La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

LA MÚSICA COMO ARTE EN EMILIA PARDO BAZÁN

Javier López Quintáns
(I.E.S JÁLAMA - CÁCERES)

> A comienzos del siglo XIX era universalmente aceptada la necesidad de hablar de "Arte" o de "Bellas Artes" como si sus integrantes (literatura, escultura, arquitectura, pintura, música y quizás incluso la jardinería paisajística) tuviesen algo en común. Y los filósofos del momento, como Kant, Schelling, Hegel y Schopenhauer, se afanaron en la tarea de definir los principios, fines y significado de las Artes como un conjunto coherente (Plantinga 1992: 25).

Con el paso de los años, la figura de Pardo Bazán se asocia cada vez más con la de una mujer de inmensa capacidad de trabajo y una impresionante curiosidad intelectual, una escritora capaz de sumergirse en las polémicas más diversas para legarnos una amplia producción literaria, crítica y periodística; un rico y variado testimonio de su tiempo. Su producción, reflejo de una voluntad autodidacta y muestra del deseo de ser partícipe de las principales manifestaciones culturales de la época, estuvo al frente de importantes discusiones del momento, de sobra conocidas, desde la llegada de dispares corrientes estéticas (llámense naturalismo, o prerrafaelismo, o espiritualismo, o simbolismo...) a territorio hispánico, hasta señeras aportaciones al pensamiento feminista, por sólo citar alguna de ellas. Su curiosidad y espíritu crítico la acercaron a temas muy diversos, como el que ahora se desarrolla en las líneas del presente artículo. La música, en todas sus vertientes (creación, escenificación, papel del público, implicaciones crematísticas...), centró algunas de sus opiniones y reflexiones, de lo que han dado ejemplar testimonio estudios como los de Patiño (1992-1993), González Herrán (1998) o Latorre (2002). El magnífico artículo de Patiño abrió la brecha y ejemplificó de forma nítida el papel de la música en la obra de Pardo Bazán, con ejemplos tan ilustrativos como *La Quimera*, *Dulce Dueño* o "Por el arte". De las opiniones vertidas por Pardo Bazán se extraían dos conclusiones fundamentales: sus opiniones ambivalentes (que demostraban que no era un mundo que la atrajese del todo) y el nombre de un compositor, esencial para entender parte de su obra literaria: Wagner. González Herrán aportó un significativo recorrido por las colaboraciones de Pardo Bazán en

La Ilustración Artística y *La Nación* de Buenos Aires, y resaltó una vez más la importancia de Wagner en la obra de la escritora coruñesa.

Con tales precedentes, las pretensiones de este artículo son mucho menores. De la lectura de crónicas, críticas y diversas reflexiones de la autora en *La Ilustración Artística*, *La Nación*, el *Diario de la Marina* y el *Nuevo Teatro Crítico* emergen disquisiciones nuevas, impresiones y matices sobre los que ella vuelve en varias ocasiones[1]. En conjunto, revelan poco a poco su visión del proceso creador; la música, como Arte (*ars*, habilidad unida a talento y arropada de estética[2]), debe aspirar a unos ideales precisos. Entonces, Pardo Bazán nos deja extensos comentarios junto a pequeñas y esporádicas alusiones que permiten construir un perfil de esteta deseosa de compartir con el lector su búsqueda de la belleza a través de la música. A la par, mostró predilección por la polémica, y junto a elogios prodigados a manifestaciones (según su criterio) de absoluta genialidad, manifestó su disgusto ante obras mediocres que, tal y como creía, desvirtuaban la auténtica esencia de la música (música como creación, como reflejo del genio e, incluso, de la belleza del alma).

1. EN BUSCA DEL GENIO ARTÍSTICO

La obra literaria de Emilia Pardo Bazán nos ha dejado una ilustrativa muestra de los patrones que definen el tormento creador. Artistas impenitentes, sufridos, abúlicos y angustiados persiguen la obra genial que no llega. El camino tortuoso hacia la auténtica belleza deja por el camino víctimas incapaces de superar un entorno mediocre; muy pocos están llamados a alcanzar la auténtica obra de arte. Podemos pensar en Segundo García (*El cisne de Vilamorta*), o tal vez Silvio Lago (*La Quimera*), o Bernardo (*Juventud*), pero también en los protagonistas de "La mariposa de pedrería", "El ruido", "La turquesa", "Los cinco sentidos", "Barbastro", "En verso", "El tapiz", "Sic transit"... ¿Cómo lograr, por tanto, la obra suprema? ¿Dónde se esconde el genio artístico?

[1] Las citas de este trabajo están extraídas de las colaboraciones de Pardo Bazán en el *Diario de la Marina* de La Habana (recogidas en la edición de Heydl-Cortínez [2002]; aparecen entre el 25 de julio de 1909 y el 4 de abril de 1915), de los trabajos en *La Ilustración Artística* de Barcelona (recogidos en la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005; aparecen entre 1896 y 1916), de los artículos en *La Nación* de Buenos Aires (recopilados en la edición de Sinovas [1999]; aparecidos entre 1879-1921) y de sus opiniones vertidas en el *Nuevo Teatro Crítico* (que publica entre 1891 y 1893).

[2] Y el afán estético es el pedestal sobre el que reposan la *beaux arts*: pintura, escultura, música, danza y arquitectura.

La autora es precisa: "El canto, mírese como se mire, y por más primores que haya derrochado en él un compositor genial, será siempre la expresión del alma, será siempre psicología, y si no ¿qué es?" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90[3]). Ella cree que toda muestra de genialidad, en tanto que expresión individual del alma, debe alcanzar ese sentimiento colectivo que caracteriza a toda una comunidad: "Cada pueblo tiene en su alma notas musicales, combinadas según el espíritu y la índole peculiar de su modo de sentir. Hasta los salvajes poseen ciertos cantos, reflejo de su psicología rudimentaria y violenta". El auténtico artista debe llegar al sentir de todos, a descifrar las palpitaciones estéticas que definen el espíritu de una comunidad[4]: "El compositor que acierta a sorprender y fijar un momento ese género de belleza, expresión del modo de ser colectivo, ha conseguido identificarse con ese pueblo que ha interpretado" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1909, pág. 5[5]). Es por ello que, recordando palabras de Wagner, sostiene:

> Toda obra de arte es 'religión presentada en forma viviente' y su objeto más alto, 'revelar las sagradas arcanidades del hombre interior, donde la verdadera religión tiene base'. A este luminoso abismo de alma nos conduce Wagner por la virtud del arte, por magia de las formas sensibles, por el florido o sangriento camino de los viejos símbolos y las olvidadas mitologías, los dogmas eternos y las leyendas sacras ("Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español", en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1910, p. 6[6]).

Culminado ese tortuoso trayecto hacia lo sublime se conquista (como a su juicio ocurre con Wagner) "cimas de la emoción estética y religiosa", ese "misticismo del sentimiento", esa "redención por la sangre" ("Crónicas de Madrid", en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1914, p. 7[7]).

[3] Citamos, en todo los artículos de *La Ilustración Artística*, por la edición facsimilar de la Hemeroteca Municipal de Madrid (2005). En nota a pie indicamos la página de la edición de la que han sido extraídos los ejemplos. En este caso, pág. 357.

[4] "Esta consideración del artista como una especie de figura prometeica en la sociedad, como si fuese el portador de un mensaje enviado al hombre por los dioses -y aun así rechazado por aquella sociedad a la cual está destinado a servir- se fue afianzando cada vez más entre los músicos y críticos musicales del siglo XIX. Al mismo tiempo le adjudicaban una posición especial que demostraba la compensación a su llamada" (Plantinga, 1992: 27).

[5] Citamos, en todos los artículos de *La Nación* de Buenos Aires, por la edición de Sinovas (1999). En nota a pie indicamos la página de la edición de la que han sido extraídos los ejemplos. En este caso, pág. 252.

[6] Pp. 347-349 de la edición.

[7] Pág. 876 de la edición.

El genio artístico nace en el seno de seres únicos, tal vez caracterizados por alguna forma de excentricidad. Para conocer la Belleza con mayúsculas quizás sea necesario un espíritu peculiar, incluso marginal. La autora reflexiona sobre ello, ejemplificándolo con el caso concreto de los niños prodigio:

> La cuestión de los 'niños actores' se ha abierto camino estos días al través de tantas obras como nos preocupan y forman la negra trama de la vida nacional (...). El doctor Moreau enseña que los niños precoces son todos candidatos a la locura, en mayor o menor grado (...). Rameu tocando divinamente el clave a los siete años, Mozart componiendo sonatas a los seis, Pascal publicando a los doce un tratado de las secciones cónicas (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 833, 13 de diciembre de 1897, pág. 802[8]).

La autora propone, con nombre y apellidos, grandes compositores capaces de alcanzar ese universo privilegiado del artista genial (Mozart, Strauss, Wagner, Berlioz...). Además, admira a magníficos divos, ejecutantes formidables cuyo éxito asocia usualmente con la calidad de los libretos que estos representan. Entre los que ocupan varias veces su pluma, Titta Ruffo y Anselmi:

> Seguimos enzarzados en la competencia de divos, entre la Zarzuela y el Real. Titta Rufo, ídolo de Madrid, atrae a la Zarzuela a mucha gente. Anselmi, a la hora en que esto escribo, va tal vez a exhalar en el Real su canto de cisne. (...) padece una enfermedad que afecta a sus facultades prodigiosas, y el esfuerzo que tiene que realizar para emitir las mágicas notas que electrizaban al público, es visible, y perjudicial para la enfermedad misma. Si esta mala nueva (no tan nueva ya) se confirma, no sin razón digo que la despedida de Anselmi, en el Real, pudiera considerarse una despedida verdadera (...). En cambio, Battistini, avanzado en su otoño, está, de facultades, en plena juventud ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1786, 27 de marzo de 1916, pág. 202[9]).

Los grandes divos deben conciliar sus magníficas dotes con las exigencias del público:

> El público llena los teatros -especialmente el Real- como no se observase otros años que los llenase. Las noches que canta Anselmi, difícilmente se verá una localidad vacía. Este tenor ha venido a demostrar una vez más que no se consiguen los triunfos del arte lírico solamente con la voz (...). ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90[10]).

[8] Pág. 96 de la edición.

[9] Pág. 586 de la edición.

[10] Pág. 357 de la edición.

Y Pardo Bazán no duda a la hora de precisar cuáles han de ser la virtudes de un gran cantante: una prodigiosa voz y, en especial, grandes dosis de sentimiento en su interpretación:

> Anselmi, y también Tita Rufo, hacen de cada papel una creación dramática y artística. Es imposible encarnar mejor el espíritu de personajes como Rigoletto, Hámlet, Mario Cavaradossi, Werther, Des Grieux, el duque de Mantua. Anselmi (...) en cada nota señala y acentúa la intención del personaje, el estado de ánimo que en aquel momento debe revelarse por medio de la belleza de la música (...). Y la voz de Anselmi, al emitir ciertas delicadas notas que timbra el sentimiento, lleva envueltas lágrimas, acarrea gemidos (...). Si Gayarre hubiese vivido lo bastante para aprender a sacar todo el partido de su extraordinaria garganta, ¡quién podría competir con él! (...) (*ibidem.*)[11].

Solamente la enfermedad, o el paso implacable del tiempo, pueden dañar a estos individuos dotados de tan maravilloso don:

> (...) las más aflictivas noticias corren acerca de dos soberanos de la escena, Titta Rufo y Anselmi (...). Está tísico (...)". [Ella] se retira este año ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1627, 3 de marzo de 1913, pág. 154[12]).

La voz, instrumento de trabajo para ellos, puede variar irremediablemente ante las más diversas contingencias:

> Produce terror pensar que el capital de los tenores, la finca de la laringe, está expuesta a tantas y tan fáciles quiebras; que, más amenazadora que la langosta y la filoxera, se ciernen sobre esa viña y esa heredad las ronqueras y afonías. La menor alteración en el órgano basta para cambiar la voz de un ángel en un desapacible sonido o en temporal mudez ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1362, 3 de febrero de 1908, pág. 90[13]).

Años antes de este artículo, Pardo Bazán ficcionalizaba este riesgo a través del cantante de "Sic transit..."[14]:

[11] Y en su universo de ficción nos ofrece cantantes provistos del preciado don de una gran voz, como en "Por el arte", *Dulce dueño* o "Apólogo" (*Blanco y negro*, número 358, 1898; donde Laura canta "una opereta en que desempeñaba, con donaire delicioso, un papel entre cómico y patético"; cito por la edición de Villanueva y González Herrán, 2004, tomo VIII: pág. 585).

[12] Pág. 489 de la edición.

[13] Pág. 357 de la edición.

[14] *La Ilustración Ibérica*, 33/34, 1883.

> ¡Qué voz, cielo santo, qué voz pura, apasionada, angelical! ¡Con qué facilidad ascendía a las alturas vertiginosas de los *dos* y *síes* más inaccesibles a gargantas profanas ¡Qué modo de filas las notas, y de emitirlas, cada una aparte, distinta y clara, y al par ligada con la anterior y posterior, sin esfuerzo alguno, sin desgañitarse, antes con serenidad y gracia encantadora! Y además de estos primeros de ejecución, ¡qué bellezas de sentimiento en las distintas modulaciones de tan soberana voz, y en la inteligente mímica que las realzaba[15].

Tal voz privilegiada y primorosa sucumbía ante la enfermedad fatal:

> -¿Es cierto -le pregunté- que ha perdido usted la voz a consecuencia de un enfriamiento que cogió en New-York? (...)
>
> Entonces, incitado por mis preguntas y ni no fingido interés, comenzó a explicar el régimen funesto seguido en New-York, las primeras notas veladas, la desesperación de la primer ronquera, la *indisposición repentina*, la cólera del público, la reaparición, los inútiles esfuerzos para reavivar el entusiasmo, las palmadas escasas y frías, esos síntomas iniciales de indiferencia, desgarradores en todo amor... Sus mejillas se encendían, y a veces, por entre su voz resquebrajada, asomaba una inflexión de terciopelo, como de la arruinada pared de un palacio cuelgan aún jirones de rica tapicería...

Frente a tales avatares, sólo unos pocos privilegiados logran zafarse de los efectos perniciosos del implacable Cronos (a cuya amenaza alude, por ejemplo, en "Crónica", *Nuevo Teatro Crítico*, año III, número 25, enero de 1893, pág. 141), como Bellincioni, "mujer ya entrada en años, pero actriz y danzarina insuperable. Lo delgado que conservaba el cuerpo, lo grácil de sus formas (...)" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1692, 1 de junio de 1914, pág. 366[16]).

El genio nace del alma y aspira a lo sublime. De esta manera, únicamente el público instruido logrará degustar piezas exquisitas y refinadas, no aptas para cualquier paladar. Así nos lo dice la autora gallega, que afirma con (quizás falsa) modestia que "tengo fama de sorda, es decir, de indiferente a las bellas combinaciones del ritmo y del sonido", para inmediatamente precisar que

> a mí no me encanta toda la música que oigo, con lo cual creo demostrar buen gusto, porque muchas de las piezas de concierto que escucha el público atentamente, son frías, lánguidas, poco o nada inspiradas, y se parecen a las poesías académicas en las cuales no es fácil señalar defectos, y sin embargo no llegan al

[15] Cito por la edición de Villanueva y González Herrán (2003, tomo VII: 207-210).

[16] Pág. 523 de la edición.

alma y no causan emoción alguna (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650[17]).

Por ello reclama la urgencia de formar la sensibilidad artística, de "educar nuestro gusto con la cultura musical, venga de donde viniere" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5[18]); e insiste: "Nos insultarían a los que osásemos insinuar siquiera que entendíamos el argumento como nos abuchearon las primeras veces que oíamos *Valkiria* y la alabamos... Así como se ha educado el gusto respecto a Wagner, pudiera educarse en lo relativo a Tirso y Lope" ("Crónica. Teatros y público", en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de junio de 1909, pág. 7[19]). Sólo un público selecto percibirá la auténtica belleza. Un grupo de elegidos, por tanto; una minoría[20]:

> Lo mismo me sucede cuando, al representarme en Madrid la ópera *Salomé*, con la estremecedora música de Strauss, y el baile y mímica no menos estremecedores de Gemma Bellincioni, pude observar que estábamos en minoría los que sentíamos el profundo asunto y la admirable ejecución ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1631, 31 de marzo de 1913, pág. 218[21]).

Esa minoría se encuentra, frente a frente, con la masa de neófitos desprovistos de la sensibilidad necesaria para apreciar una genuina obra de arte[22]. "Triste es decirlo, pero la multitud, de arte, entiende poco" ("Cartas de la condesa. *El Embrujado* de Valle-Inclán; la ópera española: *Tabaré* de Bretón", *Diario de la marina*, 23 de marzo de 1913[23]), señala Pardo Bazán. Esa mayoría prefiere géneros musicales menores, de calidad inferior, propensos a lo bufo y jocoso, carentes en suma de toda trascendentalidad, "con

[17] Pág. 324 de la edición.

[18] Pág. 239 de la edición.

[19] Pág. 266 de la edición.

[20] "Por el arte" nos presenta el envés. Satiriza, precisamente, a ese público que presume de unos conocimientos musicales de los que carece, a ese mundillo de "entendidos", cuyo principal estandarte es el protagonista, tal y como ha destacado Patiño (1992-1993: 225).

[21] Pág. 491 de la edición.

[22] Pardo Bazán es clara en relación con el público que acude a representaciones teatrales: "A mí me suele suceder votar en contra de la mayoría (...). Pero la mayoría vence" ("Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de abril de 1913, p. 8; pág 767 de la edición de Sinovas).

[23] Pág. 208 de la edición.

música retozona, cuplés intencionados (...)" ("Crónica. Teatros y público", en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 6 de junio de 1909, pág. 7[24]). Y las mismas clases pudientes, dotadas de los medios necesarios para acceder a espectáculos de calidad, manifiestan unas inclinaciones de gusto dudoso, tal y como se demuestra por el público que se acerca a los teatros (ya sea para ver textos dramatúrgicos, ya para contemplar representaciones musicales):

> Creo haber dicho alguna vez en estas crónicas que existe incompatibilidad natural entre el público llamado 'elegante' y los espectáculos de arte, en Madrid. Cuando la gente 'comme il faut' llena un teatro y le comunica ese aspecto de brillantez que atrae y deslumbra, apostamos que se trata de una compañía de operetas ("Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1911, pp. 6-7[25]).

Pardo Bazán se queja de la existencia de ese público fascinado por representaciones "frívolas, bufonescas y sicalípticas" ("Cartas de la Condesa. La temporada teatral en Madrid: los hermanos Quintero, *La Esclava* de Oliver", *Diario de La Marina*, 23 de enero de 1910[26]). Ese auditorio termina convirtiéndose en vivo testimonio de la mediocridad que asola la creación artística, como si un espejo fuese de la falta de inspiración y genio de los creadores:

> Cada vez más frío y prevenido el público, coincide en su actitud de reserva con la decadencia del arte, porque igual miedo que tienen los espectadores a entregarse, tiene el autor a dejarse llevar de su inspiración, y ese temor lo cuaja y lo petrifica todo. Y nótese que la prevención del público va sólo contra lo que puede, por uno u otro aspecto, aspirar a entrar en los dominios del arte" (Carta de la Condesa. Obras teatrales: *El hombre que asesinó*, melodramas, la indiferencia del público", *Diario de la Marina*, 27 de febrero de 1915; 270-271).

Entre el público instruido, el compositor genial, el ejecutante diestro y la obra sublime se teje un delicado hermanamiento, una simbiosis estética.

[24] Pág. 263 de la edición.
[25] Pág. 540 de la edición.
[26] Pág. 58 de la edición.

Pero, ¿cuáles son las virtudes de la obra musical perfecta, la obra que llega al alma, la obra que suma música y sentimiento?[27]

2. *MÚSICA Y SENTIMIENTO*

Decíamos al principio de este trabajo que Pardo Bazán manifestó una actitud ambivalente hacia la música. En efecto, junto a una visión crítica (y a veces mordaz) sobre este mundo, muestra su devoción otras tantas veces, su voluntad entregada y su impresión favorable.

En su ánimo causan emoción y fervor músicos que ejecutan piezas maestras de forma memorable. Estos cumplen la primera condición que la autora

[27] No me detengo en el grupo de compositores que dejan una huella favorable en Pardo Bazán. Sobre ellos han aportado información pormenorizada Patiño (1992-1993: 227 y ss.) y González Herrán (1998), además de análisis más puntuales como los de Clemessy (1981: 382-383), Sotelo (1992), Latorre (2002), Faus (2003: 410-416) o Ruiz-Ocaña (2004: 302-307), entre otros. Recordamos, tan solo, la importancia de alguno de ellos, como Wagner. De Wagner habla Pardo Bazán una y otra vez, apreciando su capacidad creativa, la fuerza de sus composiciones, sus fuentes de inspiración; y admira su genio y sus plantemientos estéticos. Nos dice que con él "mucho he sentido" ("Crónica de España. Disquisiciones sobre la guerra", en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1914, pág. 5; pág. 942 de la edición de Sinovas), y afirma que no hay "nadie más entusiasta del maestro que yo (...)" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1673, 19 de enero de 1914, pág. 62; 513 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid), pero reconoce que Wagner ha tardado en conquistar los gustos del público español ("Crónica de España. Monsalvato, *Lohengrin* español", en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de enero de 1910, p. 6; pág. 347 de la edición de Sinovas; "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 830, 21 de diciembre de 1914, pág. 830; pág. 543 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid). Junto a Wagner (al que dedica muchos otros comentarios: véanse Patiño [1992-1993] y González Herrán [1998: 48-53]), tenemos muestras de su interés por otros compositores. Mozart causa una impresión favorable en Pardo Bazán ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1067, 9 de junio de 1902, pág. 378; pág. 213 de la edición de la Hemeroteca Municipal de Madrid). Relaciona a Mozart con ese grupo de elegidos del que hablábamos en el primer punto de este artículo, esos genios llamados a alcanzar la obra sublime, expresión del alma individual que conquista al alma colectiva. Y en ese olimpo de privilegiados encontramos también a Puccini, *valorado de forma favorable ("La vida contemporánea", La Ilustración Artística*, número 830, 12 de marzo de 1900, pág. 170; pág. 152 de la edición citada) o Verdi ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1209, 27 de febrero de 1905, pág. 138; pág. 280 de la edición citada), que no escapa (como todos los demás, incluido Wagner) a sus críticas ("Crónicas de España", en *La Nación,* Buenos Aires, 11 de enero de 1915, pág. 4; pp. 970-971 de la edición citada). Igual que Verdi, Berlioz supera (con reticencias) la mirada atenta de Pardo Bazán ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1257, 29 de enero de 1906, pág. 74; pág. 305 de la edición citada). El gran compositor debe indagar, rastrear hasta que logre significados profundos, símbolos primigenios que abren las puertas de la auténtica belleza. Berlioz, como otros, lo consigue, aunque no de pleno. Ni él, ni Verdi, ni Mozart, ni tan siquiera Wagner convencen totalmente a la escritora coruñesa.

considera necesaria para identificar una verdadera obra de arte: la transmisión de auténticos sentimientos humanos ("Recuerdo a un polaco admirable [...]. Tantas y tan diversas eran las emociones que el piano, dominado por aquel extraño artista, hacía sentir y sabía expresar. Como en el magnífico oratorio de Berilos *La condenación de Fausto*, diríase que desfilaban en los motivos musicales todos los episodios grandes y conmovedores del humano existir. Llantos, ironías, plegarias [...]": "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650[28]).

La segunda condición que expone Pardo Bazán (como exigente espectadora) tiene que ver con la puesta en escena. Toda deficiencia en este punto resta credibilidad, en primer término, y carga emotiva, en segundo, a una obra musical, del tipo de una zarzuela o una ópera:

> *Margarita la Tornera* es una leyenda de Zorrilla cuyo asunto se encuentra en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio (...). Quizá para oír *Margarita la Tornera* en ópera sea mejor no estar empapado de la leyenda. Me agradó el decorado. Es castizo, exacto y de un romanticismo arquitectónico que recuerda aquellas acuarelas y diseños de los artistas contemporáneos de Zorrilla, enamorados de los monumentos españoles, y que estuvieron a punto de torcer la vocación del poeta inclinándose a la pintura" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5[29]).

La tercera condición se relaciona con la capacidad creativa y la versatilidad del autor, cuyas fuentes de inspiración y su destreza como creador influyen decisivamente en el resultado final. Pardo Bazán lo ilustra con nombres como los de Chapí, que muere a los 57 años, habiendo estrenado triunfalmente *Margarita la Tornera*. El compositor recibe comentarios favorables:

> Y aun suponiendo que haya hipérbole en lo referente a *Margarita*, aun restando de la producción de Chapí esta ópera, de la cual cantaza trozos en su delirio, con lo hecho en género de menores pretensiones, la zarzuela, bastaría para que debiésemos ceñir de negro crespón la estatua del arte nacional. La zarzuela no es despreciable, ni mucho menos. (...) La producción de Chapí es abundante, lozana, infatigable ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1425, 19 de abril de 1909, pág. 266[30]).

Ante ello, no escatima en elogios ante la muerte de Chapí: "Respecto al maestro Chapí, conviene repetirlo: no se exagera al asegurar que su muerte

[28] Pág. 234 de la edición.

[29] Pág. 239-240 de la edición.

[30] Pág. 389 de la edición.

nos hiere en una fibra honda y que su nombre tiene asegurado un lugar muy alto en la historia de nuestra música" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1909, pág. 5[31]).

Unidas las tres condiciones (emoción, correcta interpretación y riqueza conceptual), llegamos al tipo de composiciones musicales que la arroban: "Dos clases de música me interesan especialmente: la religiosa y la popular. Las misas de réquiem, los *Stabat*, las *Siete palabras*,-aunque no sean obra de Palestrina, de Mozart o de Stadella". Y ha sido Wagner "el artista que mejor ha comprendido la estrecha, íntima relación de la *mise en scene* teatral y la *mise en scene* religiosa" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650[32]).

Emilia Pardo Bazán confiesa, pues, su debilidad por ciertas tendencias musicales. Como último escalafón, no duda en proponer ejemplos de lo que ella considera una buena obra. Algunas son de sobra conocidas: *Lohengrín* o *Parsifal*, pero también *Orfeo* y *Mefistófeles*. Propongamos una más: *Manon Lescaut*. Una "admirable *Manón*", dice, "que cantan la Storchio y Anselmo -una *Manón* que será imposible volver a escuchar en el Real si tiene otros intérpretes menos divinos": "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1418, 1 de marzo de 1909, pág. 154[33]). Como dijimos, las majestuosas interpretaciones de los grandes cantantes se imbrican íntimamente con libretos magistrales. Llegamos así a la obra plena, la que convence. Frente a ella, otras muchas adolecen de defectos notorios que no duda en denunciar.

3. EL CAMINO A LA MEDIOCRIDAD

Pardo Bazán arremete contra la otra cara de la moneda, y no tiene contemplaciones con piezas musicales mediocres:

> Y si los conciertos que no me ofrecen bastante Beethoven, Chopin, Schumann y Mendelsohn (a los cuales permanezco fiel), me dejan un poco fría, hay otras manifestaciones musicales que tienen el don de ponerme los nervios tirantes como cuerdas de guitarra, y de sacarme de mis casillas enteramente (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650[34]).

[31] Pág. 250 de la edición.
[32] Pág. 324 de la edición.
[33] Pág. 386 de la edición.
[34] Pág. 324 de la edición.

Entre estas manifestaciones mediocres incluye a géneros menores, tan del gusto popular ("Las zarzuelitas o *vaudevilles* son algo análogo a las caricaturas viejas: hicieron reír a una generación y hacen bostezar a la siguiente": "Crónica", *Nuevo Teatro Crítico*, año III, número 25, enero de 1893, pág. 141), y rechaza a supuestos artistas incapaces de arrancar la más mínima chispa de emoción entre su público:

> Tampoco he podido experimentar una fruición estética refinada cuando alguno de los *virtuosos* o *virtuosas* que andan por ahí asombrando al mundo, nos ofrece una muestra de su perfecta y asombrosa ejecución (...). Hay *virtuosos* del piano y del violín que son verdaderos artistas en pepitas de melón (...). El piano es un instrumento que casi no me suena bien, la mayor parte de las veces que lo oigo tocar (...). Es indudable que lo ingrato del piano está en el piano mismo, en su sequedad y dureza (...)." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1293, 8 de octubre de 1906, pág. 650[35]).

Una pieza musical mediocre incumple alguna de las virtudes que citábamos en el punto anterior, como la capacidad de transmitir, de arrancar emociones o de, simplemente, poseer un contenido mínimamente original:

> Se ha estrenado en el Real una ópera sumamente pesada (aunque de actos pocos y cortos), titulada *Ariana* y *Barba Azul*. El libreto es de Metterlinck y la música de Dukas; pero yo (con todo el respeto que ambos nombres más o menos ilustres me merezcan) declaro que no me hizo maldita la gracia ninguna de las dos cosas (...). Las cosas simbólicas no han de ser, desde luego, lo reconozco, tan claras como el agua; sin embargo, han de sugerir una idea y abrir un camino de luz al entendimiento y al sentimiento (...). Aquí, en esta *Ariana* cuya música, al través del teléfono, me ha sonado a rapsodia, se supone que Meterlinck algo quiso dar a entender ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1627, 3 de marzo de 1913, pág. 154[36]).

En este sentido, considera a distinto nivel al creador y al ejecutante de la pieza musical: "El ejecutante, en mi opinión, está peldaños más abajo que el creador: si Listz no hubiese hecho sino tocar el piano, su nombre no debiera colocarse ni por casualidad al lado del de Chopín" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1349, 4 de noviembre de 1907, pág. 714[37]).

[35] Pág. 324 de la edición.

[36] Pág. 489 de la edición.

[37] Pág. 351 de la edición.

Además, se muestra especialmente reticente con los bailes rusos, a los que acusa de carecer de auténtica emoción:

> Ante todo, debo decir que cuanto se ha escrito estos días acerca de la lección de *mise en scène* que han venido a darnos estos bailes rusos es injusto e infundado. El Real, en sus temporadas de ópera, pone en escena, es cierto, con impropiedad ridícula y mezquindad y descuido incalificables, rayanos en falta de respeto al espectador; pero otros teatros de Madrid, y señaladamente la Princesa, con la compañía Guerrero Mendoza, nada tienen que aprender y a veces podrían dar alguna lección a la escenografía tan ponderada de los bailes rusos (...). *El príncipe Igor* es, o quiere ser, un cuadro de costumbre tártaras (...). El decorado es infantil (...). En cuanto al baile, es curioso, desatado" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1799, 14 de junio de 1916, pág. 394[38]; ideas similares o idénticas en "Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de julio de 1916, pág. 5[39]).

A su modo de ver, los bailes rusos ofrecen una impactante puesta en escena incapaz de ofrecer cualquier otro aliciente:

> Este espectáculo no resistía ni el examen delicado y seguro del crítico, ni podía cautivar mucho tiempo al público, desvanecido el efectismo de la primera sorpresa. Excepto dos o tres bailables (...) como *Cleopatra*, y *Sherezada* (...) los restantes han perdido su cascarilla de oropel, y fatigan como una comparsa de carnaval (...). El teatro Real se hallaba semivacío ("Crónicas de España. Una epidemia de grippe [sic]", en *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1918, pág. 5; cito por la edición de Sinovas[40]).

> (...) los rusos no ha de negarse que bailan como silfos unas veces, otras como frenéticos -tal es la "Danza del príncipe Igor"- y siempre a las mil maravillas. Repito que tanta maestría no es suficiente (...)" ("Camila Quiroga en España. Mientras estuvo alzado el telón, la actriz dejó oír su voz cautivadora y nadie se atrevía ni a toser. Estaba la gente como en misa", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de junio de 1921 [publicado póstumamente], pág. 6[41]).

Pero sus críticas llegan también a obras musicales españolas. Sin duda, uno de los temas por los que parece sentir predilección es el debate en torno a la emergencia de una ópera genuinamente española. Y aunque en principio se muestra comprensiva:

[38] Pág. 594 de la edición.
[39] Pág. 1130-1134 de la edición.
[40] Pág. 1268 de la edición.
[41] Pág. 1458 de la edición.

> Sobre la ópera española, con oposición a la italiana, alemana y francesa, se ha escrito largo, y no siempre con cordura. Porque si es muy obvio que honra a España posee maestros capaces de componer óperas que se oigan con gusto y admiración, también se observa que varias naciones no las poseen -Inglaterra, verbigracia- y no por eso dejan de marchar al frente de la civilización, en muchos conceptos (...). Hay que interesarse por el porvenir de la ópera española (...) pero hay que esperar con paciencia a que se defina y se distinga nuestra ópera, como se han definido otras, de rica producción y fisonomía bien marcada" ("Crónica", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1909, pág. 5[42]).

Poco a poco manifiesta su desengaño:

> (...) no tenemos ópera, ópera que se cante en otro escenario sino en el del Real, y en éste se canta, porque figura en el contrato la obligación; que si no... Todas estas cuestiones volvieron a ser de actualidad al anunciarse el estreno de *Colomba*, música de Vives, letra de López Ballesteros y Fernández Shaw. El asunto era corso de origen y francés de marca, pero la música procedía de un español, y otra vez la esperanza, el anhelo de tener 'ópera nacional' aleteó en los periódicos y se abrió calle en las conversaciones (...). Pero esta Colomba española entretiene con melodías bonitas al oído (...). El tema del 'rimbecco', el canto de ironía y nota sangrienta que excita a la 'vendetta' durante toda la ópera, es, o mucho me engaño, un precioso zorzico (...)". ("Crónica de Madrid", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1910, pág. 6[43]).

Atribuye gran parte de la culpa de este panorama casi desolador al mundo empresarial que gestiona el tipo de obras que son llevadas a las tablas, en ocasiones de dudosa calidad. En el mejor de los casos, las piezas de maestría evidente caen abatidas por el lastre de su ejecución, llevada al fracaso por la deficiencia de medios. En este sentido, el Teatro Real, en el que estuvo abonada durante años, se convierte en numerosas ocasiones en el centro de las críticas de la autora coruñesa. De éste censura los precarios e incorrectos medios para la puesta en escena y la poca calidad de la oferta. Y señala:

> Estos últimos tiempos del Real han sido de abatimiento, en lo que respecta al mérito de los artistas; y cuantos tiempos recuerdo fueron fatales en lo tocante al aparato, vestuario, decoraciones y *mise en scéne*. Jamás he comprendido por qué el Real había de tener el privilegio y el fuero de exhibir, sin que nadie protestase, las impropiedades más chocantes, los disparates más estupendos y las mayores ridiculeces (...). Diríase que son irreconciliables la propiedad y verosimilitud y el

[42] Pág. 239 de la edición.

[43] Pág. 367-368 de la edición.

drama lírico (...). La admirable orquesta compensaba las deficiencias de atrezzo y guardarropía, y hasta cubría los deslices de los cantantes en lid mortal con afonías y catarros ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 734, 20 de enero de 1896, pág. 82[44]).

La temporada del Real toca a su término. Artístícamente hablando, no ha sido tan mala como se temía. Nos ha revelado a Battistini (...). Nos ha devuelto a Anselmi, algo mermado de facultades (...). Tuvo que luchar la empresa con la rivalidad de la Zarzuela (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1788, 3 de abril de 1916, pág. 218[45]).

El teatro Real hizo este año una campaña desdichadísima. Las golondrinas fueron una grata sorpresa, y *El Avapiés*, una simpática tentativa (...). No tengo la suficiencia necesaria para calificarlas y clasificarlas. Sólo sé decir que no hay en ellas ese poder avasallador, esa juventud eterna que sorprende en *El barbero de Sevilla*. La ópera española, después de estrenado *El Avapiés*, sigue siendo sólo una aspiración" ("Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1919, pág. 4[46]).

Fiel observadora, valora la puesta en escena y rechaza excesos y deficiencias que perjudican seriamente a la obra:

Del vestuario habría que decir horrores. Ninguna comparsa de Carnaval se avendría a llevar ciertos trajes que salen allí (...). Del mobiliario... Asombra notar qué bien saben prescindir de tapiceros y ebanistas los monarcas, príncipes (...) cuyas residencias aparecen diáfanas, arregladas sólo con dos sillas y una mesa por todo ajuar (...). Se va al Real por costumbre, por moda (...) ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1209, 27 de febrero de 1905, pág. 138[47]).

En la función de gala del teatro Real cantaron *Lucía de Lammermoor*... (...). Raya en lo grotesco la *mise en scéne* de esta ópera, una de las que con mayor impropiedad y ridículo descuido salen a las tablas del regio coliseo" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1279, 2 de julio de 1906, pág. 426[48]).

Y después de aludir al *Fausto* de Berlioz (obra que, en líneas generales, valora positivamente) concluye: "Era difícil que en el Real llegasen hasta

[44] Pág. 50 de la edición.
[45] Pág. 543 de la edición.
[46] Pág. 1300-1308 de la edición.
[47] Pág. 280 de la edición.
[48] Pág. 316 de la edición.

el fin sin desmayo en esto de poner como Dios manda una obra" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1257, 29 de enero de 1906, pág. 74[49]).

Para ella, esta situación se debe, en parte, a la perjudicial competencia entre el Teatro Real y el de la Zarzuela:

> Madrid, descuidado, sólo piensa en la especie de reto o competencia de los teatros, el Real y la Zarzuela. En el primero, para llamar la atención, han exhumado a un gran cantante, Battistini, que hace veintiún años que no pisaba el escenario en Madrid; en el otro, han echado mano del amuleto que más influjo ejerce sobre el público: el célebre Titta Ruffo (...). Battistini, de quien se dice que tiene muchos años, se halla en un estado de frescura de voz y gallardía (...). Y también es difícil vestir mejor ("Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1916, pág. 5[50]).

Con ello pone de manifiesto cuáles son los enemigos de la música como Arte, a saber: la mediocridad de los intérpretes vocales o instrumentales; los temas vulgares; la precariedad de medios para la puesta en escena; los intereses comerciales por encima de los artísticos (cuyo ejemplo paradigmático es, en muchas ocasiones, el Teatro Real); las apuestas ambiciosas que no llegan a buen puerto (como el ideal de una ópera española); el público poco instruido; la reiteración en el género musical ofertado (*v. gr.*, los bailes rusos), que provoca inexorablemente el rechazo del público; y el triunfo de géneros menores, que gozan del apoyo popular, a pesar de que carecen de auténticas virtudes.

CONCLUSIONES

La búsqueda de la belleza (diluida en emoción) encuentra en la música un cauce idóneo, un vehículo propicio. La música como Arte (como una de las Bellas Artes) debe poseer una serie de virtudes. Pardo Bazán, nunca plenamente cautivada por el mundo de la música, poseía en cambio unas ideas claras sobre lo que debe ser una pieza musical magistral:

1. La música es expresión del alma, vástago de la sensibilidad individual y de una emotividad única.
2. Como expresión sublime, la música nacida del alma individual aspira a arropar el alma colectiva, las sensaciones más íntimas de todo un pueblo.

[49] Pág. 305 de la edición.

[50] Pág. 1108-1109 de la edición.

3. Toda gran interpretación vocal supone la combinación de una prodigiosa voz con grandes dosis de emoción, de auténtico sentimiento.
4. Inevitablemente, precisa de una necesaria ejercitación y de cuidados frente a la enfermedad y la vejez.
5. Los artistas que trabajan con instrumentos musicales están sujetos a las mismas condiciones que los cantantes: una necesaria corrección interpretativa y una honda emotividad.
6. Sin embargo, es necesario un tercer elemento: la versatilidad del autor o, en el caso de una obra concreta, la riqueza conceptual y la solidez del contenido desarrollado. Los temas triviales, inconexos y a veces absurdos caracterizan a obras musicales (óperas, zarzuelas, vodeviles...) mediocres.
7. La puesta en escena (en la ópera, la zarzuela e incluso la danza) exige una cuidada preparación y debe estar dotada de los medios necesarios.
8. La grandeza de una pieza musical viene determinada por cuestiones más prosaicas, como la capacidad para llegar a un gran público.
9. A pesar de lo anterior, sólo un grupo selecto y preparado alcanza a percibir todas las dimensiones de la belleza de una pieza maestra. La "inmensa minoría" participa de un goce estético destinado a auténticos privilegiados.

Convencida de que forma parte de ese grupo selecto, la escritora gallega indaga, valora y critica; se aleja del gusto común para alinearse cerca de esa instruida minoría. Su juicio personal y exigente aparece sometido a la búsqueda de una obra musical que la convenza. Persigue el genio artístico hasta definirlo: el alma individual del compositor se une al alma de su público. Los brotes de genialidad del creador serán, entonces, por qué no, un nexo de unión: la comunión entre el artista y el verdadero público, a través de la composición musical única y sublime. Pardo Bazán lo busca. Parece moverla un anhelo: todo sea por la belleza. Por el arte.

Moraleja-Coria-Cáceres, septiembre de 2005.

BIBLIOGRAFÍA

A. Primaria:

- *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, 1891-1893.
- Emilia Pardo Bazán. *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires* (1879-1921), edición de Juliana Sinovas Maté, Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.
- *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina*. La Habana (1909-1915), edición de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Editorial Pliegos, 2002.
- *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, tomos VII y VIII, Madrid, Biblioteca Castro, 2003-2004.
- *La vida contemporánea*, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, testimonio de prensa, número 5, 2005.

B. Secundaria:

Abrams, M. H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1ª edición.

Dalhaus, C. (1982): *Esthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1ª edición.

Faus, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo II, 1ª edición.

González Herrán, J. M. (1998): "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán", en *Galicia e América: música, cultura e sociedade a través do 98*, Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, pp. 39-56, 1ª edición.

Latorre, Y. (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès editors, Universitat de Lleida, 1ª edición.

Patiño, C. (1992-1993): "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, año XXVII-XXVIII, núm. 27-28, pp. 221-232.

Plantinga, L. (1992): *La música romántica*, Madrid, Akal, 1ª edición.

Ruiz-Ocaña, E. (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en* La Ilustración Artística *de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española,1ª edición.

Sotelo, M. (1992): Introducción, en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, Barcelona, PPU, 1ª edición.