

Krausoinstitucionismo y wagnerismo

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

Resumen: En los años que rodean a la apertura de la Institución Libre de Enseñanza, la ambición de una ópera española se aborda en el entorno krausoinstitucionista desde una perspectiva de armonización de contrarios que pretende resolver la oposición entre tradición y modernidad, nacionalidad y universalidad. En lo que se refiere a esta última cualidad se persigue, asimismo, armonizar las diferentes escuelas de ópera, considerando a Richard Wagner como el más genuino y vanguardista representante alemán y, por tanto, a tener en cuenta a la hora de crear un género nacional. El objetivo principal del presente artículo es intentar aclarar los puntos de encuentro y desencuentro entre wagnerismo y krausoinstitucionismo desde el punto de vista estético, subrayando, asimismo, que algunas personalidades ligadas a la Institución fueron pioneras en llamar la atención sobre la obra teórica y musical de Wagner en nuestro país.

Palabras clave: Wagnerismo, Krausoinstitucionismo, Estética, Ópera española, Gabriel Rodríguez.

Abstract: In the years surrounding the opening of the «Institución Libre de Enseñanza», the ambition of one Spanish opera is addressed in Krausoinstitucionism's environment from the perspective of harmonisation of opponents which seeks to resolve the opposition between tradition and modernity, nationhood and universality. In regard to this last quality is pretend, likewise, to harmonise the different opera's schools, considering Richard Wagner as the more genuine and avant-garde German representative and, therefore, to take into account to create a national genre. The main goal of this article is trying to clarify points of agreement and disagreement between Wagnerism and Krausoinstitucionism from the aesthetic point of view, also emphasising that some personalities linked to the «Institución» were pioneers in drawing attention about the Wagner's theoretical and musical work in our country.

Key words: Wagnerism, Krausoinstitucionism, Aesthetic, Spanish opera, Gabriel Rodríguez.

En los años que preceden a la apertura de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) en 1876 –y significativamente durante el Sexenio Liberal– se opera en Madrid un cambio originado por la entrada del pensamiento alemán como alternativa a lo que había sido el furor galófilo en el terreno filosófico, ético, social y cultural en los años inmediatamente anteriores. Este fenómeno, promovido especialmente por el krausismo e influido también por el nuevo panorama geopolítico surgido tras la victoria prusiana en Sedán, creó un verdadero caldo de cultivo que fomentará el estudio y difusión de la cultura, literatura y música alemanas. También permitirá la llegada de la obra de Richard Wagner, considerada por los músicos e intelectuales coetáneos como modelo más vanguardista para renovar la ópera y, por tanto, a tener en cuenta a la hora de crear el género nacional, idea abordada desde el entorno krausoinstitucionista desde una perspectiva regeneracionista y de armonización de contrarios, que resuelva la oposición entre tradición e innovación, nacionalidad y universalidad.

Al igual que en otros campos, en este descubrimiento de la cultura alemana algunas personas del entorno krausoinstitucionista están entre las primeras en llamar la atención sobre Wagner. En este sentido entendemos que son wagneristas porque, dentro de un contexto general de marcada oposición al compositor en los años precedentes, son pioneros en explicar su reforma desde una posición favorable al compositor y, además, en subrayar la necesidad de estudiar su obra musical como paradigma de innovación y modernidad en la oposición establecida entre las escuelas alemana e italiana. Esto no quiere decir, en modo alguno, que identifiquemos o que establezcamos una relación de igualdad entre krausoinstitucionismo y wagnerismo –un fenómeno, en nuestro país, eminentemente simbolista, modernista y finisecular– ya que entran en conflicto en varios aspectos desde el punto de vista filosófico y estético. Así pues, en el presente artículo pretendemos aclarar las concordancias y discordancias entre ambos fenómenos, pero subrayando, una vez más, que dentro de su contexto histórico el krausoinstitucionismo es, en el sentido antes apuntado, wagnerista. Y lo es –independientemente de gustos y evoluciones vitales particulares, así como de la enorme heterogeneidad del fenómeno krausoinstitucionista– en la misma medida que lo son figuras que pasan por ser wagneristas convencidos, como son los casos de Antonio Peña y Goñi, Joaquín Marsillach o Felipe Pedrell, quien, recordamos, se autoproclama como uno de los primeros wagneristas habidos en España¹. Sin embargo, unos y otros, no aceptan a “pies juntillas” las teorías

1. PEDRELL, Felipe: *Jornadas de Arte (1841-1891)*, París, Librería de Paul Ollendorff, [s. a.], p. 11.

wagnerianas, sino con los tamices inevitables que se producen en el proceso de recepción de una obra artística en un contexto geográfico e histórico concreto, influenciado en este caso, precisamente, por el krausoinstitucionismo.

En las reuniones de la *Cuerda Granadina* se cultivó y se forjó, en gran medida, la afición de los krausistas hacia la música clásica. En esta asociación encontramos, al lado de un joven Giner –que llega un tanto tardíamente– los considerados por Sopena² como mentores del krausismo en música: José de Castro y Serrano y Mariano Vázquez Gómez³. Si las reuniones granadinas, celebradas los veranos en casa de Vázquez, suponen el redescubrimiento en la ciudad de Mozart, Haydn y Beethoven⁴, nos interesa subrayar cómo este repertorio se ha ampliado en el entorno de Giner hasta Wagner, al menos y con toda seguridad, desde finales del Sexenio Liberal, aunque es muy probable que haya sido con anterioridad⁵. Hasta el momento no hemos podido precisar más esta fecha, aunque sabemos que a principios de 1874 dos primas, María Machado –primer amor de Giner– y Juana Lund –futura esposa de Aniceto Achúcarro– ejecutan a cuatro manos la marcha de *Tannhäuser*⁶. Creemos, asimismo, que era algo habitual, ya que en la primavera de 1875 es el propio Giner quien, comentando las sesiones musicales celebradas martes y domingos

2. SOPEÑA, Federico: “Homenaje musical a Don Francisco Giner”, en *Poetas y novelistas ante la música*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 95-130.

3. En su etapa al frente de la Sociedad de Conciertos (1877-85) Mariano Vázquez realiza 36 interpretaciones y seis estrenos wagnerianos en Madrid. Véase SUÁREZ, José Ignacio: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (segunda época), 14 (2007), pp. 73-142.

4. Era extraño, comenta Valladar, “que unos cuantos jóvenes dejaran la Carrera, los cafés y las reuniones en que había hembras, para ir donde se hablaba poco y se oía música rara –como decían nuestros amigos–; donde no nos atrevíamos ni aún a fumar, por si era descortesía a Mozart y a su intérprete D. Mariano”. VALLADAR, Francisco de Paula: “De la música en Granada. II. En casa de Mariano Vázquez”, en *La Alambra*, I, 6, 31-III-1898, pp. 99-102.

5. Basamos nuestra opinión teniendo en cuenta que desde finales de la década de 1860 son frecuentes las interpretaciones de música wagneriana realizadas en veladas organizadas por la burguesía catalana, preferentemente de profesiones liberales como médicos, abogados y arquitectos. Conocemos algunas del círculo de Andrés Vidal, editor propietario de *La España Musical*. Recordamos, asimismo, que al trasladarse a Madrid, tanto Andrés Vidal –hijo– como Marsillach, entablan enseguida amistad con Gabriel Rodríguez y José Inzenga. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis Doctoral dirigida por el Pr. Ramón Sobrino, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002 (inédita).

6. Carta desde Bilbao de Juana Lund a Giner. Citado en JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, t. II, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 156.

en casa de un comerciante gaditano con quinteto de cuerda, dos pianos y armónium, nos dice que tocaban “por supuesto Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner”⁷.

Es contraproducente, en el espacio de un artículo, tratar con detalle todos los hechos que ponen en contacto dos fenómenos coetáneos con numerosos puntos de encuentro desde el punto de vista histórico. Sin pretenderlo, no podemos dejar de anotar que la relación del krausoinstitucionismo con el wagnerismo madrileño se remonta a los mismos orígenes de éste, ya que es probablemente Juan Valera, uno de los primeros accionistas de la ILE⁸, el primer español que da noticias sobre Wagner en una carta en que cuenta sus impresiones sobre una representación de *Tannhäuser* en el teatro Real de Berlín en 1856⁹. No pasamos por alto tampoco que entre los primeros peregrinos españoles a Bayreuth se encuentra Francisco María Tubino¹⁰, un conocido intelectual hispalense que, al abrir sus puertas la ILE, realiza algunos donativos para su recién inaugurada biblioteca¹¹. Tampoco que entre los primeros accionistas de la ILE se encuentran el notable paisajista Aureliano de Beruete y Moret –un entusiasta de Wagner que acude todos los veranos a Bayreuth¹²– y Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*, periódico convertido, a través de Peña y Goñi, en verdadero portavoz del wagnerismo madrileño en el Sexenio Liberal¹³.

Así pues, aun sin dejar de lado una perspectiva diacrónica, pretendemos centrarnos en el problema estético planteado en torno al drama lírico, en el que wagnerismo y krausoinstitucionismo tienen puntos de encuentro y desencuentro.

7. Carta de Giner a Azcárate. Citado en JIMÉNEZ-LANDI, *op. cit.*, t. I, p. 335; también en SOPEÑA, *op. cit.*, p. 108.

8. “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, I, 12, 5-X-1877, pp. 68-72. Para no acumular notas innecesarias, prescindimos de hacerlas cuando hablemos seguidamente de otros accionistas de la ILE, cuya referencia es la misma que aquí damos.

9. VALERA, Juan: *Cartas desde Rusia*, Barcelona, Laertes, 1986, pp. 17-24.

10. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: “El estreno de *Parsifal* hace 125 años a través de las fuentes españolas”, en *Revista de Musicología*, XXX, 1 (2007), pp. 207-229.

11. “Noticias”, en *BILE*, I, 3, 4-V-1877, p. 18.

12. SORIANO, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la meca del wagnerismo. La tetralogía (con varios grabados e ilustraciones)*, Madrid, Tip. Herres, 1898, p. 143.

13. Para las relaciones entre progresismo y wagnerismo en esta etapa véase SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: “Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario”, en ALONSO, Celsa, GUTIÉRREZ, Carmen Julia y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 353-368.

KRAUSISMO Y WAGNERISMO ANTES DE LA APERTURA DE LA ILE

Debido al enorme calado del pensamiento krausista, la idea de armonización de contrarios puede rastrearse en buena parte de los textos sobre ópera española¹⁴ escritos durante el Sexenio Liberal. En carta dirigida a Castro y Serrano y coincidiendo con los estrenos de la versión operística de *Marina y Fernando el Emplazado* en la primavera de 1871, Guillermo de Morphy destaca que, en el estudio necesario para la creación de una ópera nacional, es imprescindible el examen de las dos tendencias principales coetáneas, representadas por Wagner y Verdi, con la intención, asimismo, de delimitar la importancia relativa de armonía, melodía y otras cuestiones en este género, que –dice– “es hoy como un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo fin”¹⁵. En su contestación, Castro y Serrano se muestra partidario de la fusión de estilos alemán e italiano, fusión conseguida en la generalmente llamada ópera francesa, denominada por él ópera europea. Esta ópera cosmopolita y universal –que prescinde de configuraciones geográficas, inadmisibles en el arte– está representada marcadamente por Meyerbeer y debe ser la base de la ópera nacional. Porque, en su opinión, tras ese modelo de drama lírico no puede aparecer nada nuevo: “ya ha aparecido Wagner; ese hombre singular a quien la crítica no ha podido digerir aún, y o hace óperas como las ya existentes, o se sale de la ópera para seguir el rumbo de otro espectáculo”¹⁶.

Ahondando en la idea de que Wagner se sale del rumbo de la ópera, en diciembre de 1873 Castro y Serrano publica un entusiasta artículo en el que aboga por la subvención oficial para representar los dramas del compositor en Madrid. Fundamenta su autoridad para escribir sobre el arte de los sonidos argumentando que, siendo un aficionado, vive ajeno a la tradición escolástica de la música y, en este sentido, se declara libre pensador. La carta –dirigida a Peña y Goñi y escrita bajo el pseudónimo de *Un Caballero Español*– subraya la necesidad de que los músicos jóvenes estudien y conozcan una reforma que pretende regenerar el espectáculo a través de la convergencia de todas las artes, exponiendo, asimismo,

14. Sobre la concepción de la ópera española en el krausoinstitucionismo véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “El modelo de ópera nacional en el entorno krausista e institucionista”, en ALONSO, GUTIÉRREZ, y SUÁREZ-PAJARES (eds.), *op. cit.*, pp. 221-233.

15. MORPHY, Guillermo de: “De la ópera española”, en *La Ilustración Española y Americana*, XV, 15, 25-V-1871, pp. 249-251 y 254.

16. CASTRO Y SERRANO, José de: “Carta al señor Don Guillermo de Morphy sobre la ópera española”, en *La Ilustración Española y Americana*, XV, 16, 5-VI-1871, pp. 274-275. Destacamos, asimismo, que Castro y Serrano aboga por la creación de una sección de música dentro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

otros puntos cardinales de la reforma wagneriana: consecución de verosimilitud dramática a través de la rehabilitación del libreto y delimitación del papel que en la acción deben desempeñar preludeo, coro, orquesta y cada uno de los personajes, “diciendo lo que exige el desarrollo de la situación, y nada más”¹⁷.

Las opiniones de Castro y Serrano causan una profunda impresión en los círculos artístico-musicales madrileños, siendo muy comentadas en las tertulias del Ateneo de Madrid, organismo que en palabras de Peña y Goñi es “sin duda alguna el más importante tratándose del *porvenir* de Wagner en España”¹⁸. También propician un caluroso debate con *El Arte*, semanario que propone en un suelto el predominio de la melodía y la simplicidad en la orquestación, en consonancia con algunos jóvenes compositores italianos que siguen en sus obras un camino opuesto a “los wagneristas, o sea, los krausistas de la música moderna”¹⁹. Otra revista, *El Trovador*, contesta en “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, calificando al autor del suelto como retrógrado, tradicionalista y apegado a lo antiguo. Considerando a Wagner y Krause como “dos innovadores utopistas”, *El Arte* replica en un artículo de idéntico título, en el que reta a *El Trovador* y a *Un Caballero Español* a continuar una polémica²⁰ de la que hasta el momento no tenemos más noticias. No obstante, Peña y Goñi escribirá tres artículos sobre el compositor alemán dedicados a *Un Caballero Español*²¹.

Al mismo tiempo, un gran amigo del crítico donostiarra y hombre formado en el Colegio Internacional, Manuel de la Revilla, escribe “La ópera española”²², en el que plantea nuevamente una oposición entre las escuelas italiana y alemana, representadas por Bellini y Wagner. Ambas presentan una marcada y exagerada tendencia hacia la melodía y la armonía

17. *Un Caballero Español* [CASTRO Y SERRANO, José de]: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, pp. 742-743 y 746.

18. PEÑA Y GOÑI, Antonio: “Preludios del Porvenir”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 1, 8-I-1874, pp. 11 y 14.

19. “Noticias extranjeras”, en *El Arte*, I, 13, 27-XII-1873, p. 7.

20. “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, en *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

21. Además del citado “Preludios del Porvenir”, son “Ricardo Wagner” (*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19-20 y 22) y “La Melodía infinita” (*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110).

22. REVILLA, Manuel de la: “La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, núms. 4 (30-I-1874, pp. 58-59) y 5 (8-II-1874, p. 74).

respectivamente, lo que constituye su carácter genuino. Convencido de que ha de llegar la armonía entre las dos tendencias, y aplicando el principio krausista según el cual toda oposición se resuelve en unidad, Revilla cree que ambas escuelas se reunirán en un solo y nuevo estilo, que será el que consiga España, la nación más capacitada para crear un arte universal, síntesis de lo italiano y lo alemán:

“Estudiando atentamente las condiciones de la raza española, fácilmente se advierte que ninguna es más adecuada para realizar la armonía entre estas opuestas razas, latina y germánica. [...] Todas nuestras condiciones, en suma, nos mueven a asimilarnos lo mejor de aquellas razas, cuyos opuestos genios podrán hallar en nosotros la fórmula de su armonía. ¿Por qué, pues, no hemos de intentar realizar en la música ideal tan elevado, y proseguir en ella la tradición armónica de Meyerbeer, como en filosofía proseguimos la tradición armónica de Leibniz y Krause?”

Y que esta empresa no sería inasequible lo demuestran recientes y notables hechos. El rápido éxito que la música clásica ha obtenido entre nosotros, sin que por eso menospreciemos la italiana; los felices ensayos de nuestros compositores, en los cuales se advierte marcada tendencia al gusto alemán, pero con un carácter especial y nuevo que no permite confundir sus obras con las de los autores alemanes; el culto casi idolátrico que nuestro público rinde a Meyerbeer; las sanas tendencias de la crítica, principalmente determinadas en los escritos de *Un Caballero Español* y en los de V. [Peña y Goñi]; estos y otros muchos síntomas me parecen anuncios seguros de que España puede realizar en la música la anhelada armonía entre los opuestos elementos que en Italia y Alemania se han disputado sin éxito el triunfo; de que la ópera española será la que en superior unidad enlace y concierte la alemana e italiana; de que Wagner y Bellini se resolverán en una armonía representada por el nombre de un maestro español”²³.

LAS CONFERENCIAS DE GABRIEL RODRÍGUEZ EN LA ILE EN 1877

Figura clave para entender la relación entre wagnerismo y krausoinstitucionismo es Gabriel Rodríguez (Valencia, 1827; Madrid, 1901). Rescatado del olvido recientemente por Celsa Alonso²⁴ y Leticia Sánchez²⁵, su perfil biográfico e intelectual se sitúa nítidamente como prototipo de

23. *Ibidem*, núm. 5.

24. ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 451 y ss.; también: “Rodríguez, Gabriel”, en CASARES, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002, pp. 267-268.

25. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (segunda época), 10 (2005), pp. 97-136.

hombre burgués y liberal que, a pesar de pertenecer al grupo de *economistas*, está vinculado temprana y profundamente al krausismo, de cuyo pensamiento derivan sus ideas estéticas. Admirador de la música alemana, su producción musical más representativa es –en palabras de Giner “sus wagnerismos”²⁶– una *Colección de melodías para canto y piano*, cuya orientación europeísta se hace evidente en la elección de los poemas y en un estilo declamatorio influenciado por Schubert, Schumann y Wagner. Wagnerista en el sentido apuntado al comienzo de este artículo, será colaborador de la revista de tendencia wagneriana *Crónica de la Música*, siendo presentado en las páginas de la publicación por su editor propietario, Andrés Vidal y Llimona²⁷. Su labor como conferenciante de música se centró principalmente en la ILE, la Universidad Central²⁸ y el Ateneo de Madrid, en cuyo salón de sesiones realiza anualmente conferencias musicales desde 1884. Abogando por una educación musical desde nuevos planteamientos e intentando sentar las bases de una verdadera estética musical desde la ILE, como clara alternativa al Conservatorio madrileño, Rodríguez sigue el ejemplo de Fétis y otros maestros europeos, combinando en estas sesiones las explicaciones sobre estética e historia de la música con ilustraciones a través de ejemplos prácticos.

De su labor en la ILE nos detenemos en la serie de ocho que, bajo el título de “La Naturaleza de la Música”²⁹, imparte en la primavera de 1877. Acompañadas de ejemplos musicales interpretados al piano por José Inzenga, estas conferencias son seguidas con gran aprovechamiento por Félix Borrell, quien las cita como uno de los hitos del wagnerismo en Madrid³⁰. No podemos dejar de llamar la atención en que el número de conferencias en que se ejecutan obras de Mozart (7), Haydn (4), Beethoven (3) y Wagner (3) –los autores más interpretados– nos recuerdan inevitablemente aquellas palabras de Giner cuando afirmaba que en Cádiz tocaban “por supuesto Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner”, porque son casi

26. *Ibidem*, p. 134.

27. [VIDAL Y LLIMONA, Andrés]: “A nuestros lectores”, en *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 1.

28. Rodríguez es designado en 1881 para una de las cátedras de alta enseñanza creadas por José Luis Albareda junto a Juan Valera, Facundo Riaño, José Echegaray, Eduardo Pérez Pujol y Claudio Moyano. “Sección de noticias”, *El Imparcial*, 21-VIII-1881.

29. Las reseñas de estas conferencias, publicadas en el *BILE*, son recogidas asimismo en RODRÍGUEZ, Antonio Gabriel: *Gabriel Rodríguez. Libro en cuyas páginas resplandece el genio y el recto carácter de un gran español*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917, pp. 596-603.

30. BORRELL, Félix: “El Wagnerismo en Madrid”, en Asociación Wagneriana de Madrid (ed.): *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín de Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911*, Madrid, Imprenta Ducázcal, 1912, p. 11.

un ideario que resume las preferencias krausoinstitucionistas en estos momentos.

En la sexta conferencia Rodríguez subraya que en el drama lírico se conciertan poesía, música y mímica “no en mera yuxtaposición o suma de la palabra y la música, sino en verdadera e íntima fusión”³¹. Pensamiento idéntico lo encontramos tanto en Giner –cuando afirma que la ópera “comprende la Poesía, la Música, la Arquitectura, la Pintura, la Indumentaria, etc.”³²– como en la definición de ópera realizada por Krause en su *Estética*³³: “ópera, u obra por excelencia, llamada así no sin razón, pues que reúne todas las artes representativas, en sus manifestaciones superiores, con la poesía, para el cumplido éxito de su fin”³⁴. A lo largo del siglo XIX son muchos los autores que valoran el drama como el género en donde culmina el sistema de las diferentes artes y, entre los coetáneos a Krause, tanto Schelling como Hegel coinciden en colocar al drama en una posición de encrucijada y síntesis. El trasfondo teórico de esta alta valoración hay que buscarlo en una concepción metafísica del arte en la que se afirma su unidad originaria. Así, un medio de expresión que pudiera unificar varias artes a la vez, en una sola obra, se podría considerar como una «recuperación» factual de la unidad primaria del arte³⁵. La idea de reunión de las artes es, por tanto, el principal punto de encuentro entre la estética krausista y el wagnerismo, cuya idea de *gesamtkunstwerk* pretende –lo mismo que Krause– una síntesis de todas las artes en el drama musical, si bien hay una diferencia sustancial. Precisamente a este respecto Paul Hohfled –uno de los editores de la estética de Krause (1882)– refiriéndose a *La obra de arte del futuro* de Wagner afirma que en la idea krausiana del drama se encuentra ya “lo verdadero” de la concepción wagneriana –la cooperación y unión de las artes–, a la vez que no

31. “Naturaleza de la música, por D. Gabriel Rodríguez y José Inzenga”, en *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 21.

32. GINER, Francisco: “Estética con especial aplicación a las Bellas Artes. Lección 8: la ciencia del arte y su relación con la Estética”, en *BILE*, II, 35, 31-VII-1878, p. 107.

33. Hemos manejado la traducción de la *Estética de Krause* realizada por Giner. No obstante, hoy se hace imprescindible consultar el fantástico estudio de PINILLA BURGOS, Ricardo: “Francisco Giner de los Ríos como traductor y receptor de la estética de Krause”, en ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro F. y VÁZQUEZ-ROMERO, José Manuel (eds.): *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2005, pp. 53-89.

34. KRAUSE, Karl C. F. (AULLÓN DE HARO, Pedro ed.): *Compendio de Estética. Traducido del alemán y anotado por Francisco Giner*, Madrid, Editorial Verbum, 1995, p. 95.

35. PINILLA BURGOS, Ricardo: “El concepto de drama en la estética de K. Ch. Fr. Krause: Sobre las implicaciones de la vida en el arte”, en *El Basilisco* (segunda época), 14 (1992), pp. 77-78.

incurre en el «error» y la exageración del planteamiento de este compositor de suponer que tras la unión en el drama musical desaparecerían las artes particulares como tales³⁶. Este punto de encuentro entre las estéticas wagneriana y krausista viene ratificado por el testimonio de Rodríguez cuando, refiriéndose a la trilogía de Pedrell, asegura que “*Los Pirineos* han resultado de este modo un todo orgánico, como lo imaginaba Wagner, en el cual cooperan todas las bellas artes, cada una según sus condiciones propias, para el total efecto estético”³⁷.

En las siguientes conferencias, Rodríguez expone la obra de Mozart como síntesis de los progresos de su tiempo y constitución definitiva de los principales géneros musicales, especialmente el drama lírico. Explicando *Don Giovanni* como fusión sintética de la ópera italiana y francesa posterior a la reforma de Gluck, considera que es el modelo más perfecto conocido, por la expresión dramática y musical de los caracteres, la intervención de la orquesta, la disposición de concertantes, finales y, en último término, todos los elementos que constituyen el drama lírico³⁸. Incomprendido Mozart y su modelo “universal”, las antiguas escuelas francesa e italiana y, asimismo, la alemana –nacida con Weber– han ido aproximándose desde entonces unas a otras, considerando que dichas escuelas están representadas principalmente por Wagner, Verdi y Gounod. Sin embargo, leemos en una reseña sobre estas conferencias,

“falta todavía un músico que complete la fusión y la constitución definitiva popular del drama lírico. Este músico podría haber sido Wagner si sus facultades no estuvieran separadas de su natural dirección por sus extrañas ideas filosóficas y su concepción errónea del drama lírico.

El Sr. Rodríguez examina las doctrinas filosóficas y estéticas de Wagner y sus ideas sobre la unión de la letra y la música, sobre la melodía, etcétera, procurando demostrar que éste tiene un concepto falso del arte en general, y del drama lírico en particular. Este falso concepto, y la opinión de que todo lo conseguido hasta hoy en la penosa y larga elaboración del drama lírico, vale poco o nada, siendo, por lo tanto, indispensable impulsar al arte por derroteros enteramente nuevos, impiden que las extraordinarias facultades musicales de Wagner den su fruto completo. Felizmente, es ilógico muchas veces en la composición de sus dramas, y produce admirables

36. *Ibidem*, p. 81.

37. RODRÍGUEZ, Gabriel: “Discurso pronunciado por Gabriel Rodríguez en velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en obsequio a los autores de la Trilogía *Los Pirineos*”, en RODRÍGUEZ, Antonio G., *op. cit.*, p. 619.

38. “*Naturaleza de la música*, por D. Gabriel Rodríguez y José Inzenga”, en *BILE*, I, 4, 27-V-1877, pp. 22-23.

efectos. Entre sus obras, *Lohengrin* parece la más bella al señor Rodríguez, y en ella es donde se aproxima más al drama lírico mozartiano.

Combate, por último, el Sr. Rodríguez la tendencia a formar arte nacional alemán, que se observa en Wagner, y toma ocasión de este punto para presentar algunas consideraciones sobre los proyectos de creación de una ópera española. Estudiando lo que ha caracterizado a las escuelas hasta ahora existentes, y el estado general hoy del arte, se ve que el ideal nacional es ya pequeño, y que nuestros músicos deben inspirarse en el ideal universal artístico, realizando el mejor drama lírico posible, sin encerrarse en fórmulas y estilos particulares³⁹.

En la crítica a las “ideas filosóficas” de Wagner, Rodríguez parece referirse a la marcada influencia de la filosofía pesimista de Arthur Schopenhauer, cuya idea principal –la negación de la voluntad de vivir– está en la base del pensamiento del compositor alemán a partir de la composición de *Tristán e Isolda*. La vinculación armónica y orgánica que encontramos en la estética de Krause entre belleza, verdad y bondad –y por consiguiente arte, ciencia y moral– es incompatible con las ideas expresadas en *El mundo como voluntad y representación*, obra descubierta por Wagner en 1854 y que se convertirá enseguida en base de su propia filosofía del arte. Esta supuesta falta de moralidad en la obra wagneriana es contraria, por tanto, no sólo con la idea krausista de que el progreso humano se basa en el perfeccionamiento moral, sino con la propia estética krausista, ya que siendo el drama “la manifestación acabada de la vida”, “tiene el elevado fin de anunciar y anticipar en sus creaciones ideales un porvenir mejor para la humanidad, preparando su advenimiento en el pensamiento y el ánimo de los hombres”⁴⁰. El entorno institucionalista se opuso, enseguida, a las tendencias pesimistas, presentándolas como una enfermedad moral y como un síntoma infalible de la decadencia de Alemania y una doctrina que conduce a la apatía y el suicidio⁴¹. Escéptico con la idea de que en Alemania pueda darse la reunión armónica de las óperas germana e italiana, Manuel de la Revilla se refiere a este aspecto al comparar a Wagner con Schopenhauer y con otro de los principales representantes del pesimismo filosófico: Eduard von Hartmann. Alemania, dice Revilla,

“se pierde en pos de Wagner, que es la exageración del genio alemán en música, como Schopenhauer y Hartmann son exageración en filosofía. Muertos los grandes iniciadores del movimiento alemán en todas las esferas de la vida, Alemania, falta de su apoyo, parece poseída de la fiebre de

39. “Naturaleza de la Música, por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga. VI”, en *Revista Europea*, IV, 176, 8-VII-1877, p. 64.

40. KRAUSE, *op. cit.*, p. 95.

la exageración. Hartmann y Wagner reinan donde reinaron Kant y Hegel, Beethoven y Meyerbeer; y Hartmann y Wagner, con todo su mérito, que no desconozco, no dejan de ser figuras de segunda fila, poseídos de extravagancias y fecundos en aberraciones”⁴².

En lo que se refiere a la “concepción errónea del drama lírico”, tratamos un primer aspecto en el que la reforma wagneriana entra en conflicto con el krausoinstitucionismo. Se refiere al uso restringido que, en la pretensión de conseguir la verosimilitud dramática, hace Wagner de concertantes y números de conjunto a partir de *Tristán e Isolda*. Y es éste un problema esencial porque en la *Estética* de Krause el drama musical tiene la peculiaridad, respecto al drama hablado, de ser capaz de que “diversas personas, llevadas por una sola armonía, puedan expresar, cantando al mismo tiempo, las más diferentes situaciones”. Esta multiplicidad *armónica* es exclusivamente peculiar de la música y no tiene cabida en el género hablado porque en él sería imposible que “dos, tres o más personas hablen a la vez diferentes cosas”⁴³. En este sentido comenta Mariano Vázquez refiriéndose a la “Canción de Walther” de *Los Maestros Cantores*, estrenada bajo su dirección en la primavera de 1878:

“Esta melodía es la clave de todo el edificio. Al final del primer cuadro del tercer acto interviene en las combinaciones de una pieza concertante, cuya belleza es indescriptible y de una potencia de efecto a que rara vez se llega en el teatro. Y yo digo: pues si Wagner sabe hacer esto, ¿por qué no lo hace con más frecuencia? En el primer acto de *Lohengrin* hay otra grandiosa pieza de este género; un sexteto de *Tannhäuser* es buena prueba de lo mismo, y algunas otras se podrían citar, pero muy pocas. Además, yo me pregunto: ¿por qué renunciar voluntaria y sistemáticamente a los efectos de las voces concertadas en dúos, tercetos, etc.? Si la contestación es que esto se opone a la verdad, porque dos o más personas no hablan nunca a un tiempo, juzgo el argumento pueril; pues en el teatro la verdad es convencional, y la misma razón habría para condenar las piezas de coros, en que una masa de gente dice las mismas palabras con las mismas inflexiones y a un mismo tiempo, cosa que nunca sucede en la vida ordinaria [...] Entre los más principales [medios de acción de la música] se cuenta la facultad de pintar diversos sentimientos simultáneamente, como ya dije más arriba; y renunciando a esta facultad, so pretexto de que se opone a la verdad dramática, tal como la entiende la escuela realista, se priva gratuitamente el compositor de aquello que constituye la mayor fuerza del drama cantado. De las piezas de conjunto. ¿Y cómo se puede negar que la

41. CALDERÓN, Alfredo: “Un libro sobre el pesimismo. Johannes Hüber. *Der Pessimismus*, 1876; München, Ackermann”, en *BILE*, II, 45, 31-XII-1878, pp. 182-183.

42. REVILLA, *op. cit.*, núm. 5, 8-II-1874, p. 74.

43. KRAUSE, *op. cit.*, p. 134.

música es capaz de poner de manifiesto a la vez el estado de ánimo de diversos personajes, por vario que éste sea? Innumerables ejemplos podrían citarse”⁴⁴.

Por otro lado, en la “unión de letra y música” se considera a la wagneriana como una música *realista*, opuesta a una concepción eminentemente *idealista* que concibe el arte de los sonidos como aquél que exterioriza la vida del alma y del ánimo, siendo manifestación de la vida afectiva⁴⁵. Es *realista* no sólo porque con la técnica del *leitmotiv* aprehende objetos artificiales (anillo, espada –Notung– Walhalla, Grial) y naturales (el murmullo del bosque), sino también y, sobre todo, es *realista* porque la sujeción de la música al poema propugnada en la teoría wagneriana es considerada como imitación objetiva que condiciona efectos armónicos e instrumentales, así como una polémica concepción melódica⁴⁶. Siguiendo el principio de Unidad basado en el denominado “racionalismo armónico” –que pretende conciliar armoniosamente la concepción clásica y romántica de las artes, propugnando un equilibrio entre forma y contenido– Giner critica tanto el idealismo empedernido que, prescindiendo de la técnica confía todo a la inspiración, como al realismo. El realismo contemporáneo, dice Giner,

“cree que, alcanzadas las condiciones materiales de la verdad exterior de la representación, ya no hay más que exigir: el asunto, la idea, el sentimiento, la fantasía y todo lo que constituye la *poesía* de la obra son indiferentes a sus ojos. Por donde se ha venido a un cierto culto de lo insignificante, que en nada se muestra mejor que en la novela, o en la pintura de género y en la de paisaje; no menos que en la música misma, en la cual se intenta prescindir, en lo posible, de pensamiento concreto, ideas, motivos, reemplazándolo todo por la llamada «melodía continua» y aún «infinita», así como por una armonía y una instrumentación sabias y complicadas”⁴⁷.

Los reparos objetados a la “melodía” del compositor alemán están en relación con su uso de la voz y la orquesta. En este aspecto se reprocha

44. Y Vázquez cita en primer lugar, ¡cómo no!, un terceto de *Don Giovanni* de Mozart. VÁZQUEZ, Mariano: *Cartas a un amigo sobre La Música en Alemania. Apuntes de viaje por Mariano Vázquez con un prólogo de Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1884, pp. 75-77.

45. KRAUSE, *op. cit.*, p. 131.

46. Véase SUÁREZ, José Ignacio: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (segunda época), 10 (2005), especialmente pp. 75-77.

47. GINER, Francisco: “Estética con especial aplicación a las Bellas Artes. Lección 7.ª: Relación de la Estética con la teoría de las artes particulares”, en *BILE*, II, 33, 30-VI-1878, p. 93.

la concepción eminentemente sinfónica de su “drama musical”, denominación rechazada por Wagner y que algún autor contemporáneo ha propuesto sustituir por el de “ópera sinfónica”, en la creencia de que es más correcto y destaca, precisamente, que es su estilo sinfónico el principal factor en la difusión de su obra musical por Europa⁴⁸. En este sentido, el krausoinstitucionismo no concibe que Wagner, en detrimento de la voz, integre el personaje como una parte más del tejido sinfónico y que confíe, casi sistemáticamente, el leitmotiv a la orquesta. Para Mariano Vázquez su manera de manejar y disponer la orquesta es su rasgo más sobresaliente en su fisonomía como compositor; encontrándole siempre interesante, variado, original en las combinaciones tímbricas, sorpresivo y fecundo en recursos. Puede decirse –comenta– “que la acción dramática se desarrolla más bien en la orquesta, pues muy a menudo la parte cantante está en un segundo término. Esto último, en mi opinión, es una grave falta”⁴⁹. De ahí que, aunque Inzenga, en su condición de compositor “admire y venera” la obra de Wagner “como el que más”, como maestro de canto y conservador de sus grandes tradiciones –nos dice– “deplora con toda mi alma, y considere hasta como perjudicial su sistema o escuela de música”⁵⁰.

El carácter eminentemente nacional de la producción wagneriana es otra crítica realizada por Rodríguez. En sintonía con la característica armonización de contrarios de la filosofía de Krause, los institucionistas apoyan la creación de una ópera que sea, al mismo tiempo, nacional y universal, una condición, esta última, que parece no cumplir la obra de Wagner. La apreciación de que *Lohengrin* es la partitura donde Wagner más se aproxima al drama mozartiano está determinada no sólo por aspectos formales (utilización de dúos, coros, concertantes, etc.), sino por las conexiones de la leyenda del Santo Grial con España y la universalidad del asunto.

Por último, no cabe duda de que la controvertida personalidad de Wagner y sus polémicas opiniones sobre compositores del pasado, generan cierta antipatía general y, también, en el entorno krausoinstitucionista. Este asunto parece estar detrás de las palabras de Rodríguez cuando estima que el alemán ha considerado en poco o nada “todo lo conseguido hasta hoy en la penosa y larga elaboración del drama lírico”. Es Peña

48. BAUER, Hans-Joachim (Bas Álvarez, B. trad): *Guía de Wagner*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 253-255.

49. VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 80.

50. INZENGA, José: “El sistema o escuela de música de Wagner”, en *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 3.

y Goñi⁵¹ uno de los primeros en pretender que la personalidad no influya en la valoración artística de Wagner, argumentando que es inherente a todo compositor innovador separarse de las condiciones generales de su época, lo que determina su fuerte personalidad.

ÚLTIMAS REFLEXIONES Y CONCLUSIÓN

Al inicio de este artículo subrayábamos cómo, en su contexto histórico, el krausoinstitucionismo es wagnerista en el sentido de que considera necesario dar a conocer la obra del compositor alemán en Madrid. Y lo es, decíamos, en la misma medida que lo son figuras que pasan por ser wagneristas convencidos, como los casos de Peña y Goñi, Marsillach o Pedrell, quienes, sin embargo, no aceptan la teoría wagneriana sin poner unos reparos que, en nuestra opinión, provienen de la enorme influencia del krausoinstitucionismo en la cultura española de la Restauración, especialmente en los años anteriores al estreno de *Parsifal* en 1882. De hecho, esta influencia está detrás de las críticas de Marsillach al excesivo empleo del recitado en *Tristán e Isolda* y *El Ocaso de los Dioses*, considerando que entre las últimas partituras de Wagner y la ópera italiana existe un justo medio que es *Lohengrin*⁵². También está detrás de la opinión de Peña y Goñi cuando, convencido de que el teatro es pura convención, cree necesarias ciertas concesiones al espectador como hace Wagner en el final del primer acto de *Lohengrin*⁵³. En cuanto a Pedrell, nos servimos del testimonio de Rodríguez, para quien *Los Pirineos* son “a la vez obra de arte universal y de arte nacional, con la que se da un paso de gigante para la constitución del drama lírico moderno”:

“Llaman notables críticos extranjeros a nuestro Pedrell, el Wagner español, calificación honrosísima que, en mi sentir, no debe aceptarse sin algunas reservas. Representa Pedrell, ciertamente, en España, lo que Wagner ha representado en Alemania para el arte lírico; pero no es ciego sectario del insigne maestro alemán, ni servil imitador de sus procedimientos. Pedrell tiene criterio independiente, inspiración propia, completo conocimiento de la ciencia y de las obras musicales antiguas y modernas, y perfecto dominio de la técnica del arte. Conforme, seguramente, en general, con los

51. PEÑA Y GOÑI, Antonio: “Afinidades del porvenir”, en *Revista Contemporánea*, II, t. IV (1876), pp. 145-165.

52. MARSILLACH, Joaquín: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona, Texidó y Parera, 1878, pp. 69-98.

53. PEÑA Y GOÑI, Antonio: “Ricardo Wagner”, en *Crónica de la Música*, II, 48, 21-VIII-1879, p. 4.

principios sostenidos por Wagner en sus escritos sobre el drama lírico, se separa de este maestro en algunos puntos, así fundamentales como de procedimiento; separación que claramente se manifiesta en la música de *Los Pirineos*.

Basta indicar, que a mi juicio, en esta partitura, la voz humana, el personaje dramático, nunca está subordinado a la orquesta, ni formando como una mera parte de la sinfonía; ni el motivo director se presenta principalmente confiado a la orquesta; ni está sistemáticamente excluida la unión de las voces de los personajes en aquellas situaciones dramáticas en las que pueden éstos manifestar sus particulares y distintos sentimientos a la vez, sin confusión alguna, ofreciendo al oyente un placer estético que sólo puede producir el arte de la música”⁵⁴.

No queremos concluir sin precisar una cuestión. De lo dicho hasta ahora puede desprenderse que en el entorno krausoinstitucionista se minusvalora la armonía y la instrumentación wagneriana. Lejos de ser así, lo que se critica es su utilización descriptiva, pero es indudable que aprecian los adelantos de Wagner en estos terrenos. Elocuente es el testimonio de Castro y Serrano cuando, comparándolo con el *Diccionario de la lengua francesa* de Émile Littré, califica a Wagner como “el autor del gran diccionario de las palabras sonoras”⁵⁵. La conclusión a que hemos llegado en este sentido es que se considera necesario estudiar la armonía y la instrumentación de Wagner para conjugar el elemento moderno (idea de “progreso”) con la tradición. No obstante, sus innovaciones en ambos terrenos deben utilizarse con cautela en la pretensión de equilibrio entre forma y fondo. Por esta razón, se previene contra el exclusivismo del sistema wagneriano, en la creencia de que va en detrimento de la voz. La verdadera reforma y la influencia universal de Wagner –dice Morphy– “residen principalmente en la armonía y la instrumentación, donde no es posible prescindir de lo hecho por él sin quedar anticuado”⁵⁶.

54. RODRÍGUEZ, Gabriel: “Discurso pronunciado por Gabriel Rodríguez en velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en obsequio a los autores de la Trilogía *Los Pirineos*”, en RODRÍGUEZ, Antonio G., *op. cit.*, p. 618.

55. *Un Caballero Español* [CASTRO Y SERRANO, José de]: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 746.

56. MORPHY, Guillermo de: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde de Morphy el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1892, p. 35.