

Enrique Encabo (ed.)

Música y prensa
**CRÍTICA,
POLEMICA Y
PROPAGANDA**



**CRÍTICA, POLÉMICA
Y PROPAGANDA**

Portada: Germán Gómez sobre una caricatura d'Enric Morera i Ruperto Chapí publicada en *La Música Ilustrada Hispano- Americana* (1899)

© *Enrique Encabo*
© *Cada autor de su artículo*
© *Editorial Difácil*
C/ López Gómez, 32
47002 VALLADOLID
editorial.difacil@gmail.com
www.difacil.com

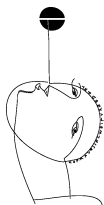
ISBN: 978-84-92476-44-2

Todos los derechos reservados

CRÍTICA, POLÉMICA Y PROPAGANDA

(MÚSICA Y PRENSA)

Enrique Encabo
(ed.)



ÍNDICE

<i>Presentación</i>	9
<i>Entre inoportunas y patrióticas. Las zarzuelas sobre la Guerra de la Independencia según la crítica de su tiempo.</i>	
Francisco José Rosal Nadales	17
<i>Antonio Peña y Goñi (1846–1896). De la crítica a la musicología.</i>	
Rubén Corchete Martínez	41
<i>La revista Música Sacro-Hispana (1907-1923). «Espejismos» y «quimeras» en la recepción del Motu Proprio en España.</i>	
Albano García Sánchez	73
<i>El debate sobre el modelo formal del drama lírico en España a finales del siglo XIX: una encuesta realizada por La España Artística.</i>	
José Ignacio Suárez García	93
<i>Nacionalismo español a través del teatro lírico: ópera y zarzuela en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1891-1921).</i>	
Miriam Perandones Lozano	103
<i>Polémicas modernistas: Richard Wagner y la revista Gente Vieja (1900-1905)</i>	
Enrique Encabo	125

<i>La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial.</i>	
Diana Díaz González	153
<i>Artémis: una recepción digna de un folletín.</i>	
Luiz Guilherme Duro Goldberg	183
<i>Las alarmas contra el futurismo: la revista Música y la defensa del ideal de la Cultura Artística.</i>	
Diósnio Machado Neto	231
<i>«Redención»: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945).</i>	
Belén Pérez Castillo	253
<i>Óscar Esplá: crítica musical y libertad de expresión bajo la ocupación (Bruselas 1940-1943).</i>	
Paloma Otaola	279
<i>Zaj, Elogio e invectiva.</i>	
Juan Francisco de Dios Hernández	301
<i>Sobre los autores</i>	323

EL DEBATE SOBRE EL MODELO FORMAL DEL DRAMA LÍRICO EN ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XIX: UNA ENCUESTA REALIZADA POR LA ESPAÑA ARTÍSTICA

José Ignacio Suárez García

1. Introducción

En las décadas de los años 60 y 70 del siglo XIX, la crítica musical española planteó una oposición sobre la validez estética de dos sistemas considerados entonces excluyentes: la ópera italiana y el drama musical wagneriano. El debate se centró en dos temas fundamentales: en primer lugar, se discutía sobre cuál debía ser la relación entre música y texto en el género operístico, es decir, cuál de las dos disciplinas debía prevalecer en la composición; la segunda, planteaba si el drama lírico debía estar escrito en verso o en prosa, algo que inevitablemente tenía una repercusión en el perfil melódico de las voces.

La primera cuestión estaba directamente relacionada con las diferentes posiciones que ocupaban música y literatura en las clasificaciones estéticas de la época. Por un lado estaban los que otorgaban a la música una situación de supremacía dentro de la jerarquía de las artes, algo que se entendía como una *concepción idealista*. Esta expresión aludía al hecho de que en la ópera, como en otras manifestaciones teatrales, el público debía —y debe— *idealizar* lo que sucede sobre el escenario, dado que era un género sometido a ciertos convencionalismos y cuya existencia se basaba en las concesiones otorgadas por el espectador, quien hacía caso omiso de las inverosimilitudes que se producían, por ejemplo,

cuando escuchaba a varios personajes *hablando* todos a la vez en los concertantes o, al contrario, cuando la masa de voces de un coro presentaba un único y simultáneo discurso. La propia esencia del género, el teatro cantado, era —y es— pura convención. Uno de los autores que mejor condensó estas ideas, muy seguido en España a finales de la década de 1870, fue Charles Beauquier, quien subrayaba que un libreto debía estar lleno de «situaciones musicales», en las cuales los actores podían prescindir de la acción, detenerse y —nos dice— «volver sobre sí mismos para desarrollar la pasión que les anima»¹⁹⁵.

En el lado opuesto estaban aquellos que creían en la superioridad de la literatura respecto al resto de manifestaciones artísticas, una postura considerada como una *concepción realista* y que entroncaba con el pensamiento de Wagner, ya que en *La obra de arte del futuro*¹⁹⁶ (1849) —tímidamente— y, sobre todo, en *Ópera y drama*¹⁹⁷ (1851-1852), el compositor alemán consideraba que, en el drama musical, la música debía someterse al poema para conseguir un espectáculo creíble, realista. Es decir, según este pensamiento la música debía secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática. Esto implicaba un uso muy restringido de los concertantes y del coro, el cual sólo podía intervenir si narrativamente era admisible. Sin embargo, esta manera de obrar fue considerada por los detractores de Wagner como un procedimiento mecánico, artificioso y falto de espontaneidad que suplía la inspiración con combinaciones matemáticas y convertía el arte de los sonidos en ciencia, algo que —en su opinión— pro-

¹⁹⁵ «Retour sur eux-mêmes pour développer la passion qui les anime». Charles Beauquier, *La Musique et le Drame*, París, Sandoz et Fischbacher, 1877, p. 43.

¹⁹⁶ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, València, Universitat de València, 2007 (2ª ed.); véanse especialmente pp. 92-93.

¹⁹⁷ Richard Wagner, *Ópera y Drama*, Madrid, Akal, 2013.

cedía de una teoría materialista del arte, por lo que calificaban a la música wagneriana como *materialista*¹⁹⁸.

En lo que se refiere a la preferencia por el verso o la prosa, en la tercera parte de *Ópera y drama* Wagner se había mostrado partidario de una libre estructuración del texto del libreto, en la pretensión de superar el conflicto de coordinación de los acentos lingüísticos y musicales existente en la ópera tradicional. Esta nueva concepción surgió tras su crítica a la construcción cuadrática y a la articulación excesivamente regular de la frase musical, la cual venía determinada por una melodía que, conformada simétricamente, hacía casi imposible encajar los acentos prosódicos con los musicales, los cuales acababan por imponerse siempre. La combinación de lo que podemos denominar *prosa musical*¹⁹⁹ con la técnica del leitmotiv facilitó las cosas a Wagner para organizar el discurso en amplias escenas que prescindían de la característica separación entre recitativo y aria, superando las formas tradicionales de la ópera italiana.

Además de estos dos temas centrales, el debate estético tocaba otros tangenciales y concomitantes, como el papel que en el drama lírico debían desempeñar cantante, orquesta, coro, melodía, armonía y otros. Para Vicente Cuenca Lucherini, uno de los críticos antiwagnerianos más representativos de la década de 1860, el valor de una obra musical dependía de su forma. Cuenca opinaba que la esencia inmutable de la música era la melodía²⁰⁰; es más, ésta constituía su *causa formal*, en el sentido

¹⁹⁸ Léo Quesnel, «La música del porvenir», *Crónica de la Música*, II, 41, 3-VII-1879, p. 1.

¹⁹⁹ La expresión es usada por Hans-Joachim Bauer, *Guía de Wagner*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1996, pp. 575-576.

²⁰⁰ Vicente Cuenca, «Teatro Real, Il Barbieri di Siviglia», *El Artista*, I, 26, 15-XII-1866, p. 2.

aristotélico del concepto, es decir, el especial tipo de configuración que hace a una realidad ser lo que es y no otra distinta. De las tres funciones que debía prestar todo arte según la vieja estética racionalista, para los partidarios de la escuela italiana la música podía cumplir adecuadamente dos: en primer lugar el *movere*, es decir, exteriorizar y despertar la vida afectiva, moviendo los estados de ánimo, y en segundo lugar, el *delectare*, o sea, proporcionar placer. De la conjunción de ambas funciones se desprendía el objetivo final de esta música: conmover el corazón a través del deleite placentero. Es evidente, sin embargo, que el nuevo perfil melódico que se derivaba de aplicar el concepto de *prosa musical* —lo que los comentaristas modernos han dado en llamar *melodía infinita*— no se ajustaba para Cuenca ni para buena parte de los oyentes de su época a esa doble misión que se presuponía a la melodía italiana, pues Wagner ni les proporcionaba placer, ni era capaz de conmover el ánimo del auditorio. Por otro lado, Cuenca opinaba que la expresión de los sentimientos era patrimonio exclusivo de la melodía y del canto, mientras que la reforma wagneriana reestructuraba drásticamente las funciones musicales, encomendando a la orquesta la misión de explicar el estado anímico del personaje, al tiempo que el cantante quedaba incluido en la red de comunicación y motivación del conjunto.

En ocasiones, la discusión sobre ambas escuelas de composición operística se planteó por oposición de contrarios, presentando antagonicamente los términos inspiración/cálculo, genio/ingenio, melodía/armonía, idealismo/realismo, espontaneidad/estudio, expresión/efectos, forma cerrada/abierta, fraseo regular/irregular, modulación natural/antinatural, predominio de la parte vocal/instrumental, sentimiento/razón, etcétera. El pensamiento

de Camps y Soler resume los dos planteamientos estéticos desarrollados en las polémicas wagnerianas del siglo XIX:

ESCUELA ITALIANA

Inspiración

Genio

Melodía

Idealismo

Espontaneidad [e] Improvisación

Expresión

Tradicición

Sencillez

Claridad y redondez de formas

Precisión de ritmo

Modulación natural y correcta.

Imitación subjetiva, es decir, aun cuando no trate de expresar un sentimiento dado, emplea para la imitación objetiva un idealismo que engrandece el recuerdo del objeto imitado, y lo eleva a la misma altura a que sabe elevar los sentimientos, espiritualizándolo todo.

Dulce efusión de voces e instrumentos con predominio absoluto de la parte vocal.

ESCUELA GALO-GERMÁNICA

Cálculo

Ingenio

Armonía

Realismo

Estudio

Efectos

Innovación

Aglomeración

Abstrusión

Ritmo inseguro, vacilante, contravertido, alterado.

Desnaturalización de las leyes naturales de la tonalidad y la modulación.

Imitación objetiva; es decir, aun cuando no trate de imitar objetos materiales, emplea para la imitación subjetiva un servilismo que recuerda demasiado la realidad desnuda de los sentimientos, humanizándolo todo.

Laberíntico enredo de la parte instrumental que predomina constantemente sobre la vocal.

Canto	Melopea
Creación que extasía el alma.	Artificio que asombra.
Calor que se siente y no se explica.	Grandiosidad que se explica y no se siente.
Situaciones escénicas engrandecidas por la música.	Música engrandecida por las situaciones escénicas ²⁰¹ .

2. Una encuesta realizada por *La España Artística* (1891)

En el epígrafe introductorio hemos anotado las principales ideas estéticas debatidas en las polémicas wagnerianas que se produjeron en España en el siglo XIX, las cuales sirvieron, además, de catalizador de intereses editoriales, enfrentamientos nacionalistas, rencillas personales y choques generacionales, tal y como hemos tratado en otro lugar²⁰². Aunque las querellas como tal cesaron en buena medida tras la muerte de Wagner en 1883, la crítica siguió ocupándose posteriormente de la conveniencia o no de su sistema, y en este sentido, el posicionamiento mayoritario en Madrid consideró innecesaria la sustitución del verso por la prosa en la acertada adecuación entre música y texto, oponiéndose al empleo de la *melodía infinita* y la supresión del verso. Este hecho se confirmó en una encuesta realizada en el verano de 1891 por la revista *La España Artística*, de Florencio Fiscowich, que preguntaba sobre la conveniencia de escribir las óperas en verso o en prosa, siguiendo el ejemplo de *Le Figaro* de París, que había planteado la cuestión a propuesta de Émile Zola²⁰³. De once

²⁰¹ Óscar Camps y Soler, «Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini», *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1.

²⁰² José Ignacio Suárez García, «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario Musical*, 66 (2011), pp.181-202.

²⁰³ «La ópera en prosa», *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

autores consultados, seis son partidarios de la versificación del libreto, mientras que cinco presentan actitudes más eclécticas o favorables al cambio. Emilio Arrieta, Pedro Miguel Marqués, Francisco A. Barbieri, Gaspar Espinosa de los Monteros, Joaquín Valverde (padre) y Eugenio María Vela de Castro son partidarios exclusivos del verso. También los son Tomás Bretón y Emilio Serrano, aunque abogan por la utilización del verso libre y el incremento de las estrofas utilizadas tradicionalmente. Ricardo Jancke opina que se deben combinar verso y prosa. Leandro Guerra cree que los libretos se pueden escribir tanto en prosa como en verso. Valera Silvari es de la misma opinión, aunque prefiere la prosa al verso.

Para Arrieta la desaparición del verso en el drama «sería la muerte de la inspiración fecunda y brillante del compositor, que sin el concurso del poderoso agente de la poesía caería en la formación de frases violentas y piezas abigarradas impropias del teatro»²⁰⁴.

Marqués considera la composición de óperas en prosa como «un descabellado proyecto» y cree firmemente que «las revoluciones en el arte no se confeccionan a medida y a capricho de unos pocos o muchos señores que discuten en ateneos y periódicos, sino que el día menos pensado sale el genio y las impone»²⁰⁵.

El planteamiento de si la ópera debe estar escrita en verso o en prosa parece a Barbieri «una *chifladura* del francés que la planteó, porque *demasiado prosaicos* son ya los libretos que hoy se ponen en música»²⁰⁶.

²⁰⁴ «La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Arrieta», *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 1.

²⁰⁵ «La ópera en prosa. Informe de D. Miguel Marqués», *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 1.

²⁰⁶ «La ópera en prosa. Informe de D. Francisco Asenjo Barbieri», *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

Espinosa de los Monteros opina que «el sistema de libretos en prosa nos conduciría inevitablemente a la música antirrítmica de los tiempos antiguos». «Mientras subsista el *ritmo* —dice Valverde— conviene que la obra lírica esté en forma poética.» Vela de Castro cree que, como en la ópera italiana, el libreto de la ópera nacional debe ser en verso porque «nuestra lengua no es difícil de versificar»²⁰⁷.

Serrano admite el verso libre en los recitativos y ve conveniente el estudio de nuevas combinaciones métricas²⁰⁸. Bretón encuentra la pregunta extravagante porque comprende que el punto de encuentro entre la literatura y la música es el ritmo, es decir, el verso:

Si el *ritmo* es esencial a la música, la *palabra* que haya de inspirar a aquella debe tener también su *ritmo*; de otra manera no podría haber en la frase *cantada* la anhelada y fascinadora espontaneidad. [...]

Ya se usa en cierto modo la *prosa* en los recitados de ópera, escritos hoy con acertada libertad en metros endecasílabos, oda y silva sin consonantes ni asonantes (en lo que al castellano afecta) y con reposo y puntuación libres.

Pero como para ser *bella* una ópera —en mi opinión— no puede componerse de recitados eternos y como eso de la *melodía infinita* (que es adonde se pretende ir) es hasta hoy una quimera, yo entiendo honradamente que no puede absolutamente prescindirse de la forma *rítmico-poética* para componer una ópera que merezca ser justamente gustada y apreciada²⁰⁹.

²⁰⁷ «La ópera en prosa», *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁰⁸ «La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Serrano», *La España Artística*, IV, 157, 8-IX-1891, p. 1.

²⁰⁹ «La ópera en prosa. Informe de Don Tomás Bretón», *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 2.

Los libretos, dice Ricardo Jancke, «deben hacerse en verso porque se hermana mejor con la música. Sin que por eso crea que debe excluirse en absoluto la prosa, que en algunas situaciones puede ser de muy buen efecto»²¹⁰.

Leandro Guerra opina «que los libretos pueden servir lo mismo en prosa que en verso, porque el arte musical no sólo se presta admirablemente a la prosa y al verso, sino que además poetiza la prosa y dice en prosa el verso, para dar mayor verdad a la declamación»²¹¹.

Aunque sin pretender desterrar el verso del teatro, Valera Silvari se muestra partidario de la prosa: «a nuestro juicio débese emplear la prosa en el drama con lisonjeros y bellísimos resultados [ya que] todas las grandes epopeyas de la humanidad, se han escrito en la única forma que deberían escribirse: en prosa»²¹².

3. Conclusión

En la España del siglo XIX parece haber un componente generacional en el grado de asunción de la reforma wagneriana en lo que respecta a una versificación libre o, incluso, la utilización de la prosa en el libreto, con su consecuente reflejo en el perfil melódico de la voz, asimilable a lo que comúnmente se denomina *melodía infinita*. Salvo que el descubrimiento de aquellas lagunas que presenta nuestra investigación lo desmientan, parece que esta hipótesis se corrobora al comparar las fechas de nacimiento de los autores que respondieron a la encuesta de *La España Artística*. Los seis partidarios exclusivos del verso que se niegan

²¹⁰ «La ópera en prosa», *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²¹¹ «La ópera en prosa. Informe de D. Leandro Guerra», *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 1.

²¹² «La ópera en prosa. Informe del señor Varela Silvari», *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 1.

en rotundo a aceptar la innovación —Arrieta (1823), Barbieri (1823), Espinosa de los Monteros (1836), Marqués (1843), Valverde (1846) y Vela de Castro (?)²¹³— son, en general, mayores que los cinco que muestran una postura más ecléctica o incluso favorable al cambio: Jancke (1844), Varela Silvari (1848), Serrano (1850), Bretón (1850) y Leandro Guerra (?)²¹⁴. Por otro lado, creemos que el resultado de la encuesta es reflejo de la enorme influencia del pensamiento krausoinstitucionista en la España de la Restauración, el cual aplica su característico principio de *realismo armónico* a las artes intentando encontrar un equilibrio entre forma y contenido, una conciliación que la prosa no puede satisfacer debido a su indefinición formal. Por el contrario, la poesía se presenta como el género en el que *idealidad* y *realidad* se conjugan en su justo medio, puesto que el poema tiene una estructura particular y determinada y, por tanto, se considera la manifestación literaria más acabada²¹⁵. A este respecto —y finalmente— las palabras de Bretón arriba citadas son, en nuestra opinión, elocuentemente ilustrativas de esta manera de pensar.

²¹³ Desconocemos la fecha de nacimiento de Vela de Castro, quien fue secretario y académico de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Fue elegido académico numerario el 28 de octubre de 1900 y tomó posesión del cargo el 4 de noviembre, permaneciendo en el puesto hasta 1930. «Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Académicos numerarios que lo han sido desde 1850». Disponible en: http://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/ac9.htm (consultada el 18 de octubre de 2014) y «Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción». Disponible en: http://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/ac10.htm [Consulta: 18/10/2014].

²¹⁴ Desconocemos la identidad de la persona que se oculta tras este pseudónimo, aunque anotamos la hipótesis de que pueda ser algún crítico taurino y musical, como Antonio Peña y Goñi o Mariano de Cavia, puesto que Leandro Guerra era un conocido puntillero y banderillero de la época.

²¹⁵ Francisco de Paula Canalejas, *Curso de Literatura General. La poesía y la palabra. Parte primera*. Madrid, Impr. de la Reforma (a cargo de Benigno Carranza), 1968, pp. 72-78.