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia" en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.73-118
- CASARES, E.; ALONSO, C. 1995: *La música española en el Siglo XIX*. Universidad de Oviedo.
- CASARES RODICIO, E. 1993: "Situación, historia y problemática de los fondos de la zarzuela" en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.9-58
- CASARES RODICIO, E. 1987: "La música española hasta 1939, o la restauración musical" en Casares, E.; Fernández de la Cuesta, I.; López Calo, J. (ed.): *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente. 2º Vol.* Madrid: Ministerio de cultura. pp.261-322
- CASASSAS I YMBERT, J. 1986: *L'Ateneu Barcelonès. Dels seus orígens als nostres dies*. Barcelona: Edicions de La Magrana
- CASASÚS, J. M. 1996: *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona: Proa
- CASSIRER, E. 1984: *Antropología filosófica*. México: FCE
- CASTELLANOS, J. 1998: *Intel.lectuals, cultura i poder*. Barcelona: Ediciones La Magrana
- CASTELLANOS, J. 1988: *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona: Empúries
- CASTELLANOS, J. 1983: *Raimon Casellas i el modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- CASTELLS, M. 2003 [1997]: *La era de la información. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial [Versión castellana de Carmen Martínez Gimeno y Pablo de Lora]
- CERDÀ i SURROCA, M. A. 1981: *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial
- CHARNON-DEUTSCH, L. 1996: "Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX" en Zavala, I. M. (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos pp. 49-79
- CHIPP, H.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid Akal 1995
- "CHISPERO" 1953: *Teatro Apolo. Historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo*. Madrid: Prensa castellana



- “CHISPERO” 1944: *¡Aquel Madrid...! (1900-1914)*. Madrid: Artes Gráficas Municipales
- COLLI, G.; MONTINARI, M. (ed.) 2002: *Nietzsche contra Wagner*. Madrid: Siruela
- COMELLAS, J. L. 1979: *El siglo XIX*. Barcelona: Carroggio S.A.
- CONRAD, J. 1996 [1921]: *Notas de vida y letras*. Barcelona: Parsifal. [Trad. de Carlos Sánchez-Rodrigo]
- CORREDOR ÁLVAREZ, M.J. 1996: “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.51-56
- CORTÉS, F. 2003 : “Els vessants de Los Pirineus de Felip Pedrell” en *Catalunya Música. Revista musical catalana*. Nº 220, Febrero 2003. (pp. 67-69)
- CORTÉS, Francesc 2001: “Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas en España en los siglos XIX y XX” en LOLO, B. (ed.): *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Volumen II*. Madrid: Sedem pp.1187-1200
- CORTES, Francesc 1996: “La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.289-318
- CORTIZO, M.E. 1996: “La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp. 23-50
- CORTIZO, M.E. 1993: “Orígenes de la zarzuela romántica” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.125-134
- COSSÍO, M. B. 1983 [1908]: *El Greco*. Madrid: Austral
- CRESPO MATELLÁN, S. 1979: *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad
- DANTO, A. C. 1999 [1997]: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. [Trad. de Elena Neerman]
- DEL MORAL RUÍZ, C. 2004: *El género chico*. Madrid: Alianza Editorial
- DELEITO Y PIÑUELA, J. 1949: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente.
- DELHOM, J. 2002: “El discurso sobre la mujer y su emancipación en Manuel González Prada: entre romanticismo, positivismo y anarquismo” en Clúa, I.; Riera, C.; Torras,

- M.: *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas*. Caracas: Excultura. pp.183-190
- DERRIDÁ, J. [1980]: *The Law of Genre*. Critical Inquiry, Otoño 1980 [Trad. de Avital Ronell]
- DERRIDA, J. 1972 [1967]: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *Dos ensayos*. Barcelona: Cuadernos Anagrama. [Trad. Alberto González Troyano] pp.37-74
- DÍEZ PUERTAS, E. 1995: “Del teatro al cine mudo” en *Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I.*, pp. 261-270.
- DUARTE, Á. 1997: *La España de la Restauración (1875-1923)*. Barcelona: Hipótesis, Historia contemporánea
- DUGAST, J. 2003: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós
- ECHEGARAY, M.; FERNÁNDEZ CABALLERO, M. 1918 [1898]: *Gigantes y cabezudos zarzuela cómica, original y en verso*. Propiedad de Fiscowich. Madrid: “La Novela Corta”
- ELIAS, N. 1989 [1969]: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: F.C.E.
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2004).: *La influencia del verismo en la zarzuela de primer tercio del siglo XX. Treball de recerca*. Ms. Inédito
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. 2004: “Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural” en Domingo Vera, J.D.; Sánchez Jordán, A.: *Cine y literatura: el teatro en el cine*. Murcia: Gráficas San Ginés. pp. 207-217
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. 2003: *Fredrich von Hardenberg, “Novalis”: ‘ut música poesis’*. Revista de música culta filomúsica. Nº39 abril 2003
- ENCABO, FERNÁNDEZ, E.: “Impacto de la guerra de Cuba en el teatro lírico finisecular. De La marcha de Cádiz al coro de repatriados” en *Actas del II Congreso internacional de Aleph: haciendo camino en la investigación literaria. 2004 falta* (pendiente de publicación).
- ESPIN TEMPLADO, M. P. 1996: “Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.57-72

- ESPIN TEMPLADO, M. P. 1987: “La zarzuela: esquema de un género español” en AMORÓS, Andrés (ed.): *La zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe. pp. 21-37
- FALERO, FRANCISCO J. 1998: *La teoría del arte del krausismo español*. Universidad de Granada
- FALLA, M. 2003 [1950]: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. 1948: *En torno al 98. Política y literatura*. Madrid: Ed. Jordán.
- FERNÁNDEZ CABALLERO, M. 1902: *Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: R.Velasco.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. 2004: “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *Motu Proprio* de Pío X” en *Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid: Revista de Musicología. pp. 43-76
- FERNÁNDEZ-CID, A. 1949: *Panorama de la música en España*. Madrid: Editorial Dossat
- FLORES GARCÍA, F. 1914: *El teatro por dentro: recuerdos e intimidades*. Madrid: Fortanet
- FLORES GARCÍA, F. 1909: *Memorias íntimas del teatro*. Valencia: Fº Sempere y compañía
- FOUCAULT, M. 1999: “La locura y la sociedad” en *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós. [trad de Miguel Morey]
- FOWLER, A. 1982: *Kinds of literature. An introduction to the theory of Genres and Modes*. Cambridge/Mass, Harvard University Press
- FOX, I. 1997: *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra
- FOX, I. 1988: *Ideología y política en las letras de fin de siglo*. Espasa Calpe 1988
- FRANCOS RODRIGUEZ, J. 1930: *El año de la derrota, 1898*. Madrid : Comp. gen. de Arts. Gráfs
- FRANCOS RODRIGUEZ, J. 1928: *Contar vejeces. De las memorias de un gacetillero (1893-1897)*. Madrid: Compañía ibero-americana de publicaciones
- FUBINI, E. 2000 [1976]: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. [Trad. de Carlos Guillermo Pérez de Aranda]
- FUBINI, E. 1999: *El romanticismo: entre música y filosofía*. Universidad de Valencia [Traducción de Josep Cuenca]
- FUSI, J. P. 2000: *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid: Ed. Temas de hoy

- GADAMER, H.G. 1996: *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos
- GADAMER, H.G. 1991 [1977]: *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós /I.C.E.-U.A.B.  
[Trad. de Antonio Gómez Ramos]
- GADAMER, H.G. 1975: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*.  
Salamanca: Sígueme
- GALÁN, E.1998: “Jacinto Benavente y el drama burgués” en Medina, M. (coord.): *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad pp. 149-206
- GALÁN BERGUA, D.1966: *El libro de la jota aragonesa*. Zaragoza
- GALBIS LÓPEZ, V. 1996: “La zarzuela en el área mediterránea” en Casares, E. (dir.):  
*Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.327-350
- GALLEGO, A. 1993: “Imagen pública de la zarzuela a fines del siglo XIX” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*.Madrid: Alpuerta pp.183-200
- GARCÍA BERRIO, A.; HUERTA CALVO, J. 1999: *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Catedra
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. 2002: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Cine
- GARCÍA LORENZO, L. 1998: “Valle-Inclán y *Las galas del difunto*: Parodia y tradición clásica” en Medina, M. (coord.): *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad pp.115-148
- GARCÍA VALERO, V. 1910: *Crónicas retrospectivas del teatro por un viejo cómico*. Madrid: sucesores de Rivadeneyra
- GENER, P. 1903: *Cosas de España: Herejías nacionales; el Renacimiento de Cataluña*. Barcelona: Librería Ravadavia.
- GIL, R., 1931: *Obras Completas*. Murcia: Tip San Francisco
- GIMPEL, J. 1972: *Contra el arte y los artistas o El nacimiento de una religión*. Buenos Aires: Granica
- GÓMEZ AMAT, C. 1993: “Función social de un teatro musical popular” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*.Madrid: Alpuerta pp. 89-98
- GÓMEZ AMAT, C. 1984: *Historia de la música española. 5*. Madrid: Alianza Música

- GONZÁLEZ CUTILLAS, J. 1993: “Manuel Fernández Caballero: de la zarzuela al género chico” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.243-250
- GRACIA FERNÁNDEZ, J. M.: “El dúo de la Africana: las razones de un éxito” en AMORÓS, A. (ed.): *La zarzuela de cerca*. pp. 37-101
- GUBERN, R. 1993: “La traumática transición del cine mudo al sonoro” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 3-24
- GUILLEN, C. 1998: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, C. 1985: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GUTIERREZ GIRARDOT, R. 1983: *Modernismo*. Barcelona: Montesinos
- HAUSER, A. 1980 [1953] : *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama [trad. A.Tovar y F.P. Varas-Reyes]
- HEGEL, G.W.F.1982: *Introducción a la estética*. Barcelona: Península
- HERMAN, V. 1995: *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*. Londres: Routledge
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. 1992: *Federico Chueca. El alma de Madrid*. Madrid: Ediciones Lira
- HINTERHÄUSER, H. 1980 [1977]: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Barcelona: Taurus [Trad. de María Teresa Martínez]
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (ed.) 2002 [1983]: *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica Trad de Omar Rodríguez
- HONOUR, H. 1996 [1979]: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma. [Trad. de Remigio Gómez Díaz]
- HORNO LIRIA, R. 1971: *El estreno en Zaragoza de la zarzuela “Gigantes y Cabezudos” el día 3 de julio de 1899 / Trabajo leído por D. Ricardo Horno Liria en la reunión de “La Cadiera” de 31 de mayo de 1971*. Zaragoza: Publicaciones de La Cadiera ; v. 23
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. 1996: “La zarzuela paródica y sus incursiones” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.165-182

- HUERTAS VÁZQUEZ, E. 1993: “Las primeras revistas musicales en España” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.169-182
- HUGO, V. 1971: *Manifiesto romántico*. Barcelona: ediciones 62
- IAÑEZ, E.1991: *El siglo XIX. Literatura romántica*. Barcelona: Tesys-Bosch.
- IBERNI, L. G. 1999: “Verismo y realismo en la ópera española” en Casares, E.; Torrente, Á.: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del congreso Internacional. Volumen II*. Madrid: ICCMU (pp 215-226)
- IBERNI, Luis G. 1996: “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.157-164
- IBERNI, L. G. 1993: “La crítica periodística madrileña fin de siglo: Peña y Goñi” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.201-214
- INFIESTA, M. 2001: *El wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Josep Maria Infiesta Editor.
- JACKSON, J. (ed.) 2003: *Europa, 1900-1945*. Barcelona: Crítica.
- JAQUES Y AGUADO, F.1887: *Cuba libre: Sainete lírico y casi histórico en dos actos dividido en diez cuadros / escrito en verso y original de. Música de D. Manuel Fernández Caballero*. Madrid :José Rodríguez,
- JARDÍ, E. 1983: *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal
- JAUSS, H. R. 2000 [1970]: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península [trad. de Juan Godo y Jose Luis Gil Aristu]
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L. M. 1997: *Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la “época del modernismo”*. Boletín de Arte nº18. pp.233-247
- JORBA, M. 1991: *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- KANT, M. 1981 [1914]: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe. [Trad. de Manuel García Morente]
- KLOTZ, V.: 1996: “Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.189-204
- KLOTZ, V. 1995: *Zarzuelas y operetas*. Buenos Aires: Vergara.

- LARRAZ, E. 1988: *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- LE DUC, A. 1996: "Los orígenes de la zarzuela moderna" en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp. 3-22
- LÉVI-STRAUSS, C. 1998 [1993]: *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela. [Trad. de Emma Calatayud].
- LIÈBERT, G. 1995: *Nietzsche et la musique*. Paris Presses Universitaires de France.
- LISCIANI-PETRINI, E. 1999: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal. [Trad de Carolina del Olmo y César Rendueles]
- LLADÓ I FIGUERES, J.M. 1988: *Amadeu Vives (1871-1932)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- LOEWENBERG, A. (comp.). 1943: *Annals of opera. 1597-1940*. Cambridge: W.Heffer&sons limited.
- LOLO, B. 1996: "La zarzuela en el pensamiento de Pedrell: historia de una controversia" en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp. 319-326
- LOPEZ RUIZ, J. 1994: *Historia del Teatro Apolo y de "La Verbena de la Paloma"*. Madrid: El avapiés
- MACHADO, M. 1981 [1917]: *La guerra literaria*. Madrid: Nancea ediciones.
- MADARIAGA, S. 1978 [1934]: *España, Ensayo de Historia Contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe
- MAINER, J.C. 2004: *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Iberoamericana.
- MAINER, J.C. 1982: *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Zaragoza: guara editorial
- MACKINTOSH, A. 1975: *El simbolismo y el art nouveau*. Barcelona: Labor. [Trad. de Marcelo Covián]
- MANN, T. 1986 [1963]: *Richard Wagner y la música*. Barcelona: Plaza y Janés. [Trad. de Ana María de la Fuente]
- MARAGALL, J. 1970: *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta.

- MARCO, T. 1996: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.257-264
- MARCO, T. 1993: “Posibilidades actuales del género” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.107-110
- MARFANY, J.L. 1981 [1975]: *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Ed. Curial
- MARIMON, A. 1998: *La crisis de 1898*. Barcelona: Ariel
- MARSILLACH, J. 1985 [1878]: *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Reimp.: edicions l’Holandès Errant.
- MARTÍ, J.1996: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel
- MARTÍN JIMÉNEZ, I. 1995: “El cine de los años 20 y su relación con el espectáculo popular” en *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I pp. 375-384
- MARTÍNEZ, J. 1993: “Un antecedente en Madrid del color y el sonido: el Salón de Actualidades” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 185-191.
- MARTÍNEZ ABEIJÓN, M. 2002: “Baroja: introducción al estudio musicológico de la Generación del 98” en Vega Rodríguez, Margarita; Villar-Taboada, Carlos (eds.): *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*. Valladolid: SITEM-Glares pp. 45-55
- MARTÍNEZ BRETÓN, J. A. 1993: “El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro” en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 109-127.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. 1947: *Los teatros de Madrid: anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid: José Ruiz Alonso
- MAURON, Ch. 1998 [1964]: *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco Libros. [Trad. de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes].
- MEDINA, M. 1998: *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad
- MICHAUD, Y. 2002 [1998]: *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books. [Trad. Gerard Vilar]
- MORALES LADRÓN, M. 1999: *Breve introducción a la literatura comparada*. Universidad de Alcalá
- MORELL I MONTADI; C. 1995: *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.



- MUGUERZA, J. (ed.) 1981: *La concepción analítica de la filosofía*. Madrid: Alianza Universidad
- NAVAJAS, G. 2004: *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Ed.Biblioteca Nueva
- NAVARRO Y MEDIANO, C. 1879: *La jota aragonesa: Cuadro lírico-dramático en un acto; Música de D.Manuel Fernández Caballero*. Madrid: M.P. Montoya y Cia., 1879
- NAVARRO GONZALVO, E. 1898: *Aun hay patria, Veremundo! Improvisación patriótica en un acto y tres cuadros, original y en verso / Letra de Eduardo Navarro Gonzalvo. Musica de los maestros Caballero y Chalons*. Madrid: R.Velasco
- NOVALIS, 1998: *Fragments*. Barcelona: Quaderns Crema. [Trad. de Robert Caner-Liese]
- OLIVA; C. 1998: “Azorín y la imposible renovación de la escena española” en Medina, M. (coord.): *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad pp. 47-84
- ORTEGA Y GASSET, J. 2002 [1925]: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- PALMER, R.; COLTON, J. 1980: *Historia contemporánea*. Madrid: Akal.
- PEDRELL, F. 1991 [1891]: *Por nuestra música*. Barcelona: publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- PEÑA Y GOÑI, A. 1967: *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. 1904: *Teatralerías. Casos y cosas teatrales de antaño y hogaño*. Madrid: R.Velasco, Imp.
- PÉREZ LÓPEZ, H. J. 2001: *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Murcia: Res Publica. Estudios de Filosofía Política
- PERRÍN, G. 1899: *El testamento del siglo: apropósito en un acto / original y en verso de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios ; música de los maestros Caballero y Nieto*. Madrid : [s.n.], 1899 (R. Velasco imp.)
- PI DE CABANYES, O. 2002: *Gaudí, una cosmogonia*. Barcelona: Ediciones Proa
- PLANTINGA, L. 1992: *La música romántica*. Madrid: Akal
- PLATÓN 1994: *La República*. Barcelona: Edicomunicación [Trad. Patricio de Azcarate]
- POZUELO YVANCOS, J.M. 1996: “La teoría de la deconstrucción” en Llovet, J. (ed.) *Teoría de la literatura*. Barcelona: columna. Pp. 169-189

- PRAZ, M. 1969 [1948]: *La carne, la muerte y el diablo*. Caracas: Monte Avila Editores  
[Trad. Jorge Cruz]
- REVILLA, M. 1883: *Obras, con prólogo del Exmo. Señor Antonio Cánovas del Castillo ; y un discurso preliminar de Urbano González Serrano*. Madrid: Ateneo científico, literario y artístico. Artículos citados: “Comités de lectura y teatros oficiales”, “El Teatro Español”, “La organización del teatro Español”, “La crítica literaria el gusto y el arte”,
- RIBAS, P. 1990: *Aproximación a la historia del marxismo español (1869-1939)*. Madrid: Endimión-Textos universitarios
- RICCI, E. 1996: *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*. Málaga: Biblioteca popular malagueña
- RIERA, C. 2005: *El Quijote desde el nacionalismo catalán. En torno al tercer centenario*. Barcelona: Destino.
- RINCÓN, E. 1993: “Problemas de supervivencia de la zarzuela” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta pp.99-106
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. 1997: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante
- RIVERA, A. 2005: “La idea federal en Pi y Margall” en *ResPublica Hispana, revista de filosofía*. Murcia
- RIX, R.: “Salomé and the fin du globe: Oscar Wilde’s Decadent Tragedy” en Johansen, Ib (ed.) 2000: *Fins de Siècle/New Beginnings*. Denmark: Aarhus University Press [pp 94-125]
- ROMA, J. 1996: “La jota aragonesa: la construcción de un emblema” en Raventós, J. (ed.): *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona: La mà de Guido. pp. 69-78
- ROMEA CASTRO, C. 1994: *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Universidad de Barcelona
- ROMERO FERRER, A. 1993: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- ROSEN, Ch.; ZERNER, H. 1998: *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Herman Blume.

- RUBIO JIMÉNEZ, J. (ed.) 1998: *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- RUIZ, L.E. 2004: *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao:Cine-Reseña. pp. 316-318
- RUIZ CONTRERAS, L. 1894: *Desde la platea (divagaciones y críticas)*. Madrid: Imp. de Antonio Marzo.
- RUIZ RAMÓN, F. 1981: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra
- RUIZ TARAZONA, A. 1996: “La zarzuela y la sociedad decimonónica” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.149-156
- SAID, E. W 2001 [1996]: *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama. [Trad de Nora Catelli]
- SALAZAR, A. 1984 [1944]: *La música en la sociedad europea. Vol.III*. Madrid: Alianza Música.
- SALAÜN, S. 1996: “La zarzuela, híbrida y castiza” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.235-256
- SALAÜN, S. 1990: *El Cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe
- SÁNCHEZ, V. 1999: “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración” en Casares, E.; Torrente, Á.: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del congreso Internacional. Volumen II*. Madrid: ICCMU pp 199-213
- SÁNCHEZ, V. 1996: “la crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE 205-212
- SÁNCHEZ ILLÁN, J. C. 2002: *La nación inacabada (1900-1914)*. Madrid: Biblioteca Nueva. [Prólogo de Eric Store]
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.2000: *De la literatura al cine*. Barcelona: Piados
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. 1976: *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era
- SCHMELING, M. 1984 [1981]: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa.
- SECO, M. 1970: *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara
- SHAW, D. L. 1985: *La generación del 98*. Madrid: Cátedra
- SERRANO, C. 1999: *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mito y nación*. Madrid: Taurus

- SKINNER, Q. (ed.) 1988 (1985): *El retorno de la gran teoría en las ciencias humanas* Madrid Alianza [Versión española de Consuelo Vázquez de Parga]
- SMALL, C. 1989 [1980]: *Música, Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza música [Trad. Marta I. Guastavino]
- SOBRINO, R. 1996: “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas” en Casares, E. (dir.): *Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2-3. 1996-97*. Madrid: ICCMU-SGAE pp.213-234
- SOBRINO, R. 1993: “José Inzenga, ¿un zarzuelista fracasado?” en Barce, R. (coord.)1993: *Actualidad y futuro de la zarzuela*.Madrid: Alpuerta pp.215-234
- SUBIRÁ, J. 1953: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat editores.
- SUBIRÁ, J. 1946: *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico y cronológico desde el Siglo XVIII-XX. Tomo II*. Barcelona: Ediciones Librería Milla.
- SUREDA I BLANES, J. 1966: *Pau Piferrer a Mallorca*. Barcelona: Rafael Dalmau
- TAINÉ, H. 1960: *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Madrid: Aguilar.
- TELLECHOA IDIGORAS, J. I. 1987: *Zuloaga y Unamuno. Glosas a unas cartas inéditas*. Museo Ignacio Zuloaga
- TOMLINSON, G. 2001 [1999]: *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books. [trad. de T.Paul Silles]
- TORRAS, M. 2001: *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Prensas universitarias de Zaragoza
- TORRES MULAS, J. 1993: “La zarzuela moderna. Orígenes y circunstancias” en Barce, R. (coord.): *Actualidad y futuro de la zarzuela*.Madrid: Alpuerta pp. 135-168
- UNAMUNO, M. 1976: *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe
- VALERO DE TORNOS, J. 1901: *Crónicas retrospectivas (recuerdos de la segunda mitad del siglo XIX) por un portero del observatorio*. Madrid: Ricardo Rojas
- VILLAR MOVELLÁN, A. 1996: *Arte contemporáneo I*. Madrid: Historia 16
- VICENS VIVES, J. 1961: *Cataluña en el siglo XIX*. Madrid: Rialp. [Trad. de E.Borrás Cubells]
- VILLALBA MUÑOZ, L. 1915: *La música en solfa. Casos y cosas del arte y de los artistas*. Madrid: Imprenta Helénica

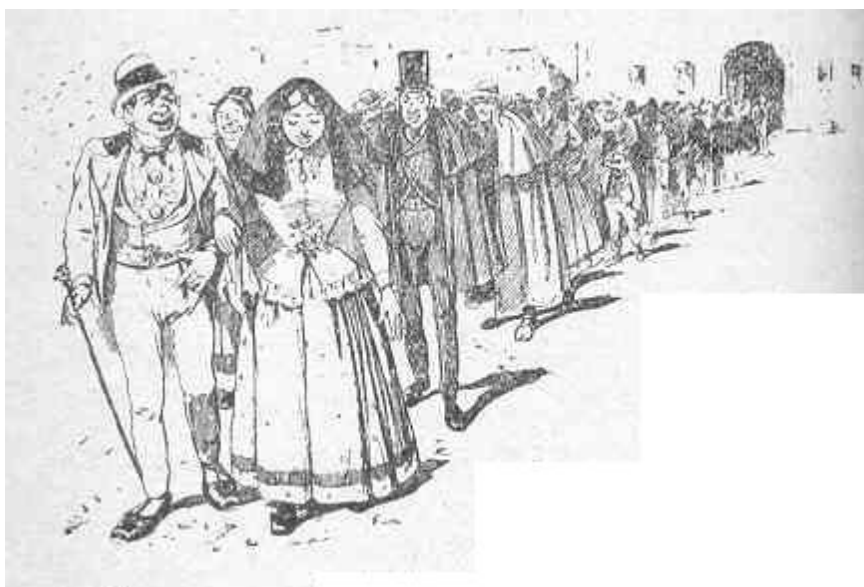
- VIRGILI BLANQUET, M. A. 2004: “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España” en *Actas del Simposio Internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)”*. Madrid: Revista de Musicología. pp. 23-42
- VV.AA.1995: *Història de la cultura catalana. Vol.IV: Romanticisme i Renaixença (1800-1860)*. Barcelona: Edicions 62
- VV.AA. 1983: *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal
- WAGNER, R. 2001: *Un músico alemán en París*. Barcelona: Muchnik editores. [Trad. y selección de Angel Fernando Mayo Antoñanzas]
- WAGNER, R. 1975: *Escritos y confesiones*. Barcelona: Labor. [Trad de Ramón Ibero]
- WELLEK, R. 1973 [1953]: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).Tomo II*. Madrid: Gredos. [Trad. de J.C.Cayol de Bethencourt]
- WHITE, Edmund 2003 [2001]: *París*. Barcelona: Península [Trad. Ana Mercer]
- WILSON, E. 1996: *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*. Barcelona: Destino
- WHITTALL, A. 2001: *Música Romántica*. Barcelona: Destino
- YXART, J. 1987: *El arte escénico en España*. Barcelona: Ed. Alta Fulla.
- ZAMORA VICENTE, Alonso 1998: “El 98, un nombre en la historia de la literatura” en Medina, Miguel (coord.): *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad pp. 13-46

**DOCUMENTACIÓN HEMEROGRÁFICA**

- EL GUARDIA NACIONAL (BARCELONA), 21,26,27-VII-1838: *La Fattuchiera*
- DIARIO DE BARCELONA, 10-XI-1841: *Lucrezia Borgia*
- DIARIO DE BARCELONA, 15-XI-1841: *I Puritani*
- DIARIO DE BARCELONA, 23-I-1842: *Guillermo Tell*
- DIARIO DE BARCELONA, 3-II-1842: *Oberto, conte di S.Bonifacio*
- DIARIO DE BARCELONA, 17-III-1842: *Chiara de Rosseberg*
- DIARIO DE BARCELONA, 20-V-1842: *La Sra. Vittadini y el Sr.Verger*
- DIARIO DE BARCELONA, 24-VII-1842: *Belisario*
- DIARIO DE BARCELONA, 14-VIII-1842: *El nuevo Moisés*
- DIARIO DE BARCELONA, 28-II-1843: *Maria Stuarda*
- DIARIO DE BARCELONA, 22-V-1843: *Corrado di Altamura*
- DIARIO DE BARCELONA, 11-VIII-1843: *La Marescialla d'Ancre*
- DIARIO DE BARCELONA, 18-II-1844: *I due Fígaro*
- DIARIO DE BARCELONA, 10-V-1844: *Nabucodonosor*
- DIARIO DE BARCELONA, 21-V-1844: *Otello*
- DIARIO DE BARCELONA, 4-VII-1844: *Il Reggente*
- DIARIO DE BARCELONA, 18-XI-1844: *Ernesto, duca di Silla*
- DIARIO DE BARCELONA, 24-XI-1844: *Belisario*
- DIARIO DE BARCELONA, 12-XII-1844: *Betly*
- L'AVENÇ 15-I-1884: *Artículo firmado por D.Ramón D.Péres*
- EL TIEMPO (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- EL IMPARCIAL (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- EL LIBERAL (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- LA ÉPOCA (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- EL HERALDO DE MADRID, 29-XI-1898: *Un rato en el ensayo*
- EL HERALDO DE MADRID, 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- EL NUEVO PAÍS (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*
- EL NUEVO PAÍS (MADRID), 1-XII-1898: *El mensaje de la Asamblea de Zaragoza*
- EL GLOBO (MADRID), 30-XI-1898: *Gigantes y cabezudos*

- LA VANGUARDIA (BARCELONA), 1-I-1899: *La Pascua negra del repatriado*
- DIARIO DE BARCELONA , 8-II-1899: *Gigantes y cabezudos*
- LA MÚSICA ILUSTRADA (BARCELONA), 25-II-1899: *Gigantes y cabezudos*
- LA MÚSICA ILUSTRADA (BARCELONA), 10-XI-1899: *La lucha musical*
- EL HERALDO DE ARAGÓN, 4-VII-1899: *Gigantes y cabezudos*
- DIARIO DE AVISOS (ZARAGOZA), 4-VII-1899: *Gigantes y cabezudos*
- LA ALIANZA ARAGONESA, 4-VII-1899: *Gigantes y cabezudos*
- LA DERECHA ARAGONESA, 4-VII-1899: *Gigantes y cabezudos*
- EL DIARIO DE MURCIA, 2-II-1898: *Madrid al día: Gigantes y cabezudos*
- LA CORRESPONDENCIA DE MURCIA, 12-IV-1903: *Homenaje a Fernández Caballero*
- EL DIARIO DE MURCIA, 14-IV-1903: *A Fernández Caballero*

# Anexo gráfico







(1)

*El enano Gregorio el botero* de Zuloaga y *Caballo en la playa de Sorolla* pueden representar perfectamente la cuestión del realismo noventayochista frente al luminismo mediterráneo.



(2)

Las diversas caricaturas realizadas a Echegaray y Caballero dan prueba de su fama en el momento del estreno de *Gigantes y cabezudos*. Aquella que los representa como un par de cabezudos va acompañada de la siguiente letrilla: *Son dos autores sesudos / de dotes tan relevantes / que en el hacer son "gigantes" / y en el triunfar "cabezudos"*.







(4)

Carátula de la edición de los tres grandes triunfos surgidos de la colaboración entre Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero.



García Valero y Ramón Rosell (1887).



(5)

Arriba, fotografía de García Valero y Ramón Rosell vestidos de guerrilleros, los verdaderos artífices del gran éxito de *Cuba Libre*. Debajo, Lucrecia Arana, protagonista de *Gigantes y cabezudos*; de ella dijo José de Laserna: *en pocas ocasiones se ven en el teatro aragoneses de verdad. Esta es una de ellas [...] así es la jota y así se canta, con su pausado y majestuoso rumbo.*





(6)

Diversos testimonios gráficos de la época; arriba, dos ilustraciones que muestran el optimismo imperante ante la guerra; debajo, la tradicional imagen de la *Mater Dolorosa* y dibujo de los repatriados aparecido en LA VANGUARDIA (1-1-1899).

## MATER DOLOROSA

### *Histórico*

Su nombre ignoro: la prensa  
cita el rasgo, el nombre calla;  
mas con lo poco que dice,  
para conocerla, basta.

Sola en el mundo, en agreste  
rincón dos veces aislada,  
por su pobreza primero  
y después por sus montañas,  
vive una madre, sin otro  
protector de su desgracia  
que un hijo de quien recibe  
pan el cuerpo, amor el alma.  
Como en llegar las noticias  
a aquel rincón tanto tardan,  
el estruendo de la guerra  
aún sus montes no traspasa,  
y acompañando al mancebo,  
que cayó soldado, baja  
la pobre madre a la aldea  
con serena confianza.  
Sabe que ley bienhechora  
en su soledad la ampara,  
y no teme que le roben,  
con él, su única esperanza.  
Alegre acude al acento  
que hijos y madres separa.

No perderá con el suyo  
pan su cuerpo, amor su alma.  
Llega a la aldea, en el brazo  
del noble mozo apoyada,  
y oye la palabra “guerra”  
como maldición que espanta.  
Pero despertando al punto,  
en ella, sangre heredada,  
dirige el paso resuelta  
adonde el deber les llama.  
Allí, presentando a todos  
el hijo de sus entrañas,  
y el corazón estrujando  
con su propia mano, exclama:  
“Aunque es todo lo que tengo,  
y aunque las leyes lo salvan,  
si alguien a España ha ofendido,  
él morirá por vengarla.  
Mi vida os doy con la suya;  
pero se hay guerra, que vaya.  
Si yo muero, poco importa.  
¡También es madre la Patria!...”

Pobre mujer, cuyo nombre  
oscuro la prensa calla,  
yo te bendigo. En tu acento  
resucita nuestra raza.

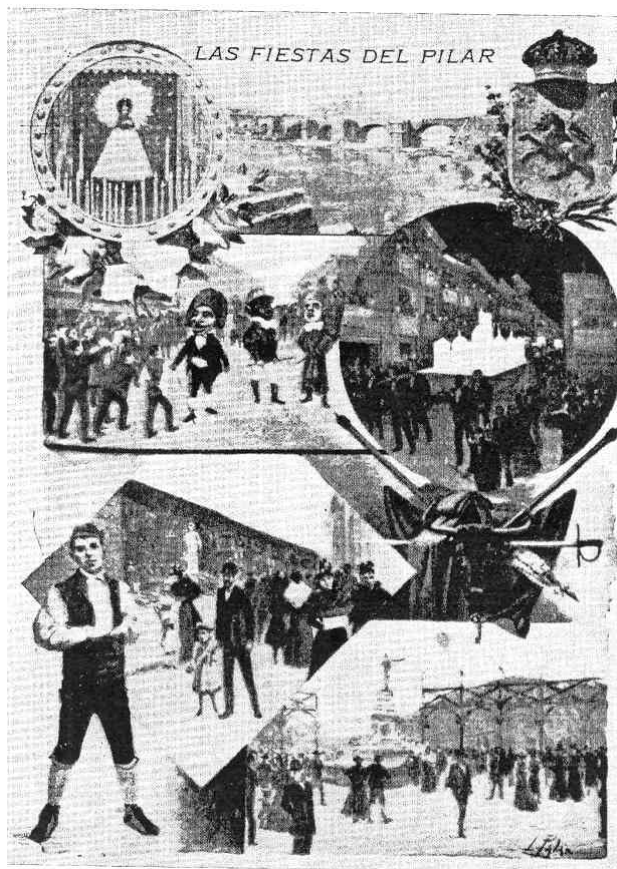
(7)

Poesía de Ricardo Gil aparecida en el libro “Mater Dolorosa” de 1898; como vemos, el motivo de la guerra atravesaba la mayoría de las creaciones populares de la época.









(9)

Arriba, cartel anunciador de las fiestas del Pilar del año 1899; podemos observar en él todos los aspectos que habían sido incluidos en la zarzuela. Debajo, cartel anunciador de la adaptación cinematográfica de *Gigantes y cabezudos* dirigida por Florián Rey.

			
Joaquín Arimón, de "El Liberal"	José de Larrea, de "El Imparcial"	Francisco Villegas "Zeda", de "La Esfera"	Manuel Bueno, del "Heraldo de Madrid"
	<p>INFORMACIONES ESPECIALES</p> <h3>LOS CRÍTICOS DE TEATROS</h3> <p>LA más lograda de cuantas especialidades comprenden los distintos aspectos del periodismo es la crítica, y aun dentro de ella la que tiene el teatro por campo de su acción.</p> <p>Aparte de las dificultades que para el ejercicio de esta profesión, la que mayor independencia exige, opone en España la organización especial de la prensa, que concede a este aspecto del periódico una importancia muy inferior a la que otorga a la política, al suceso ó a cualquiera otro de los asuntos que constituyen la crónica diaria y que impiden que el crítico disfrute de la posición social, de la independencia y aun de la rectitud de juicio necesaria y que le corresponden y le son absolutamente indispensables para cumplir su cometido, otras consideraciones de índole distinta, obligándole a un equilibrio difícil de lograr, impidiéndole adquirir la personalidad que en otros países ha conquistado.</p> <p>Consideraciones de amistad ó compañerismo, razones de gratitud ó de cortesía cortanle el paso frecuentemente, y á ellas tiene que sacrificar más de una vez la independencia de su juicio.</p> <p>Es más difícil significarse aquí donde tantas dificultades se oponen al libre ejercicio de esta profesión, que en aquellos otros países en que el crítico, considerado y retribuido espléndidamente, puede vivir encastillado en su personalidad inviolable é indiscutida.</p> <p>No obstante, cuantos ejercen ese llamado sacerdocio en la prensa madrileña han podido lograr merced á sus talentos, ya que no los favores de la fortuna, los halagos de la popularidad, amén de alguna consideración, aunque no toda la que merecen, de cómicos y autores.</p>		
R. J. Catarino "Caramanchel", de "La Correspondencia de España"			Anselmo González "A. Miquel", del "Diario Universal"
			
Carlos Fernández Shaw, de "El Correo"			Lois Gabaldón "Floridor", del "ABC"
			
A. Melanchouche "A. Alzaroba", de "El País"	Alejandro Saint-Aubin, del "Heraldo de Madrid"	José Alvarez Arranz, de "La Correspondencia de España"	J. Bethancourt "Angel Guerra", de "El Globo" Fots. Compár, Walter y Kadirsh.

(10)

Los críticos de teatros. *El arte del teatro*, nº2 (15-IV-1906). La crítica de teatro finisecular, como hemos visto, estaba caracterizada por una alta especialización y dedicación.





(11)

Dos aspectos de la Barcelona modernista. Arriba, *Gitana del Albaicín* (1898) de Rusiñol y fotografía de Pastora Imperio; el flamenquismo entendido como exotismo. Debajo, dos de los más famosos cuadros de Ramón Casas.



(12)

La lucha musical. Como observamos, la música es un gran elemento a la hora de construir las identidades, en este caso, mostrando la dicotomía presente en la época entre unas músicas y otras (Chapí representando el chulismo y el flamenquismo, y Morera estandarte de las sociedades de *Catalunya Nova*) y atribuyendo a éstas todos los tópicos existentes a la hora de su representación gráfica.

# DIARIO DE BARCELONA

DE AVISOS Y NOTICIAS.

## EDICION DE LA MAÑANA.

En esta ciudad, al mes, 3 ptas.—Fuera, trimestre, 9.—Extranjero, id., 18.—Hs. stes., 5 ct.

### ANUNCIOS DEL DÍA.

San Silvestre, Papa y Confesor, y Santa Coloma, Virgen y Mártir.  
**CUARENTA HORAS.**—Concluyen en la iglesia parroquial de San Pablo: se descubre a las siete y media de la mañana y se reserva a las cinco y media de la tarde.  
**ADORACION NOCTURNA.**—Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, P.P. Dominicaj:  
 —Hoy, Voto general extraordinaria de fin y principio de año.  
**CORTE DE MARIA.**—Hoy se hace la visita a Nuestra Señora la Reina de todos los Santos y Madre del Amor Hermoso, en Santa María del Mar, privilegiada.

Observatorio Meteorológico de la Universidad.—Director: **L. Altés**.—30 de dicora

HORAS de observación.	BAROMET. A 0° y al nivel del mar	Temperatura a la sombra.	DIRECCION del viento.	HUMED. relativa.	ESTADO del cielo.	NUBES.	
						Clas.	Cantidad.
8 m.	747.49	4.0	NO.	64	Despejado.	Cir. Cum.	0%
4 t.	755.93	4.1	SSO.	63	Despejado.		
Temperaturas.		Velocidad del viento.	AGUA evaporada.	LLUVIA en milímetros.	OBSERVACIONES particulares.		
Maxima.	Minima.						
horas.	Sol. 19.4 Somb. 8.1	Somb. 2.0 R. d. 1.0	320 kilómetros.	2.13		Viento fuerte.	

AFECCIONES ASTRONOMICAS.—Día 31.—Declina. del Sol a 14 horas 23° 7' 52" Austral.—Sale a las 7 horas 34' m.—Se pone a las 4 horas 41' m.—Merid. 12 horas, Rel. 24 horas 2' 58" m.

### Espectáculos.

**TEATRO PRINCIPAL** Compañía cómica de J. Santpere.—Hoy, miércoles.—Tarde, a las cinco.—Precios populares.—«**Francadissa!**». A la orilla del Ebra y **La ciau de la caica**.—Noche, a las nueve y cuarto.—Fertilia Barcelonina.—Repetición de la función de **Inocentes**.—**La victoria de Santpere**, El muerto al hoyo y **Una noche en Risanopolis** (revista con ilustraciones de baile inglés, pericon, tango argentino) y **Final coronat opus**.—Mañana, miércoles, año nuevo.—Tarde, a las tres: 1.ª sesión, **El pastorcillo Garrofe y Pallanga**.—A las seis, 2.ª sesión, y noche, a las nueve, repetición de la función de **inocentes**.

**GRAN TEATRO DEL LICEO** Hoy, miércoles, 33 de abono, a las diez, estreno en España del festival sagrado en 3 actos, poema y música del maestro **WAGNER**.

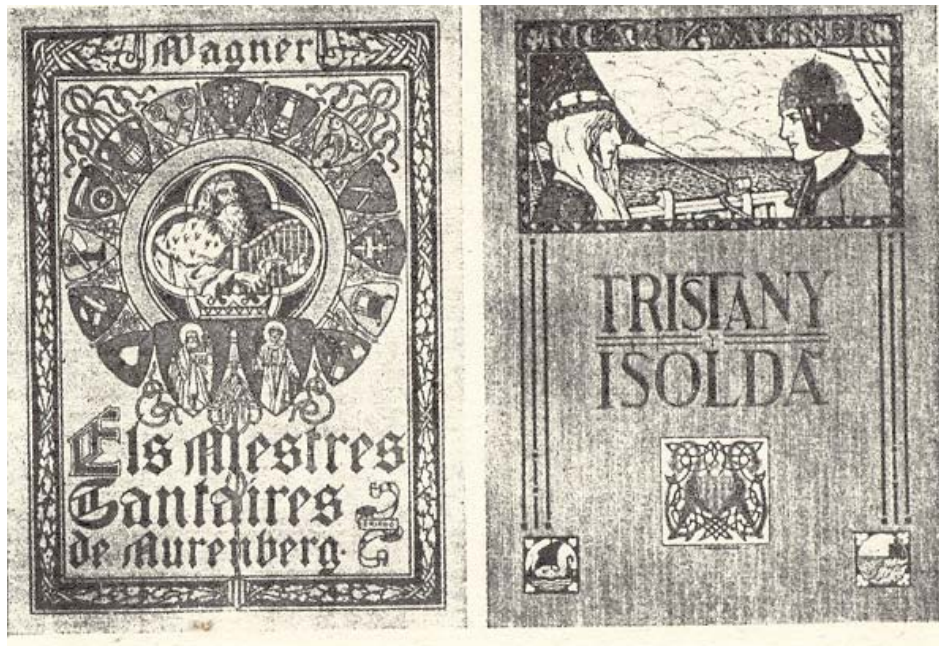
### PARSIFAL

NOTA.—El intermedio del 1.º al 2.º acto durará una hora y cuarto, empezando a las 12 menos 10.

**TEATRE ROMEA** Compañía de Juan Balaguer.—Hoy, a las nueve y cuarto.—3.ª de abono a jueves deportivos.—La comedia en dos actos **El agnador** y la comedia de magia en 2 actos y 3 cuadros **LA GALLINA DE LOS HUEVO DE ORO** Jueves, Año Nuevo.—Tarde, **El amor que pasa** y **La gallina de los huevos de oro**.—Noche, **Cancion de cuna** y **La gallina de los huevos de oro**.

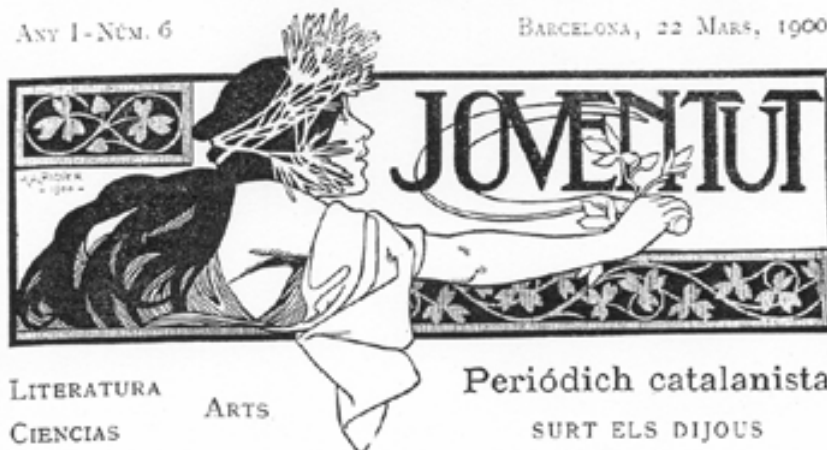
A pesar de las reticencias iniciales, el DIARIO DE BARCELONA reconocerá finalmente la absoluta primacia del wagnerismo en momentos como el estreno en primicia de *Parsifal*.





(14)

Arriba Isadora Duncan como Venus, imagen de la nueva concepción del teatro a partir de Wagner. Debajo, publicaciones de *L'associació Wagneriana*; *L'associació* jugó un papel capital en la difusión del wagnerismo, con la edición de los libretos en catalán y con postales y manifiestos escritos por algunos de sus integrantes y publicados en la revista JOVENTUT.



LITERATURA  
CIENCIAS

ARTS

Periódich catalanista  
SURT ELS DIJOUS

Director literari: LLUÍS VIA. Director artístich: ALEXANDRE DE RIQUER.

REDACCIÓ Y ADMINISTRACIÓ:

Piassa del Teatre, 6, entressol.

NÚMERO CORRENT. . . . 10 CÉNTIMS.

ATRASSAT. . . . 25 "

COLABORADORS D'AQUEST PERIÓDICH

Francisco Albó y Martí, Pere Aldavert, Ferrán d'Arteaga, Ramón E. Bassegoda, Bonaventura Bassegoda, Joseph Bernad Durán, Hans Beihge, Joan Boada, A. Bori y Fontestó, Jaume Brossa, A. Busquets y Punsiet, Jascinto Capella, Enrich Clarafó, Ramón N. Comas, Alexandre Cortada, Carles Costa, Agustí Creuheras, Pompeu Fabra, Joseph M.ª Folch y Torres, Enrich de Fuentes, Joan Gay, Pompeyus Gener, Adrià Guàrdia, Àngel Guimerà, Joseph M.ª Jordà, Albert de S. Llanas, Joseph Mallofré, Joan Maragall, Pere G. Maristany, Eduart Marquina, Lluís Marsans, Oriol Martí y Ballés, Joseph Mas y Casanovas, Francesch Matheu, Apelles Mestres, E. Moliné y Brusés, Trinitat Monegal, Lluís Noguera, Joan Oliva Bridgman, Narcís Oller, Eduart Pelegrí, Joaquim Pena, Claudi Planas y Font, Joan Pobleu, Frederich Rahola, Antoni Ribera, Alexandre de Riquer, Manel Rocamora, Joseph M.ª Roca, Joaquim Ruyra y Oms, Santiago Rusiñol, Alfons Sans y Rossell, Valeri Serra y Boldó, Antoni Solé, Ignaci Soler y Escofet, Ramón Surinach Baell, Joseph M.ª Tamburini, Emili Tintorer, Joan Tusquets, Modest Urgell, Miquel Utrillo, Jascinto Verdagué, Pbr., Lluís Via, Emili Vilanova, Salvador Vilaregut, Jules Villeneuve, Xavier Viura, Marián Wayreda, Lluís de Zulueta, y altres.

**SUMARI:** Cap al suïcidí, per LL. Marsans. — El comte Arnau, per X. Viura. — Dos malalts, per A. Llanas. — Crític de vida, per J. Oller y Ribassa. — Primo vera, per A. Martínez y Serinyà. — L'alegría gris, per A. Sans y Rossell. — Salut als joves, per J. Oliva Bridgman. — Els concerts del Liceu, per J. Pena. — Testes, per E. T. — Llibres rebuts, per G. M. — Consistori dels Jocs Florals: Llista de las composicions rebudes en Secretaria. — Noves.

CAP AL SUICIDI

Quatre sigles de continuats escarments, no han servit pera res al Estat espanyol. No vol, ni pot canviar una tática que li ha fet perdre'l més extens dels imperis: sempre treballa per enxiquir el territori subjecte á sa dominació.

El seu sistema no ha variat ni un pensa-

ment: allà hont hi ha vist una petita demostració d'esperit de llibertat y vida, l'ha hagut de perseguir y maltractar y ha pretés ofegarlo per medi de las persecucions, dels desterrós y de la sanch. Tot ha sigut sempre en va: ella no se'n ha donat compte, pero'l fet ha sigut qu'aquesta tática, en lloch de fer minvar el desij de llibertat, li ha donat sempre més força y més volada, acabant ab el mateix resultat, quan no ha sigut per la força propia dels perseguits, per l'auxilli que directa o indirectament han rebut de nacions estrangeras impulsadas per un esperit humanitari ó per un interés material.

Primera página de la revista JOVENTUT, donde aparecen los principales promotores del wagnerismo en Cataluña. La revista JOVENTUT publicó diversos fragmentos de las óperas wagnerianas contribuyendo así a su divulgación.

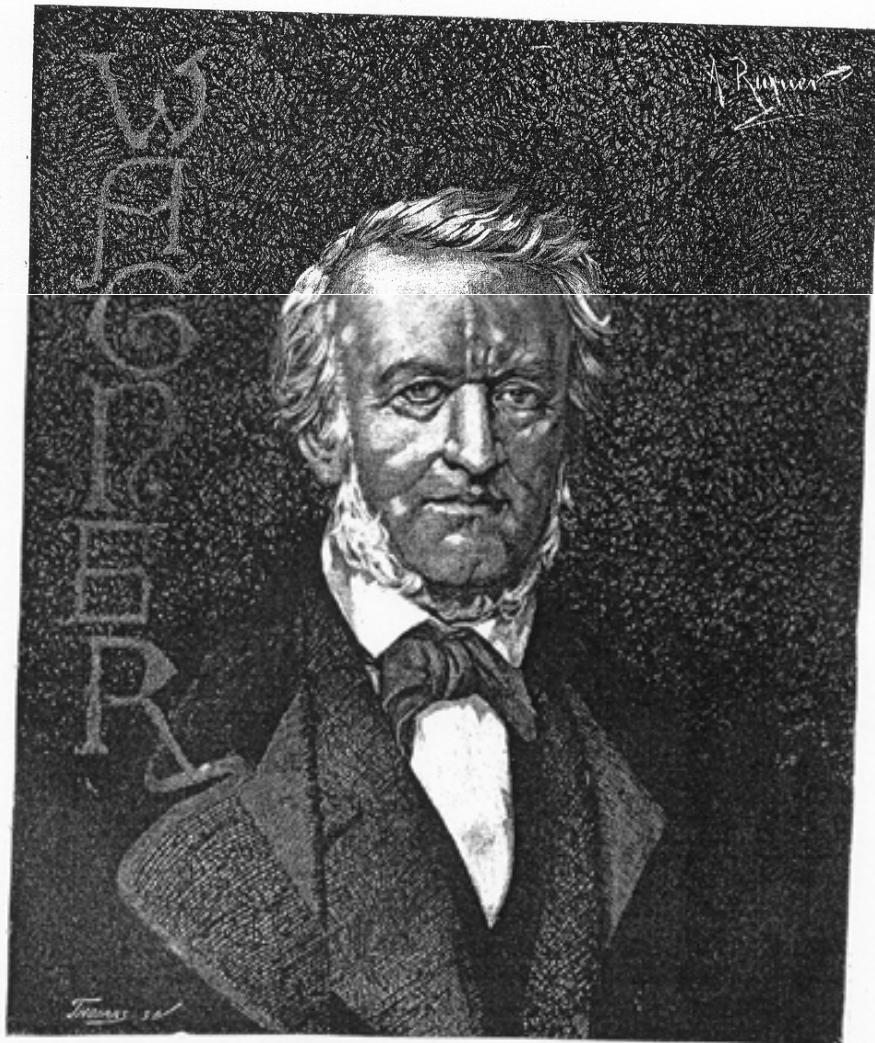
# ALFARO

REVISTA ILUSTRADA

Año 1882

Barcelona, 1.º de Agosto

Núm. 2







## SALUT ALS JOVES I

Y tot mirant als pobles que venien,  
aixís va parlar l'Home:  
—L' ampla terra  
és teua, Joventut; jo te la dono!  
Ab tu qu'ets la potenta sanch, la sava  
que nodreix als nous arbres, va la Vida.  
L'Amor és ton marit, Joventut bell!

Els ídols aixecats per la ignorància  
y adorats pels estúpids, codicoròcals;  
llensa'ls fruyts de l'anèmia a la fossena  
immensa de lo inútil. Lluyta sempre;  
lluyta com els atlètas, sens rendirte.  
Primer mort que ventut! Ab brava forsa  
treballa com els fills de las idees,  
sens temor als lladruchs de la rutina.  
Pas a ton pas, oh Joventut!

L'atmosfera  
plena està de microbis; la tempesta  
ab son elé potent la purifica.  
Sias tu la tempesta; benhaurada  
que sobre de las runas del vell temple  
aixiqui'l nou. Desperta!

Pas als joves!  
Sagrada és la missió; tens de complir-la.  
Per' xó t'han engendrat; per' xó las mares  
nodreixen als seus fills; per' xó la Historia  
ens ensenya'l camí. Companys, seguim-lo,  
y'l món avansará.

Cantém la Vida,  
no aqueixa miserable dels que viuen  
sentint la febre d'or; la vida heroica  
qu'és la vida dels deus, la vida santa,  
la dels que deixen fruyts sobre la terra.

Besa'l front dels que cayguin en la lluyta,  
y adora son recort. Ells son els únics  
que sobre'ls pedestals han d'aixecarse:  
ells han deixat un rastre y un exemple.  
Els pobles agrahits son grans. Els héroes  
a Grecia foren deus, y deus a Roma.  
Pas a ton pas, oh Joventut!

La terra  
sotraqeji a ton pas. D'aqueixos bronzes

alsats per la ignorància als predilectes  
de la boja fortuna, d'eixos marbres  
que insultan la memoria dels il·lustres  
fills de la Inteligencia que moriren,  
ni l'ombra has de deixar. Ab má valenta  
romp aqueixas cadenas qu'engendraron  
l'Orgull y l'Avericia. Son l'estigma  
que flagella ton rostre deshonrante.  
Pas a ton pas, oh Joventut!

La forsa  
vital és ta companya; la grandesa  
d'accions neix de la forsa. És trist, deforme,  
el fruyt del raquibisme. Quan es sana  
una naturalisa, son magnífics  
y bells els fruyts que donal

Lluyta, lluyta,  
perque es la lluyta eterna de la vida,  
la dels grans sentiments y las miserias,  
la lluyta que t'espera.

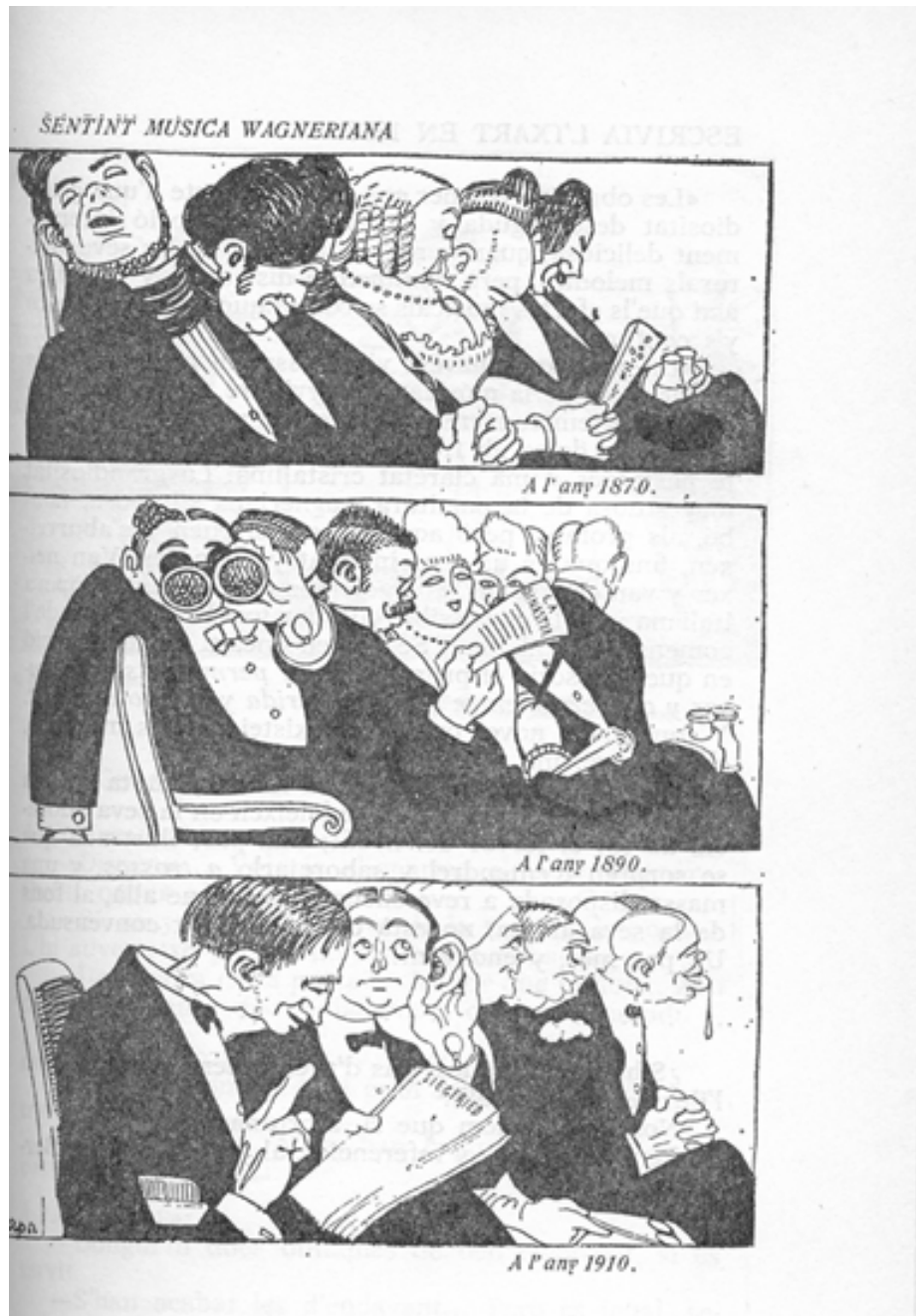
Éts la esperansa  
dels qu'adoran la Vida; ets la novella  
Primavera, qu'al món ha de cubrirlo  
de flors y de perfums. Al contemplant-lo  
potencia y brava, tots els qu'esperan  
te saludan, y'ls cànchics de victoria  
l'un tremolar els llabris, y las venas  
s'aixamplan ab la sanch ve'l enardida.  
Tan sols els impotents, els fills estúpids  
de l'Anèmia't tremolan y t'insultan...  
Aixífala a ton pas!

La canró hermosa,  
la cansó de la Vida y la Belleza,  
no deixis de cantar. Nostra missaga  
proclamem-la ab forts crits. Els nostres pares  
per' xó'ns han engendrat; per' xó'ns nodreixen  
las mares ab amor; per' xó la Historia  
ens ensenya'l camí. Companys, seguim-lo,  
y'l món avansará!

Salut als joves!

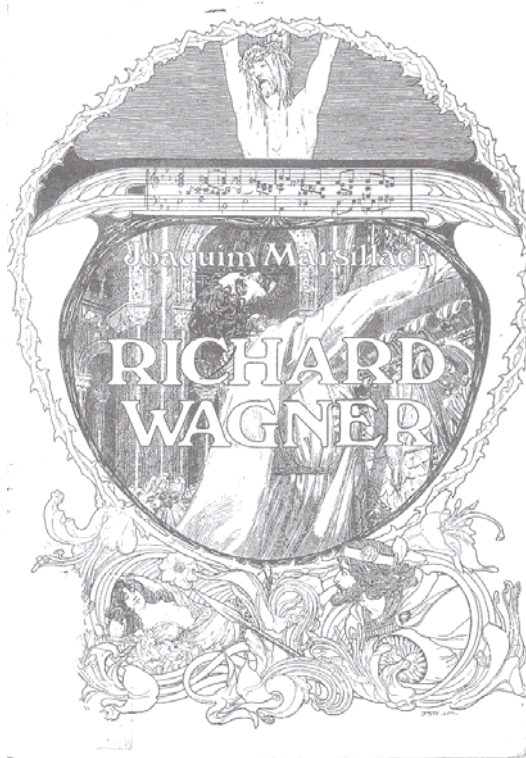
JOAN OLIVA BRIDGMAN.

7 febrer, 1900.



(18)

Caricatura de la revista PAPITU referente al canvi que se produeix en Barcelona en relació amb la recepció de les òperes wagnerianes.



## Á RICARDO WAGNER.

ILUSTRE MAESTRO:

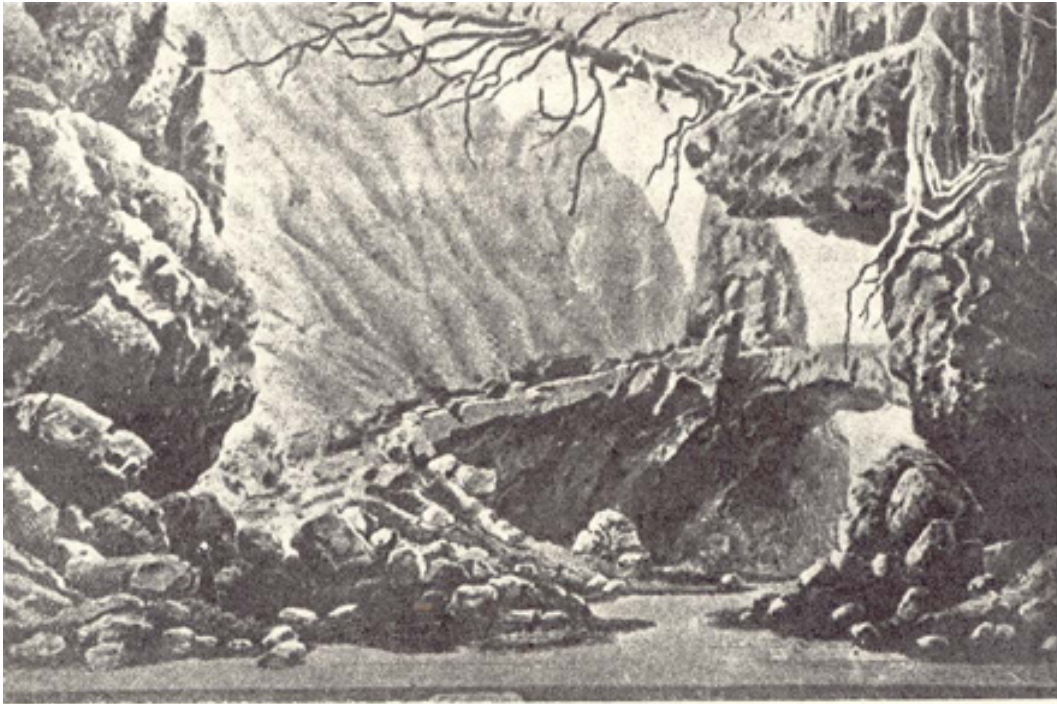
Á nadie mejor que á Vd., que tanto y tan inmerecidamente me ha honrado con su confianza, podia dedicar estas páginas. Vd. se ha dignado aceptar de antemano mi dedicatoria y esto me hace esperar que mi modesto trabajo, puesto bajo la égida de su nombre, será leído con algun interes.

Permítame Vd., insigne maestro, reiterarle en este lugar la sincera expresion de mi respeto y el testimonio de mi admiracion más profunda.

JOAQUIN MARSILLACH.

(19)

Portada y dedicatoria del libro de Joaquim Marsillach, uno de los primeros en aparecer en toda Europa sobre el músico alemán.

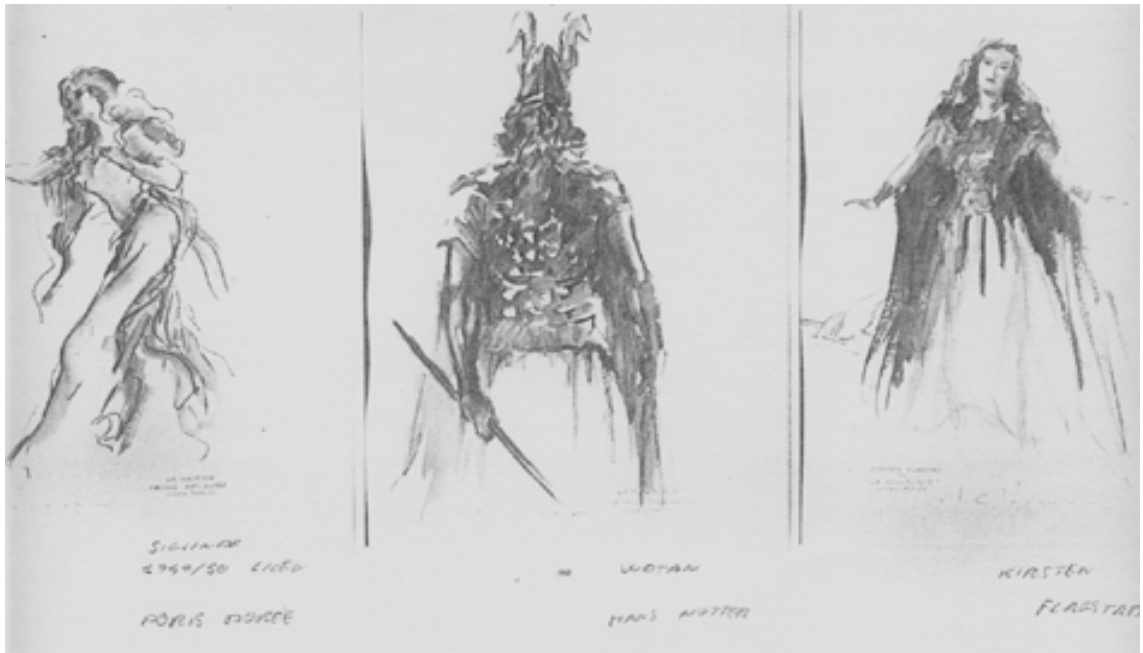


**(20)**

Decorado de Salvador Alarma, para el segundo acto de *La Walkiria*.







(22)

Las referencias a la Edad Media, época mítica de la “nación catalana”, fueron recuperadas a través de la obra de Wagner con el vestuario para la representación de las óperas, la iconografía referente a Sant Jordi (debajo, Sigfrido transformado en Sant Jordi, obra de Josep Llimona) o la referencia a las leyendas medievales en publicaciones como PAPITU.



(23)

La Walkiria representada en el escenario del *Palau de la Música*.

## FRAGMENTS DE L'OPERA "EUDA D'URIACH"

## BALADA DE SEVERÍ

Treu lo cap en finestra  
la donzella d'Uriach:  
passava'l comte jove,  
s'han vist y s'han aymat.

—Lo vostre cor, donzella,  
fós destre en lo volar!  
—Si es destre ó si no es destre  
men pare os ho dirá.

—Ay Euda, filla meua,  
¿de qué sospirés tant?  
—Ay pare, lo meu pare,  
que'l cor lo tinch malalt!

—Lo vostre cor, ma filla,  
fa temps que l'he donat,  
y ab lo genyor d'Argola  
vos heu d'enmaridar.—

En Roger nostre comte  
ja al d'Argola ha trobat:  
si espurnan las espasas,  
molt més los seus esguarts.

—Que ab Euda hi va la vidal  
—Que ab ella'l cel hi val—  
Ja'l d'Argola es es terra:  
Deu l'hagi perdonat!

Mes, ay, que'l comte jove  
del mort no'n gaudirà,  
que á un castell la donzella  
son pare l'ha tancat.

Y en lletres que li envía  
la donzella d'Uriach  
li diu al comte jove  
que may se l'ha estimat.

En Roger d'aquell día...  
quina por sos vasalls!  
Fuig tot ho mata y crema  
com si boig fos tornat.

Fins que un día son pare  
del castell lo llenzá:  
—No tornis més!—li crida.  
Y ell may més ha tornat.

## BRINDIS

ROGER.

Per vos y sixa donzella  
qu'he vist com una estrella,  
y ha fugit....  
deixant per tot, enlayre  
perfin de dolsa sayre  
que omple'l pit.

Que trobi la ventura  
á dintre la clausura  
lo cor seu;  
que sia sa esperansa  
gosar de beahauransa  
vora Deu.

Mes, ay, que si es fugida  
la pau de nostra vida,  
oh dissort!  
no hi val la vida nova,  
qu'al monastir no's troba,  
si en la mort!

TIBALT.

Per vos y perque ofegui  
tota dolor qui begui  
d'aquest vi.  
Perque'l mal temps se fonga,  
y Deu, ó'l diable'ns donga  
bon camí.

Per dar á ma germana  
la celúa que demana  
sa dolor;  
y veure sa clausura  
tornada en sepultura  
per son cor.

## CANTS DELS CREUHATS

CHOR DE DONAS.

Bressava á mon fill, bressava...  
«La non non, fillet del cor»  
y per Jesús lo deixava;  
y qui sab si es sol y's mor.  
«La non non!» Verge María,  
gardeulo de tot perill;  
esteuse ab ell nit y día,  
com jo estich ab vostre fill...

CHOR D'HOMES.

Reposém, reposém,  
dormím, somniém.  
Qui somnia endavant lo cel adora,  
qui somnia endarrera es que s'anyora.  
Dormím, somniém...  
després caminarem.

CHOR DE CREUHATS.

Val més, més val día y nit  
de fam y de fret penar,  
que á la terra hont hem sortit  
girarhi ls ulls per tornar.  
De Deu serém més aprop  
quant més lluny del món siguém;  
que la escala de Jacob  
té'ls peus á Jerusalem.

ANGEL GUIMERÁ.





(25)

Las escenografías para las representaciones de las óperas de Wagner en Barcelona fueron siempre espectaculares. No obstante, desde la revista JOVENTUT no faltaron las críticas por parte de los más entusiastas wagneristas.

# SALUDÉM AL SIGLE XX

Vergonyosa ha sigut la fi del sigle XIX per aquells estats que, seguint una política d'egoïsmes, volen representar a la humanitat civilisada. Al entrar en el sigle XX acopiém energies, donchs ara més que may hem de perseverar en la lluyta.

Com si res s'hagués fet fins ara, preparem-nos pera enderrocar els falsos règims polítics que per escarni de la dignitat humana han vingut regint; preparem-nos pera acabar ab els falsos redemptors, pera despertar l'ànima adormida de cada poble, pera impedir que'l sigle que comença sigui, com el passat, al casemps que un seguit de descobriments admirables, un teixit d'invents utilitaris, un embolòm de convencionalismes y un planter d'esceptíchs.

Un sigle, dintre la idea del temps, representa ben poch. Ve a ser com els grans de sorra al desert ó a la platja. El vent fatalment els aixeca, y'ls du terras endins ó'ls aboca al mar. Aixís hi ha sorrals aixuts y ardents, ahont tot s'hi corseca y mor; é hi ha platjas frescas y delitoses ahont la sorra humida, a la llum del sol, escampa lluentors irisadas qu'alegran la vista, y flayras salinas qu'enforteixen el pit. En la vida de la humanitat, el vent es la forsa de las passions; y moltes vegades es per culpa nostra qu'ellas se fan superiors a nosaltres. No siguém, com els grans de sorra, inestables: siguém com las plantas, que arrelan. Y donchs som conscients, la nostra llevar espargim-la nosaltres mateixos, no els vents de la fatalitat desencadenats per la forsa salvatge de las passions cegas, ja sigan las passions dels enemichs, dels tirans, ó las mateixas passions nostras. Qu'en nosaltres tot sigui amor, tot sigui fe en la veritat, y serens y ab cor valent aném fent via.

Quants desencanyans no n'han tret del sigle XIX tots aquells que havian posat sas energies al servey d'una política y una civilisació mentideras! Agotadas ja sas forsas, y havent donat la seva obra resultats tan mesquins, ni la fe'ls queda en una vida nova, encar que llunyana. Però nosaltres els joves,

no som, no podém ésser esceptíchs. Per aixó JOVENTUT, trobantse al ple de la vida y havent vist enterrar moltes vellas ilusions en la fossa del darrer sigle, seguirá fomentant aquellas ilusions que sempre son noves perque son eternas, y preparant son triomf definitiu.

Y aquest vindrá; y no será pas efimer ni tranzitori. Van y venen las idees; moren uns pobles y'n naixen d'altres; la evolució es constant... Al cap de dinou sigles d'una lluyta que'l món creya progressiva, hem trobat que las edats anteriors, ab sas idolatrias, sas tiranias y sas guerras, eran més senceras que la civilisació actual, perque dintre sos grans erros, eran més verges y no eran tan hipócritas. De totes maneres, creyém que l'obra de la Edat moderna no será pas inútil, perque, encara que migradament, desnaturalisatlos ó profanantlos, ha fet renéixer molts sentiments de llibertat y de progrés que sempre quedarán en peu, donchs alguns d'ells son de tal mena, que la tirania'ls es bon conreuhador, y quant més els vol extirpar, més els arrela. Aixís, donchs, tant els que som joves per la edat com els que ho son sempre per temperament, tenim obligació de continuarla ab més coratge que may la lluyta pel triomf d'aqueixas idees puras de llibertat y de justicia, que contradiuen en bona part la desacreditada política civilisadora d'interessos comercials del sigle XIX, y que, per tant, han de triomfar definitivament.

Y per aixó avuy, com ferem al apareixe JOVENTUT, convidém als homes de cor gran, als pensadors, als artistes... a tots els amants de la Vida, pera que contribuixin a l'obra redemptora, donchs en aquestas planas hi caben tots els sincers.

Y ara, aplegats tots, saludemlo al sigle nou, ab la esperansa de qu'ell ens porti la nova vida tan desitjada.

*Per la Redacció.*

LLUÍS VIA.



(27)

Joan Brull, *Ensueño*. 1898



## LAS SESSIONS DE L'ASSAMBLEA



**P**ERA enterar á nosres llegidors de las deliberacions y acorts de l'Assamblea de Tarrassa, ens valém de la ressenya feta per nostre estimat company *La Renaixensa*, qu'en sa major part

transcribim á continuació, proposantnos ampliar considerablement aquesta informació en el proxím número, en que publicarem els més notables discursos pronunciats en l'Assamblea.

El saló de sessions, instalat en la platea y escenari del Teatre Principal, presentava un aspecte veritablement encoratjador per l'aplech de cors catalans que s'hi havian congregat. Al fons del escenari, é immediat á la taula presidencial, se destacava sota un dossier ab las quatre barras, una escayenta figura alegórica de Catalunya ostentant la estimada bandera barrada. Pel reste de la sala y en els empits y baranas dels palcos y galerias, hi havia diferents atributs eminentment patriótics.

Durant tot el matí's repartí pels voltants de la estació una entusiasta fulla endressada per l'Agrupació regionalista de Tarrassa als fills de la població, recomanántlosli l'assistencia á l'Assamblea per'apreciar els fins que pera la salvació de Catalunya defensa'l Catalanisme.

### PRIMERA SESSIÓ

A un quart d'onze del matí comensá la primera sessió de l'Assamblea, fent constar el president de la *Unió*, senyor Folguera y Durán, l'agrahiment que s'havia de manifestar á la ciutat de Tarrassa per la rebuda feta als assembleístas. També feu constar els molts esforços de l'Agrupació Regionalista de Tarrassa pera'l més bon éxit de l'Assamblea. Demaná als delegats que dispensessin las incorreccions que hi poguessin haver en las bases proposadas á la deliberació dels que demostren tant amor á Catalunya.

En aquest punt el local del Teatre Principal estava ple de numerosa concurrència. A la taula presidencial hi havia, ademés del senyor Folguera, ls senyors Martí

y Juliá, Gibert, Roca, Guimerá, Oriol Martí y Antoni Suñol. En representació de l'autoritat hi assistí'l tinent d'alcalde de Tarrassa don Domingo Palet y Barba

Tot seguí: desfilaren per l'escenari ls delegats de tots los indrets de Catalunya, presentant els nombra-ments que'ls acreditavan. Eran prop de 300. Entre aquestis, foren acullits ab entussiasmas aplaudiments els senyors Pujulá, representant dels companys catalanistas de París; Juli Vidal, del periódich de Manila *Avant sempre sempre avant*; Golorous, dels catalans que viuhen al Alger, y algún altre

Els periódichs catalans representats oficialment en l'Assamblea per pertéixer á la *Unió*, eran, per ordre de presentació, ls següents: *JOVENTUT*, *Nació Catalana*, *Comp de Tarragona*, *Le Gervós*, *La Catalanista* (Sabadell), *La Veu del Montserrat* (Vich), *Lo Pi de las tres Branques* (Berga) y *La Renaixensa*.

Ademés hi havia numerosa representació de la premsa barcelonina y demás regions catalanas, y corresponsals d'alguns diaris de fora de Catalunya.

Se procedí á la constitució de la mesa, proposant el senyor Vidal, com aixís s'acordá, que's nombressin per aclamació ls senyors següents: Folguera y Durán, president; Archs, Renyé, Botet y Sisó y Gibert, vis presidentis; y Marsans y Vallés (Joan), secretaris. A proposta del senyor Suñol (Antoni), s'acceptá qu'bo siguessin els demás membres de la Junta Permanent. El president digué que'l senyor Renyé, de Lleyda, s'veya impossibilitat d'assistir.

Després de constituída la mesa, l' senyor Folguera y Durán prengué la paraula per'agrahir la designació que s'havia fet, per més que'l càrrech que li conferían era per'ell una pesada càrrega.

Digué que'l Catalanisme es una numerosa familia en la que tots sospiran y penan pel bé de sa estimada terra. Comprén qu'en un aplech tan numerós de personas com es el que forma la *Unió Catalanista* no hi hagi un criteri uniforme, ja que ni tan sols se pot trobar en una senzilla reunió de tres personas. Però que may s'havia de sentar la doctrina de que per'arribar á conseguir lo que tan honradament defensa'l Catalanisme poguessin usarse medis deshonorosos.

A continuació'l senyor Marsans va llegir un notabilíssim discurs del venerable ex president de la *Unió* don Francisco Romani y Puigdemgolas, en quin, planyentse de no poder assistir á la sessió, saludava á tots els delegats ab tot l'entussiasme de son cor, y desenrotllá atinadas consideracions sobre tan manifesta oportunitat de l'Assamblea y dels temas anunciats, fent vots perque de Tarrassa'n surti un gloriós moviment

Portada de la revista JOVENTUT donde se representa el escudo de Cataluña flanqueado por dos caballeros. Las referencias a las leyendas medievales y a los valores cristianos son continuas en esta publicación.



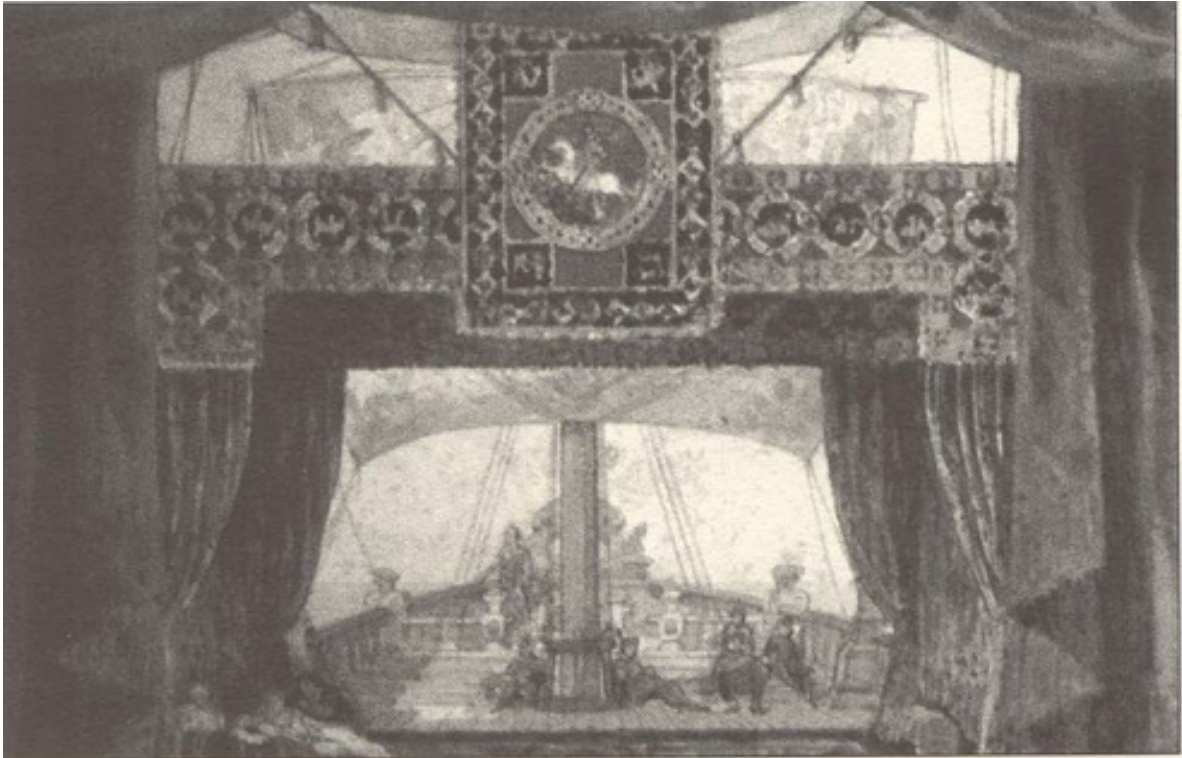
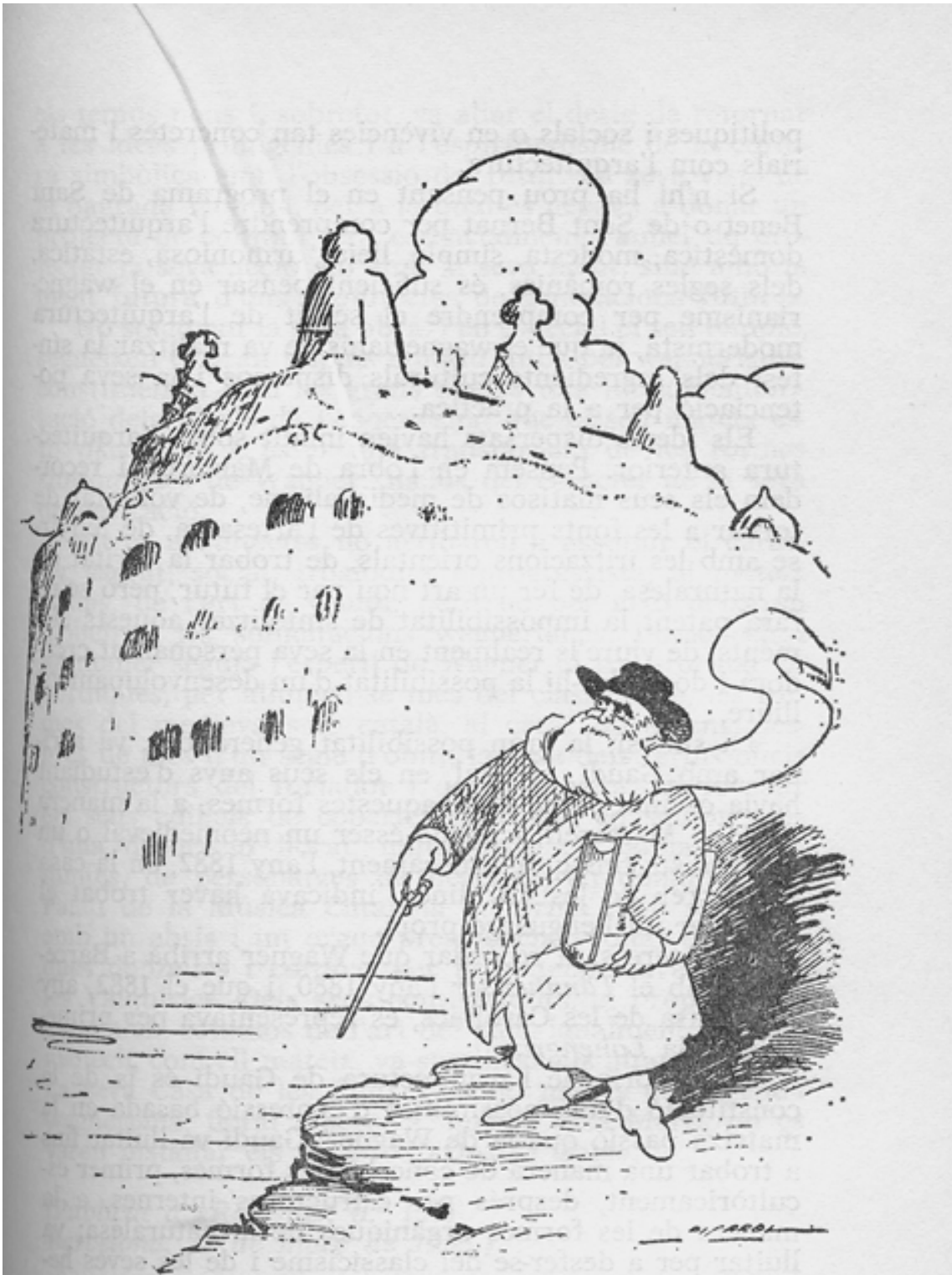


Figura 1 . Francesc Soler Rovirosa: Tristán e Isolda, de R. Wagner. Teatre del Liceu, 1899.



Figura 2 . Adrià Gual: Parsifal, de R. Wagner. Boceto inédito, 1924.



«Wotan barceloní». Dibuix de Picarol publicat a «L'Esquella de la Torratxa».

**LA CASA SANTASUSANA**  
*Máquinas para coser y hacer calceta, Biciolotas.*

desea a sus clientes y amigos  
 mil felicidades en el año que  
 : : : hoy empieza : : :

**Máquinas Santasusana,**  
 Carmen, 40, Barcelona.

**RESTAURANT VILA** Telefon 160. Calle de Fernando Pasaje Crédito, 5 y 7.—Cubiertos a 2, 3, 4 y 5 pesetas.—Servicio esmerado a la carta.—Hay abonos económicos.—Salón para saxofón, bodas y bautizos

# PARSIFAL

por **VIÑAS**  
 en discos **FONOTIPIA**

## PELETERIA LA SIBERIA

Rambla Cataluña, 15, y Cortes Catalanas, 624.

# REYES

A causa de los grandes frios han pasado ya los Reyes Mayores por los Grandes Almacenes de la Peletería La Siberia habiendo hecho mayores encargos que en años anteriores..

**Precio fijo.**

**On parle français.**

\* Para Valencia, Alicante, Cartagena, Almería, Janyaga, Cadix, Sevilla y Huelva, saldrá de este puerto el domingo, 4 del actual, a las diez de la mañana, el vapor «Santa Ana», capitán D. Francisco Rubio, admitiendo carga y pasajeros.

Consignatario: José Gallart Antunes, Sucesor de Busanya y Compañía, Plaza de Medinaceli, 1, bajos.

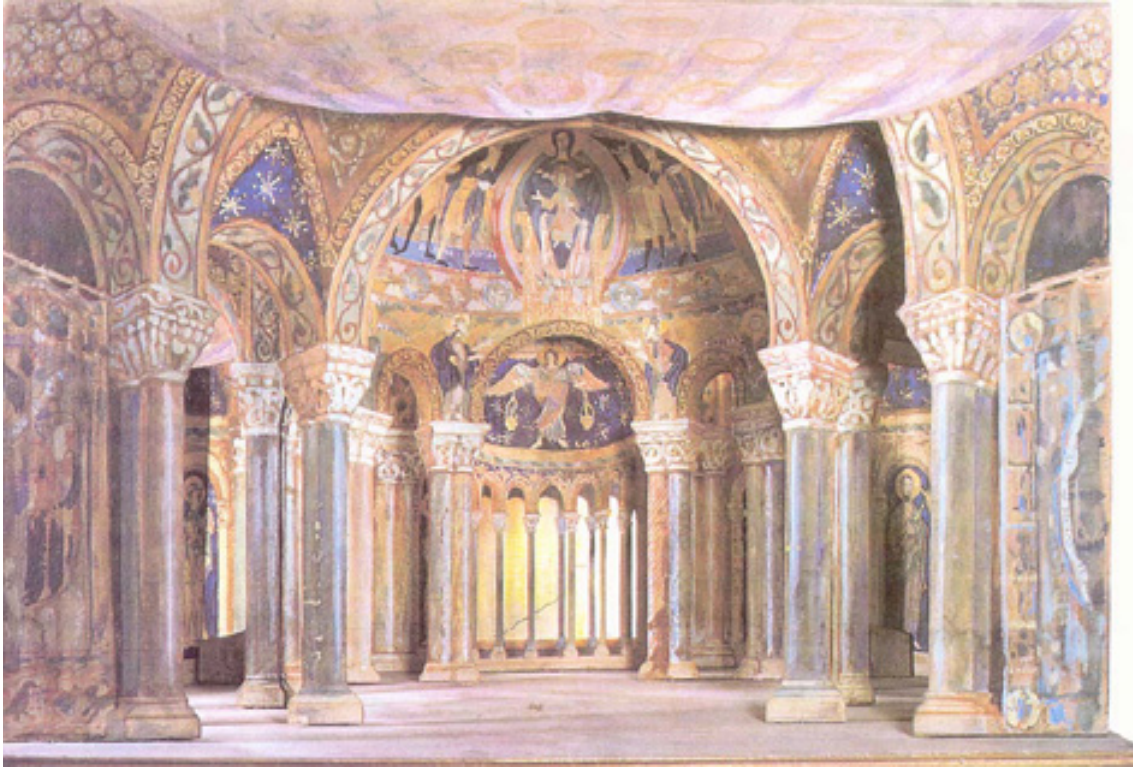
• Para Sevilla y Huelva con escalas en Valencia, Málaga y Cádiz saldrá de este puerto el domingo, día 4 del actual, a las diez de la mañana, admitiendo carga y pasajeros, el vapor «Andaluces», capitán don Gaspar Abril.

Consignatario Hijo de Agustín Puig, Paseo de la Aduana, número 5, bajos.

(31)

El estreno de *Parsifal* fue el acontecimiento más notable en la vida de la ciudad de Barcelona; las páginas del DIARIO DE BARCELONA lo demuestran con anuncios de discos, espectáculos cinematográficos o el aviso del estreno de la ópera en el Liceu.





**(32)**

Para *Parsifal* se crearon los mejores decorados de su época. En la imagen, la recreación de Santa Maria de Tahull para la ópera wagneriana



## ANEXO GRÁFICO

### Procedencia de las ilustraciones

- 2 MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto 1961: *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar; HORNO LIRIA, Ricardo 1971: *El estreno en Zaragoza de la zarzuela “Gigantes y Cabezudos” el día 3 de julio de 1899 / Trabajo leído por D. Ricardo Horno Liria en la reunión de “La Cadiera” de 31 de mayo de 1971*. Zaragoza: Publicaciones de La Cadiera ; v. 23
- 3 LA CORRESPONDENCIA DE MURCIA; 12 de abril 1903
- 5 GARCÍA VALERO, Vicente 1910: *Crónicas retrospectivas del teatro por un viejo cómico*. Madrid: sucesores de Rivadeneyra; HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino 1994: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*. Madrid: Ed. Lira
- 6 ÁLVAREZ JUNCO, J. 2004: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus; LA VANGUARDIA (Barcelona), 1-I-1899
- 7 GIL, Ricardo, 1931: *Obras Completas*. Murcia: Tip San Francisco
- 8 EL GLOBO (Madrid), 30-XI-1898
- 9 HORNO LIRIA, Ricardo 1971: *El estreno en Zaragoza de la zarzuela “Gigantes y Cabezudos” el día 3 de julio de 1899 / Trabajo leído por D. Ricardo Horno Liria en la reunión de “La Cadiera” de 31 de mayo de 1971*. Zaragoza: Publicaciones de La Cadiera ; v. 23
- 10 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (ed.) 1998: *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España
- 12 LA MÚSICA ILUSTRADA (Barcelona), 10-XI-1899
- 13 DIARIO DE BARCELONA, 31-XII-1913
- 14 SUBIRÁ, Josep 1946: *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el S.XVIII al XX*. Barcelona: Millá
- 15 JOVENTUT (Barcelona), 22-III-1900
- 16 ARTE Y LETRAS (Barcelona), 1-VIII-1882

- 17 JOVENTUT (Barcelona), 7-II-1900
- 18 VV.AA. 1983: *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal
- 19 MARSILLACH, Joaquim 1985 [1878]: *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Reimp.: edicions l'Holandès Errant
- 20 SUBIRÁ, Josep 1946: *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el S.XVIII al XX*. Barcelona: Millá
- 21 L'ESQUELLA DE LA TORRATXA (Barcelona), 1-IV-1910
- 22 "Institut Amatller d'art hispànic", Barcelona
- 23 INFIESTA, María 2001: *El wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Josep Maria Infiesta Editor.
- 24 JOVENTUT (Barcelona), 1901
- 25 INFIESTA, María 2001: *El wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Josep Maria Infiesta Editor
- 26 JOVENTUT (Barcelona), 1901
- 27 MACKINTOSH, Alastair 1975: *El simbolismo y el art nouveau*. Barcelona: Labor. [Trad. de Marcelo Covián]
- 28 JOVENTUT (Barcelona), 1900
- 29 JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes María 1997: *Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la "época del modernismo"*. Boletín de Arte nº18. pp.233-247
- 30 VV.AA. 1983: *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal
- 31 DIARIO DE BARCELONA, Diciembre 1913
- 32 VV.AA. 2000: *Història de la música catalana, valenciana i Balear*. Barcelona: Edicions 62