

Sensibilidad e impresiones de Emilia Pardo Bazán sobre el mundo de la ópera: música, arte y estética en el contexto de la francofilia y la germanofilia

Xosé-Carlos Ríos
awgaliza@gmail.com

(recibido xullo/2013, revisado marzo/2016)

RESUMEN: Desde el contexto histórico de una ciudad en cambio como es A Coruña, nuestra autora opta por la inmersión, aunque desde la aventajada posición de su intensa vida cultural e intelectual en Madrid y la Europa del momento. Es un doble marco donde se desarrolla vida y obra de E. Pardo Bazán, desde una pequeña ciudad provinciana por un lado, donde se observa el auge de autores y títulos operísticos y musicales con sus pequeños teatros en plena operatividad, y otro cosmopolita, el de la capital española, ambiente finisecular y primeras décadas del siglo XX, poco a poco enrarecido por los “bandos” hacia los que se decantan políticos, autores, intelectuales y prensa: los franco-aliadófilos y el más minoritario germanófilo. Admirados ambos mundos culturales y su legado, la carismática autora optará por un europeísmo y españolidad sincera, y su consabido eclecticismo no es antitético de una enconada defensa de la obra wagneriana, su distancia para con la música francesa, su relativo hastío de la ópera italiana en repetitivos programas de ópera, o su posicionamiento en contra del veto a Wagner hasta prácticamente los años 20 de la pasada centuria.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, ópera, melomanía, crítica musical, francofilia, germanofilia, Iª Guerra mundial, wagnerismo, Teatro Real de Madrid.

ABSTRACT: From the historical context of a city on the other hand like it is Corunna, our author it opts for the immersion, although from the led position of their intense cultural and intellectual life in Madrid and the Europe of the moment. It is a double mark where it is developed life and work of E. Pardo Bazán, from a small provincial city on one hand, where the peak of authors is observed and holding operatic and musical with its small theaters in full operability, and another cosmopolitan, that of the capital Spanish, ambient of century end and first decades of the XX century, little to little diminish made scarce by those “decrees” toward those that decant political, authors, intellectuals and it presses: those franc-allies and the most germanophilian minority. Admired both cultural worlds and their legacy, the charismatic author will opt for an europeism and sincere spanicity, and her traditional eclecticism is not antithetic of an inflamed defense of the wagnerian work, its distance towards the French music, its relative boredom of the Italian opera in repetitive opera programs, or its positioning against the veto to Wagner until practically the years 20 of the last century.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, opera, melomania, musical critic, francophilia, germanophilia, I st.World War, wagnerism, Real Theater of Madrid.

EL ORIGEN DE TODO. CONTEXTO HISTÓRICO (1851-1921) EN LA CIUDAD DE E. PARDO BAZÁN, A CORUÑA

Las casas coruñesas de Rego de Agua, la blasonada de la calle Tabernas o la plena ciudad vieja, contemplaron muchos de los episodios históricos que la niña, joven y menos joven doña Emilia pudo plasmar en algunas de sus obras emblemáticas de una fase naturalista, más comedida en sus expresiones y ambientes que en aquella que leeremos en sus *Pazos de Ulloa* (1886). Efectivamente, nos llena de asombro ver cómo describe nuestra autora el ambiente social coruñés de finales del XIX en *La Tribuna* (1883)¹, es un modo literario de “estampas de viaje” que colecciona como “callejeo por el núcleo urbano”, “paseos abiertos, comercios repletos de objetos deseados”, “buena sociedad coruñesa”, “misa de San Jorge”, “Fábrica de Tabacos”, “familia de los Sobrado...”, “poderosa atracción de la calle de la Pescadería”, “múltiple mundo urbano coruñés / efervescencia de la bipolarización política”, “resonancias de la revolución de 1868”, “prototipo de una ciudad provinciana”, “el barrio de Abajo animado por los paseos, los cafés, el teatro, las sociedades de recreo”, en general la “buena sociedad marinédina” y “orquesta callejera” con “villancicos de Reyes”... Se anunciaba un cambio en que además de fiestas sociales, paseos y conciertos, la nueva y emergente burguesía quería protagonizar no sólo el colosal tiempo decimonónico, sino también el inicial siglo veinte. En Madrid, en Barcelona, pero también en ciudades periféricas como Ourense y A Coruña... ¡hasta en Vilamorta había elite burguesa biempensante y “sociedad bipolar”!

A Coruña contaba a finales del siglo antepasado cerca de los 40.000 habitantes, teniendo en cuenta que a mediados del mismo tenía poco más de la mitad; su crecimiento fue espectacular: fábrica de tabacos, producción de hierros, textiles, vidrios, ropa de elite, conserveras, empresas constructoras, un sector fabril que a su vez hacía avanzar al terciario en su volumen de comercio (el puerto de la ciudad, principal protagonista), demandando un ferrocarril que no llegará, al tiempo que la administración central y sus gabinetes se asentaban en la nueva capital de provincia y región.

Culturalmente, nuestra ciudad contaba con un Instituto de Secundaria, una Escuela Comercial y otra de la Normal; es lógico pues, que se asentara una burguesía no del todo autóctona, en choque con la masa proveniente del campo que iba a engrosar la masa proletaria de la ciudad de cristal. Entre la nueva clase “media” y “media-alta” había cada vez más tiempo e inversiones para dar lugar a tertulias, bailes de salón (los “the ball”), conferencias especializadas, asociaciones culturales, musicales, debates y encuentros en casas de determinadas familias y ambientes, a los cuales doña Emilia no era ajena en absoluto sino más bien animadora de las mismas². Los espacios dedicados al ocio eran en su proporcional medida, demandados para que se formasen Casinos, círculos de Recreo como la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos (1847), se construyese la Plaza de Toros, paseos como los Cantones de Porlier y Grande, jardines, Juegos Florales, la Comisión de Arqueología y Monumentos históricos que ya velaba por la valorización y conservación de la cultura material de nuestra historia, además de la significativa y reivindicativa persistencia de la ciudadanía por mantener aquí la Capitanía General de la octava región militar. Pero la construcción del primer gran Teatro Nuevo y después Principal entre 1867 y 1870, será el atractivo del ocio, desarrollo cultural y social de la recién estrenada clase burguesa coruñesa.

La ópera en A Coruña seguía la tradición comercial dieciochesca del empresario y cantante de ópera D. Antonio Marchesi (1797), que quería dar impulso a las funciones operísticas para disfrute y beneficio de la ciudad, ya enlazado con la afamada familia coruñesa de extracción francesa como era la de Juan Francisco Barrié, aunque no faltaron anteriores tentativas a mediados del siglo XVIII³.

¹ PARDO BAZÁN, E. (1984), *La Tribuna* (edic. B. Varela Jácome) in páginas introductorias del especialista: 33, 34 y 39, cont. in 45 a 47. Sociedad marinédina in págs. 73-83, 93, 94, 95, 129, 130, 133, 145-149, 185.

² Referenciar sólo a modo de ejemplo las reuniones de los balnearios, fiestas privadas, asociaciones con calendarios regulares tal como los de *A Cova Célitica* (y con nuestra autora, Eugenio Carré, Murguía, Pondal, cuando era invitado Curros Enríquez, Martínez Salazar, etc.), los de la librería *La Regional*, las referencias intelectuales de Alfredo Brañas o la misma Rosalía de Castro, la formación de la *Biblioteca Gallega* de Fernández Latorre, *La Revista de Galicia*, la *Sociedad del Folk-lore*, de donde surgirá un nuevo galleguismo (una realidad fue la *Liga Gallega de La Coruña*), con características muy propias de los movimientos culturales e intelectuales de Cataluña y País Vasco.

³ Vedía y Gossens, E. (1845, edic. 1975), *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, casi contemporáneo de los hechos del XIX, nos narra una cierta tradición de la ciudad hacia la ópera en 1767 (Niccola Settarò, autor con su compañía de cantantes y músicos que celebró funciones líricas en la ciudad), nuevamente empresarios italianos en 1771-1778 (Alfonso Niccolini, Niccola Ambrosini). También in VV.AA. (2003), *Cincuenta años de la ópera en La Coruña*, pp.33-35.

En 1847 ya hay, y no es de extrañar la influencia de un puerto terminal inicial como el coruñés, nuevos empresarios que quieren dar salida económica a las funciones de ópera, como es el caso del amén musicólogo Canuto Brea. Pero con la construcción del Teatro Principal y una orquesta dependiente del mismo, se daría paso a la definitiva Orquesta de la Sociedad Filarmónica⁴, y de esa manera se consolidaba finalmente un núcleo intelectual y musical a la sombra del crecimiento de una urbe atlántica e internacional.

Contamos con referencias directas de la Ópera en A Coruña en temporadas (y sólo son ejemplos) como las de 1843-1844 o 1857, donde en el repertorio lírico se contaban óperas de autores como las de Donizetti, Bellini y Verdi principalmente. Destaquemos del primero, óperas tan representadas como *Il Furioso*, *Lucia Lammermoor*, *Roberto Devereaux*, cuya principal preocupación es la luz de “los quinqués superiores de la araña”, *Norma* de Bellini, *Rigoletto* y *Ernani* de Verdi, donde las tipleas como Catalina Mas-Porcell o Ángela Aguiló, barítono como Spellini, la contralto Bregazzi, eran objetivos de la crítica que dimanaban semanarios especializados como *El Centinela de Galicia*, *Diario de La Coruña* o *El Domingo* (siendo director José Millán Astray y en la redacción el conocido pintor coruñés Román Navarro), donde los sonetos de enamorados por las grandes sopranos eran publicados con excesivo candor para con la tiple Emma Romeldi⁵ (nuestra “Duchesini” del relato bazaniano *Por el Arte*). Continúan obras como *La Sonnambula*, *María de Rohán*, *Barbero de Sevilla*, *Lucrezia Borgia*, o *La Traviata* (la primera es de 1881); éstas últimas insertas en una temporada operística casi olímpica, desde inicios de noviembre hasta acabar el mes de enero de 1882: la afición, para una pequeña ciudad como A Coruña debía ser de gran importancia para sustentar todas las representaciones, por cierto, con número de tres y cuatro sesiones cada título.

Casi acabando el siglo, aparece el señor “Orsino” (pseudónimo de Galo Salinas) en *Revista Gallega* (1895)⁶, crítico musical, donde salen a la palestra Pellegrino Garibaldi, Ercilla e Ignacio Varela (tenores), barítonos como Tabuyo (admirado por la prensa del momento) y Zenón, o Pepe Dubois (bajo). Recordemos para olvidadizos que nuestro cronista Orsino es quien redacta un análisis de los estrenos del *Lohengrin* en 1897 (con la soprano E. Bendazzi como Elsa, Garulli como el cisne caballero e Ignacio Tabuyo como el barítono Telramund). En la misma revista herculina, un tal Nelusko cubre la crítica musical del *Tannhäuser* en 1907 (soprano Luisa García Rubio, Blanchart como Wolfram, Colazza como el trovador protagonista y el maestro Ricardo Villa en la batuta, siempre loadado) que justifican sobradamente la presencia del Genio de Leipzig en nuestro “Teatro de San Jorge” o Principal, retratado éste con su busto en un medallón situado en el techo de la sala central del Teatro coruñés.

En los corchetes políticos que envuelve todo este proceso cultural y social de España y Galicia, era débil la inicial “democracia” burguesa isabelina, mejor establecida y rampante en la Década moderada, fallidos los efluvios demócratas y pequeño-burgueses del 48. Van a ser ya muy activas las “revoluciones” de los sargentos y la ya definitiva en 1868 (“La Gloriosa”), con el primer derrocamiento de la monarquía española en regla como era la corona de Isabel II; se desarrollaba a sus anchas dicha “revolución” en las principales ciudades españolas, y se filtraba entre los cafés, periódicos, sociedades secretas, el chotis madrileño y hasta lideraba los mismísimos movimientos obreros en una aún inicial violencia de reivindicación proletaria. Todo ello ayudará a desembocar en la tan corta como inútil experiencia republicana de 1873.

En otro lado, en otro cuadro, pero de igual marco, se desarrollaba el auge y caída del progresismo en la figura y hechos del general Espartero, la búsqueda de gloria del pequeño imperio español que O'Donnell

⁴ Dicha orquesta es fundada en 1917, de inspiración para interpretar piezas sinfónicas, y son de destacar los estrenos de Eduardo Rodríguez-Losada (*El monte de las ánimas*, 1927) en el Teatro Rosalía, bajo la batuta del propio compositor, galleguista y de clara influencia wagneriana, por cierto. Todo en J. Andrade Malde (1998), *La Banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. ⁵ In Iglesias de Souza, L. (1986) “Algunas referencias a la Ópera en La Coruña en el siglo XIX” in *Rev. Abrente*, nº 13/14/15 (1981-1983), pp. 73-110.

⁵ La Sra. Romeldi describirá al público melómano coruñés como “un público inteligente y galante, que es lo que un artista puede desear más”, in op. cit. Iglesias de Souza (1986). Más adelante, la Pardo Bazán dibujará en su relato corto *Por el Arte* (1892) con más detalle a una tiple de renombre venida a Coruña y al Principal, “la Duchesini”, inspirada casi sin duda en la soprano Romeldi.

⁶ *Revista Gallega*, nº 117, 30-V-1897, pp. 5-6. La “advertencia” de Orsino a los lectores y aficionados a la ópera en Coruña es más que intencionada, avisando lo que venía, el “arte del Porvenir” wagneriano: “Y surgió *Lohengrin*. Y la melancólica y sentimental música de los inspirados Bellini, Donizetti, Verdi y Rossini refugióse en el santuario de las almas candorosas, atemorizada de la bazarra con que en son de conquista invadió sus feudos la dominadora avalancha de los *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Maestros Cantores* y *Lohengrin*. No obstante, los que recordamos desde la niñez las bellísimas cadencias de la escuela italiana, los que transigimos con las innovaciones de Gounod y Meyerbeer, los que aprendimos a sentir y amar con las psíquicas delectaciones de la romántica melodía, aún damos albergue en nuestra alma a las inmortales obras que nos legaron los incomparables maestros, y no podemos aceptar de lleno la música científicofilosófica que ha venido a revolucionar en la segunda mitad del actual siglo, haciendo dividir las opiniones y pretendiendo sepultar en el pasado lo que aún es presente, en holocausto a las codicias del porvenir. Será nuestro modo de pensar el de los indoctos, el de los ignorantes, pero con la venia, o sin ella, seguimos pensando hoy como ayer sin que nos hagan variar esta opinión cuantos denuestos se nos prodiguen. Ergo, por lo que a mí respecta, prefiero lo antiguo con sus gastados moldes a lo moderno con moldes nuevecitos y relucientes”. *La crónica de Nelusko* en 1907 del *Tannhäuser* se editó en esta misma *Revista Gallega*, nº 631, 28. IV. 1907, p. 5., pero ya no adjunta nada parecido a una declaración belcantista como la de Orsino: las cosas están cambiando.

soñaba en la Conchinchina, América y Marruecos, y ese telón de fondo constante que es la auténtica guerra civil entre liberales (sean cristinos, isabelinos o republicanos) y la opción carlista que representaba el recientemente coronado Carlos VII en Estella (1873), una elección intelectual y confesional que nuestra autora, por cierto, nunca dejó de lado, aunque como todos sabemos, los matices, en su aceptación total, eran importantes. La Restauración borbónico-alfonsina va en plena consonancia con el aparecer majestuoso del tenor Julián Gayarre (1844-1890) en los escenarios de la Scala milanesa, barcelonesa y madrileña, la leyenda de María de la Mercedes y la cada vez más extendida iluminación eléctrica de las céntricas calles de las capitales, con sus teatros, sus palcos de músicas, sus plazas con los orfeones, coros, bandas municipales y militares que interpretaban música popular, zarzuelística y cada vez más, la internacional y europea.

El historicismo artístico (especialmente el neomudejarismo y el neogótico) , el tardío romanticismo que todavía coleteaba, el cine, el genio estético de Gaudí o el último valentón patriótico de la otrora potencia militar española, tal y como se demostró en el desastre de Cuba, forman un escenario que tiene mucho de regeneracionismo en la filosofía de fondo y forma de la obra y pensamiento de la Bazán que nos envuelve, pero es un fondo creemos que atlántico, abierto de horizontes, serenamente españolista, profundamente europeísta, viajero, que le da una aire fresco, salido de entre los pinares de un noreste atrasado (un suevico reino legitimador de lo hispánico en el tiempo), olvidado, más que periférico, pero sincero, especulador de una ilusión de reconstruir un país que se creía venir abajo, o esa era la sensación de la casta intelectual hispánica en la horquilla de tiempo que queremos recrear para entender un poco mejor los corchetes que pudieron hacer realidad la aventura intelectual de la joven y madura marenidense, gran apasionada de la Belleza, de la música y literatura, de la Ópera, de las representaciones wagnerianas, de la emperatriz Sissi, de Luis II de Baviera y de su eurofilia, su franco-germanofilia: ¿contradictorio? No será algo inusual en obra y vida de Pardo Bazán.

En pleno 1881, antes el *Rienzi* en 1876, se estrena en el Teatro Principal de Madrid (un año después en el Liceu barcelonés) el *Lohengrin* de Richard Wagner, y la “bipolarización” político-social española tomará como adalides a personas como Josep A. Clavé, José Letamendi o Joaquim Marsillach, Manuel de Cendra, E. Fernández Arbós... y hasta el mismísimo Duque de Alba como presidente de una consolidada “Asociación Wagneriana” en Madrid del inicial 1911. Nuestra escritora y en breve condesa, no se podía perder semejante “chascarrillo” social y alud artístico-musical, filosófico-político, estético y de claros bandos que el Arte del Porvenir provocaba en los atentos oídos y miradas de una intelectual de altura. Los detractores también estaban servidos y el “partido” belcantista no cesaría de boicotear (con Wagner siempre cantado en italiano, no faltaría más) el aire nuevo que procedía de la *Mitteleuropa* y no del cálido Mediterráneo. El inicio de la Gran contienda bélica europea y mundial de 1914 a 1918 no ayudaría precisamente a mejorar ese, cada vez más distanciado bando entre aliadófilos (en líneas generales, aunque éstas no sean muy nítidas a veces, defensores de la cultura francesa e italiana en general y por lo tanto de su cultura musical, la ópera) y germanófilos, estandartes del aporte musical Bach-Mozart-Beethoven, hasta el aclamado Wagner.

La transformación y conflictos político-culturales tenían que afectar también a una capital de provincias y una región periférica, aunque muy vivas para su situación geográfica secundaria. La vida teatral y operística de nuestra ciudad pasa por el protagonismo del edificio decimonónico del hoy llamado Teatro Rosalía de Castro, un lugar de entretenimiento derivado de los esquemas y volumetría del siglo XVIII llamado *a la italiana*. Y es que si bien el teatro, preparado a modo de ópera espacial (una acústica que se hizo para belcanto y que apenas podría cubrir un foso de la orquesta wagneriana -no sólo foso, la capacidad necesaria ...-, de factura casi imposible para una canción del color y la textura del Maestro de Leipzig, aunque esta es otra historia) fue construido para espectáculos varios hacia la población de la ciudad, incluso de gran utilidad para fiestas, reuniones, asambleas políticas e instituciones, actividades artísticas, Navidad y Carnaval, todos ellos tardes memorables para la vida social lo suficientemente activa que ya brotaba en la villa brigantina.

Si bien Galiza/Galicia contaba con teatros en Pontevedra, Vigo, Ferrol o Santiago de Compostela, el inicial Teatro Nuevo⁷ (así llamado antes de su actual denominación “Rosalía de Castro”) coruñés (1838/1840-1867) que hoy acoge el mismo espacio que “el Rosalía”, es decir, el solar de la antigua iglesia de San Jorge (en mal

⁷ Recogemos casi toda la información de las obras de SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. (1997), *La arquitectura teatral en Galicia* especialmente in pp. 197-235 y otra obra del mismo autor (1995), *El Teatro Rosalía de Castro*; de aquí la cita “El edificio teatral, considerado como “Templo de las Artes” desde la Ilustración, se convirtió en el siglo XIX en un signo de cultura, de modernidad, capaz de distinguir y aumentar el prestigio de la ciudad a los ojos de los forasteros, tal y como aparece reflejado en todas las guías de la época”

estado en aquél entonces), de inspiración en el Teatro de Vitoria, será el foco neurálgico desde el cual la música culta (amén de la popular y *folklórica* que tanto amaba nuestra escritora) y operística dimane su influencia en la clase burguesa de la ciudad, como queda claramente reflejado en algunos importantes relatos y testimonios de la época contemporánea.

El incendio de este primer Teatro Nuevo en 1867 va a dar paso a la reconstrucción de lo que será el “Segundo Teatro Principal” o “Coliseo de San Jorge”, con doble fachada a la Avenida de la Marina (fachada posterior o trasera) y a Rego de Agua (la principal, lateral con las calles Luchana y Agar). En esta obra de reconstrucción, la injerencia en la Comisión de Restauración de nuestro teatro del pintor-escenógrafo Eusebio Lucini y Bidermann (1814-1881)⁸ va a ser decisiva para dotar adecuadamente el espacio definitivo donde fluyan las notas y acordes de la música culta en A Coruña. Por una parte, Lucini recoge la tradición del estilo decorativo del teatro del Liceo barcelonés y el Teatro Real madrileño, pero al mismo tiempo, es Don Eusebio, quien dirige las obras interiores del teatro. Por otra parte, es el maestro de origen italiano el que interviene en los ornamentos, pinturas clásicas, adornos en los palcos y una colección de medallones donde circulan en el anillo exterior del techo y de izquierda a derecha desde el punto de vista del escenario: Lope de Vega, Bellini, Ibsen, Patti, Tirso de Molina, Caruso (puesto posteriormente en medallones correspondientes a otros, substituyendo a desaparecidas figuras egregias: igualmente acontece con Gayarre, posteriores ambos al pintor Lucini), Verdi, Wagner (mirando en posición central del anillo y al escenario; intercambiando mirada recíproca con Verdi, también éste en posición central), Gayarre, Maquez, Shakespeare, Beethoven, Mozart y Matilde Díez. No falta por lo tanto una alusión a la tradición hispánica (Lope, Tirso de Molina...) hasta la actualidad más fervorosa (Gayarre, Caruso), entreverando Teatro, recitales (aquí los intérpretes de más fama del momento) y sesiones musicales (tradición musical referida con Beethoven, Mozart y Bellini) llegando a recalar en la misma Ópera, ya más selectiva, en la que se puede certificar una corriente estética de la ciudad afecta a la estética musical alemana, y es por ello el protagonismo de los mismísimos Mozart y Beethoven.

Y Richard Wagner aparece, pintado y retratado en el Teatro más importante de A Coruña y de Galicia. El hecho es muy de destacar porque en una tradición musical herculina operística de corte ítalo-francés, en su inicio más bien escasa y muy selectiva, dibujar y pintar a Richard Wagner pudo tener un cierto atrevimiento por parte del maestro Lucini, eso sí, poniendo a su lado a un obligatorio Giuseppe Verdi, todo un detalle creemos que significativo. El busto del compositor alemán está titulado en una cinta en la parte inferior del clípeo y amoldándose a una forma numismática con letras y palabra “Wagner”, con lazos italianizantes exteriores en las partes inferior y superior del medallón. Dicho retrato-medallón esté enmarcado por moldes de yeso en hornacina al conjunto, con lágrimas barroquizantes exteriores a su izquierda y derecha, desarrolladas del anillo interior del techo central superior, donde todo se sitúa.

El retrato de Richard Wagner es una versión personalizada de la conocida obra de Franz Hanfstaengl (1804-1877) del ambiente bávaro del rey Luis II, un algo de influencia de las obras varias de los bustos de F. von Lenbach (1836-1904) y algo también de la ligera pincelada del propio Renoir, aunque con matices. La originalidad de la disposición de la cabeza del compositor reside en que observa para su izquierda (a diferencia de los modelos anteriores) y con la colocación de la mirada, alta, en dirección al siguiente personaje, Verdi, en este singular anillo exterior del techo de la sala principal del Teatro.

LA ESCRITORA ANTE EL DILEMA FRANCÓFILO-ALIADÓFILO Y LA GERMANOFILIA

El conflicto europeo y mundial que tuvo perplejo a las crónicas internacionales de todo tipo de prensa e información literaria al uso en prácticamente todo el mundo conocido, desde ya bastante antes del estallido en 1914, no fue ajeno como influyente en las corrientes de opinión intelectuales de la tardía España decimonónica. La atracción europeísta de la aún no condesa en sus relatos viatorios de *Por Francia y por Alemania* y *Al pie de la Torre Eiffel* a la altura de 1889, y *Cuarenta días en la Exposición* (1900), nos referencian un asombro algo singular por la *Mitteleuropa* que nos llama la atención en semejantes momentos históricos de la cultura hispánica, y es que en este asunto, nunca nos podemos olvidar de la sincera admiración de la autora por la cultura francesa en Verlaine, Zola, Daudet, Dumas, los Goncourt, Augier,

⁸ Sobre Lucini, amén de las obras de J. A. Sánchez García (1995, 1997), merece citarse la obra de PAZ CANALEJO, J. (2006), *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, in pp. 119-153.

Sardou, Víctor Hugo o la propia moda femenina entre otros personajes y asuntos, lo cual da mayor credibilidad a sus críticas más o menos punzantes alrededor de la Galia contemporánea. Desconfía la incesante viajera, eso sí, del mundo anglosajón (históricamente enemigo, pocas veces aliado, o países de su matriz cual la todavía no adversaria Norteamérica, aunque hostigadora), abierta, no se puede dudar, al mundo francés, adormilado ya en los salones añejos del ahora lejano Napoleón III, pero curiosa por el mundo germánico central, y expectante por esa nueva nación en proyecto que es el Imperio alemán.

No podemos detenernos a analizar todas las opiniones y críticas puntuales que Pardo Bazán va entretejiendo sobre obras, personas y aspectos del mundo francés y/o francófono, tales como la Torre Eiffel⁹ (no demasiado de su gusto, por así decirlo), el escepticismo para con su “revolución” que espabila con lemas como “paz, trabajo concordia” (...). Este lema es pura fórmula mercantil¹⁰, los sucesivos gobiernos de París, el chauvinismo o la animadversión política hacia España (que no industrial, viendo en Alemania una seria competidora, de aún no excelentes productos...) desde nuestro país fronterizo, no deja dudas para nuestra peculiar cronista:

Políticamente, Francia es nuestra eterna adversaria, y raya en niñería candorosa figurarse que una tendencia histórica demostrada por la acción de muchos siglos, va a suprimirse o modificarse merced a dos o tres poesías y artículos sentimentales y a una supuesta confraternidad de los pueblos latinos (*Al pie de la Torre Eiffel*, p. 136).

En temas más cultivados, como la música, no es la francesa precisamente la que más admira la protagonista, sino la alemana y la italiana, ésta en un nítido segundo lugar, seguida en otro nivel de la popular o folclórica (ella misma, como sabemos, era presidenta de la *Sociedad del Folk-Lore Gallego*¹⁰), y la zarzuela-género chico, pero creemos que es significativa esa animadversión a una música francesa “entre merced y señoría, ni carne ni pescado, sin inspiración, sin colorido, sin fuego, sin vigor, penosa rapsodia de los grandes maestros alemanes, con algo de picadillo italiano y español...”, también de sus crónicas parisinas¹¹. Retomaremos el tema de la música preferencial de la Bazán, en concreto para con su condición de aficionada a la música y sus favores hacia los acordes alemanes.

Sabemos que la cosa no para ahí y son necesarios los matices. En general Francia (¡no así París!: “París (lo único que realmente vive en toda Francia)”¹² no es del todo caro para doña Emilia, aunque conviene tener en cuenta su ambigüedad (tan típica por otra parte en lo largo y ancho de su obra total) a la hora de expresar ideas y opiniones: críticas políticas y económicas tampoco le faltan a la Alemania de “su” Káiser... En estos momentos ya históricos, se comienza a entrever en la opinión pública algo formada, al lado íntimo con la periodística, “una lucha secreta” (y eso que estamos hablando de 1889) entre los conservadores españoles (“inclinados a la política alemana”) y los liberales, “que tienen con Francia una especie de tácito compromiso”¹³. Del *hinterland* francófono, tampoco sale bien parada Bélgica, “especie de retoño, rabo o prolongación del Estado francés”¹⁴.

Por todo lo dicho, no nos puede pasar desapercibido ese epílogo final de nuestra autora y explicativo-justificativo de la colección de artículos de *Por Francia y por Alemania*:

[...] cierta *galofobia* acentuada en la forma aunque templadísima en el fondo [...] arranques pasajeros, que la reflexión corrige, sin evitar que se reproduzcan ante nuevos estímulos, cuando desprevenido el ánimo y en actividad la pluma, acuden a ella conceptos no meditados, lo que en francés se llama *boutades* y en castellano *genialidades* [...]. Por eso, a sangre fría, deseo rectificar, no resulten mis crónicas un libro misogallo, o antifrancés, que diríamos aquí [...]. Contraería ser responsabilidad si ayudase a inducir a mis compatriotas en el error de que Francia, aunque

⁹ Sobre Francia y su mundo desde la Exposición Universal de 1889 son dos trabajos realizados, creemos que en su mayoría para *El Imparcial*, conocido periódico madrileño de marcada orientación liberal, *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, ambos publicados a lo largo de 1889. La edición que consultamos de estas obras bazanianas es la de EPB, *Viajes por Europa* (2006), Bercimuel, Madrid, 2006. ¹¹ Op.cit. *Al pie de la Torre Eiffel*, p. 138-139.

¹⁰ Es importante el artículo sobre la idea de folclore en la autora, de SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “Emilia Pardo Bazán y el Folklore gallego”, *Garzoa, Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº 7, 2007, pp. 293-314.

¹¹ Op. cit. *Al pie de la Torre Eiffel*, p. 209.

¹² Op.cit. *Al pie de la Torre Eiffel*, p. 133.

¹³ Op.cit. *Al pie de la Torre Eiffel*, p. 137. Refiriéndose a la participación de España en la Exposición Universal, Pardo Bazán se autoseñala con “mi desconfianza o *escama* perpetua respecto a los franceses”, p. 138. Después, como sabemos, vendrán sus oficiales disculpas al respecto.

¹⁴ Op.cit. *Al pie de la Torre Eiffel*, p. 138. En otro escrito sobre Bélgica y Holanda, la escritora puntualiza que las dos cosas que le atraían hacia Bélgica eran “el deseo de ver cómo funcionaba una nación donde los católicos ocupan el poder desde hace diecisiete años” y el arte, “el arte me atrajo, y robó espacio a mi somera indagatoria social”, in VPE, PEC (*Por la Europa católica*), p. 589.

semejante a nosotros en ciertos defectos de carácter, de los cuales he de repetir siempre in hoc non laudo, no es una nación de primer orden civilizadora, y no obraríamos cuerdamente estudiando lo mucho que en ella merece estudiarse, conocerse, imitarse, respetarse y admirarse inclusive”¹⁵ (Epílogo de *Por Francia y por Alemania*).

Es manifiesta la idea de que fue tildada de “galófoba” en sus primeros trabajos periodísticos, de ahí sus exposiciones aclaratorias. Más adelante, después de despacharse a gusto en su autodeclarada no galofobia, insiste en que “Francia ni puede ser nuestra aliada política, ni cabe que la adoptemos por modelo exclusivo, imitándola servilmente en todo; pero esto no quita para que sea una grande, poderosa ilustrada, activa y fuerte nación”¹⁶. No es tan fácil coger desprevenida a la escritora gallega.

Finalmente, las ideas que confiesa abiertamente y publica desde su exposición de ideas en la Residencia de Estudiantes madrileña el 5 de diciembre de 1916¹⁷ (recordemos, conferencias de paz en plena guerra, entre aliados y naciones centrales e inminente entrada en la guerra de Estados Unidos) dan un giro (¿definitivo?, ¿necesario por su ambigua postura ante la nación alemana?) más hacia postulados pro-franceses, en la línea de defensa de ciertos valores literarios y artístico-estéticos que podemos resumir en conceptos-ideas como:

1. Guerra nefasta, destruye Arte en general, monumentos y memoria irrecuperable para Europa (ver nuestra selección en texto letra I más adelante).
2. Aviso para vencedores, no interferir en la dirección “ideológica” (moral, social, política, patriótica) de la literatura de después del conflicto, gane quien gane.
3. Belleza (Arte) antes que utilidad.
4. España antes que cualquier nación en liza. Viraje hacia lo francés, uso de tópicos contra lo alemán.

Desde las tres décadas finales del XIX e inicios del siglo XX, Pardo Bazán había actuado más estéticamente hacia la Alemania y Centroeuropa, y en la misma obra de 1889 y siguientes (*Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y por Alemania, Cuarenta días de Exposición*), no son necesarios (como ese el caso del trato para con Francia) ni epílogo, ni justificación, en los asuntos literarios que nuestra singular escritora expone sobre el suelo, historia y gentes germanas. Es más, si este texto hubiese sido publicado en las postrimerías (y tal tramo de tiempo no está precisamente lejano y los bandos ya se atisban...) cronológicas de la Gran Guerra, la autora gallega sería tildada y sin paliativos, de germanófila, como así lo seguirá siendo por parte de algunos intelectuales, entre otros, Juan Valera¹⁸. Tampoco “le ayudaban” mucho sus claras alineaciones para con los sistemas educativo-pedagógicos krausistas y la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos (desde 1876 en adelante), algunos de sus protagonistas, claramente germanófilos, como Clarín, Jacinto Benavente, Manuel Machado o B. Pérez Galdós (su relación personal con la novelista la podemos situar alrededor de inicios del XX, 1905...), todos francamente amigos de la Pardo Bazán, no así Blasco Ibañez, alineado a la causa franco-británica.

Como hemos visto, todo variará décadas más tarde, en su clara exposición (¿tuvo que ser necesariamente/“forzosamente” pública?) y charla ante los estudiantes de la Residencia en Madrid, justo en diciembre de 1916...

El trabajo periodístico de nuestra cronista y colaboradora de prensa, amplísima en el número de títulos de revistas y periódicos, es también ingente: colaborará en un arco ideológico polícromo que va desde el carlismo (*La España Católica, La Fe*, simpatizando generalmente por los Imperios Centrales, el ejemplo es J. Vázquez de Mella), pasando por el liberalismo conservador (*El Liberal, La Época, El Imparcial*, etc.), todos de inspiración católica, hasta los más conservadores en su concepción del arte e historia (*La Ilustración Artística*

¹⁵ Op. cit. *Por Francia y por Alemania*, Epílogo, p. 434.

¹⁶ Idem, p. 434.

¹⁷ PARDO BAZÁN, E. (1917), *Porvenir de la literatura después de la guerra*, Residencia de Estudiantes, Madrid. Temas seleccionados: Guerra/monumentos, p. 14; Sentimiento, originalidad, p. 21; Vencedores y tendencias, p. 32: “... no será aventurado presumir que la literatura próxima esté influida por esta reacción fulminante de la patria [...] Por débil luz de conjeturas nos guiamos para vislumbrar algo de lo que adviene”. En esta misma idea, p. 41: “temo una literatura impregnada de elementos sociales, políticos, morales y patrióticos...”. Belleza/Utilidad, p. 41: “Como artista antepongo a la utilidad la belleza [...] Y Arte es vida, vida intensa, hirviente, libre. Y después de la guerra, ese germen y su florecimiento individualista han de ser reprimidos y hasta condenados”. Viraje hacia Francia, p. 46: “Conviene averiguar cuáles naciones nos convendrían que venciesen, por el porvenir del Arte literario. Y no sé si me engaña mi simpatía constante hacia Francia; pero se me figura que, para las letras, encierra menos peligros su triunfo que el de los germanos, por ejemplo [...] esa fuerza de condensación y vigorización, ese encerrado patriotismo, ese culto de la acción y ese voto de obediencia social...”

¹⁸ In MONTESINOS, José F. (1980), *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, in p. 12, nota 3. Cfr. También en p. 13, nota 3: “Algo como germen menudo había tenido ya en artículos de Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos [...] (sigue la acostumbrada repulsa del sentimentalismo germánico de Fernán [Caballero]), y termina la reseña con los nombres de Pereda, Galdós y la Pardo Bazán).

sin duda la más avanzada, de 1895 a 1916), su *Nuevo Teatro Crítico*, en publicaciones netamente conservadoras y críticas con determinado ángulo del liberalismo, con plumas claramente germanófilas¹⁹, hablamos del mismísimo *ABC* (colaboradora asidua de 1918 a 1921, su último artículo), *El Correo Español*, *La Acción* madrileña, hasta su breve (pero creemos que significativa aportación), tan corta como intensa fue su vida, del semanario *Renovación Española* (29 de enero a 3 de noviembre de 1918, con cuarenta números). Aunque aliadófilo y neutralista (no el más intransigente entre los mismos), sin duda era el para doña Emilia, muy importante en su obra, *Imparcial*, de donde acabamos de extraer toda su experiencia viajera hasta el mismo centro neurálgico de París y su Exposición Universal: como sabemos no era la primera experiencia de la cronista, pues antes estaban sus escritos en la Universal de Viena, en 1873, por cierto, donde asiste ensimismada, a su primera ópera wagneriana, *El Barco Fantasma*²⁰. Es laberíntico sacar adelante cualquier hipótesis ideológica o demarcación intelectual concreta, pero a ello hay que proponérselo, adelantarse, sobre todo teniendo en cuenta, simplemente lo que dice, o lo que sencillamente elude...

Uniendo las ideas que aquí esbozamos del germanismo cultural con la afición por el drama wagneriano, la realidad es que después del estreno del *Tristán e Isolda* (5/II/1911) en El Real de Madrid, en la primavera de 1911, se crea la Asociación Wagneriana en Madrid (AWM) y una década antes, en Barcelona, ya se había constituido bajo el amparo de Joaquim Pena y la inspiración del ya fallecido Joaquim Marsillach, la Associació Wagneriana de Barcelona²¹. La condesa no pudo ser ajena a estos eventos tan singulares en el mundo musical y cultural de nuestro país, especialmente en los mundos circundantes al Teatro Real, aunque no tenía por qué ser sólo en ese delimitado ambiente intelectual donde se podría detener la atención de la coruñesa.

Nos proponemos ahora seleccionar y exponer las principales conexiones e ideas en relación con Alemania y países nórdicos de la curiosa autora que tratamos. Estos son algunos de sus temas principales:

1. La atracción por el paisaje y cultura de las gentes alemanas/países centroeuropeos.

A/ [diferenciará bien la viajante entre la Baviera católica y la Suiza protestante]

[...] la florescencia de la imaginación, que instintivamente se echa de menos en Suiza, anda en Baviera como de sobra²² [...] La sabia y perfectísima organización militar que aquí se echa de ver, no impide que esta tierra se encuentre muy bien cultivada y sabiamente regida, ni que en ella florezcan las artes hasta el punto que demuestra el extraño y casi místico teatro de Bayreuth, que siento en el alma no encontrar abierto, pues era una de mis curiosidades mayores (1889).

B/

En Alemania, el perfecto estado de conservación de los edificios y las ciudades, no sólo atestigua a favor de la cultura general, sino prueba que los vándalos de principios de siglo, los guerreros franceses, no entraron como en nuestra patria, llevando la tea en una mano y en la otra el sable (1889).

C/

El Rin me atrae; de buen grado pasaría la frontera y recorrería Baviera y Tirol [...]

¹⁹ Sólo algunas firmas: Eugenio D'Ors, Jacinto Benavente (su familia es casi por entero, socia de la AW madrileña), Eduardo López Chávarri (crítico musical y socio de la asociación wagneriana de Madrid, de los primeros en introducir Wagner en España), el historiador Antonio Ballesteros Beretta, Quintiliano Saldaña, etc. Había un punto "neutral" promocionado desde los gobiernos de E. Dato y Maura, el "bloque periodístico", donde el diario *La Época* era su adalid, pero también donde desde uno y otro bando; también intentaban dar sus aportes "menos entusiasmados"; el mismo director, Torcuato Luca de Tena llegó a apostar por esta intermedia posición y una supuesta independencia periodística. Entre los periódicos y prensa regular española aliadófila podemos citar *El Socialista*, *El Imparcial*, *El Sol*, *El Radical*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *El País*, etc., y en ellos también escribió la novelista gallega, como todos podemos saber.

²⁰ Dirá en LIA (*La Ilustración Artística*, 19/I/1914): "Nadie más entusiasta del maestro que yo. Cuando en Viena, en el Teatro Imperial, asistí a una representación del *Barco Fantasma* (era el año 1872 ó 73, y yo bien joven, y bien ignorante en la materia, tanto que el nombre de Wagner no había llegado jamás a mí), recuerdo que me entusiasmé, y declaré a los que me acompañaban que quien había escrito tal partitura era un genio [...]. Yo seguí creyendo que era un genio, y de los más extraordinarios; y sin embargo, como se sabe, no es el Barco Fantasma la mejor, ni la más típica de sus obras. Claro es que me postro y me abismo ante Wagner; con todo esto, la proporción sigue pareciéndome una de las leyes eternas de la estética universal".

²¹ Tres estudiantes de medicina (Luis Suñer, Josep Maria Vallvé, Amali Prim), después de consultar la iniciativa a Joaquim Pena, y aún "iluminados" por la última audición, un 12 de octubre de 1901 fundan la Associació Wagneriana de Barcelona.

²² VPE (*Viajes por Europa*, en la edición que aquí tratamos, Bercimuel, 2006). FyA ("Por Francia y por Alemania"), p. 368. VPE: Para referencias de las citas: A (p. 368), B (p. 375); C (in *Dulce Dueño*, 1911; VPE -FyA-, 12/IX/1889) p. 233. ; D (LIA -*La Ilustración Artística*- 23/XI/1903), E (LN -*La Nación*- 1/IV/1912, vol I, p. 640; LN, 1/IV/1910; LN, 12/IV/1912, p. 646), F (LIA, 21/XII/1914, p. 482), F² (LIA, 11/XII/1916, p.794), F³ (LIA, 19/1/1914), G (LN, 23/VI/1913, pp. 786-787), H (LN, 12/IX/1914, p. 939), I (LN, 11/I y 7/III 1915), J (LN, 5/X/1914, p. 943-944), K (LN, 12/IX/1914, p. 936-938), L (LN, 27/V/1915, p. 1006), M (LIA, 21/XII/1914), N (LN, 20/I/1920).

– ¡Ah, lírica, lírica! ¿Es que ha soñado usted que yo le traiga el “edelweiss” cogido por mí al borde de un precipicio espantoso? (1911).

También en el Rhin: “el barco [...] con ligera trepidación empezó a cortar la superficie lisa, azul y quieta del magnífico lago Brigantinus [...]”:

Era una suerte encontrar tan hermoso tiempo, porque este charco de ondinas, en cuyo seno el Rhin derrama el agua que le sobra, cubre a veces su túnica con un velo de niebla tan espesa, que sólo ayudados de una brújula pueden en él orientarse los marinos [...] Yo, al pensar en Alemania, soñaba con Colonia, la santa y gran ciudad del poeta lírico, aquella en cuya catedral se conserva una imagen pintada sobre fondo de oro, que se parecía a la amada de Heine. Maguncia, la patria de Guttemberg, donde el Rhin corre ancho y majestuoso, me seducía igualmente (1889).

D/ [Káiser Guillermo II, su admiración]:



Y he aquí al joven Guillermo, desde lo alto de su cuello uniforme, fija la mirada en el comercio, en la industria, en la campaña económica por la cual Alemania ha salido definitivamente de aquel estado lamentable de que hablaba con tanta energía Fichte. No le bastaba al Káiser estimular la prosperidad de su pueblo: busca la buena armonía con los antiguos adversarios, y se hace agradable a los franceses, consiguiendo amortiguar a Francia, hasta un grado que se consideraría inverosímil, el escozor de los agravios y la inquietud de la *revanche*. La pacificación es la obra de este monarca de belicosas apariencias a quien deseamos salud (1903).

E/

Y los que, desde fuera de Alemania contemplamos el bello episodio humano, hemos de reconocer que tuvo más razón, en su lúcida locura, Luis II, que el vulgo alemán de su tiempo. Los que intentaban poner coto a su delirio artístico, eran los “filisteos”, aquellos de quienes tanto se burló Enrique Heine [...]. Luis II, el esteta [...] fue también el vidente. Bismarck hacía bien, al querer una Alemania fuerte, poderosa, positiva, sabia, curada de fiebre romántica: pero ¿acaso Luis de Baviera, al dar vuelo, en sus dominios, al arte de Wagner, no conquistaba regiones más vastas que la Alsacia y Lorena reunidas? Las naciones son grandes y gloriosas, no sólo por la guerra, sino por el arte [...]. En la soledad se siente Lohengrín, Caballero del Cisne, y, para dar apariencia de realidad a su quimera, viste loriga de escamas de plata, y, dentro de una barquilla tirada por un cisne, se desliza sobre las aguas de lagos azules, en los jardines de su castillo; las aguas donde ha de encontrar la soledad definitiva del morir (1912).

También sobre el rey Luis:

Un rey como Luis de Baviera, una reina como Isabel de Austria, podrían, en sus teatros particulares, alojar a la pálida princesa de los extraños amores... Purificada por el arte, lejos de las ineptias y las burlas, la función tendría la dignidad de lo bello, que no cede a ninguna otra dignidad (1910).

Oh, si yo fuese reina o archimillonaria [...]. Haría en suma, por Lope, Tirso, Shakespeare, y demás astros del firmamento dramático, lo que hizo por Wagner el rey Luis. Esto debiera realizarlo, a pérdidas o ganancias, el estado español. Pero sí, eso estaba pensando [...] (1912).

F/ Emperatriz Isabel -Sissi-, la del "cuello cisneo":

Celebrábase en Viena una Exposición Universal, y yo me contaba entre los viajeros atraídos por ella a la capital del Imperio austríaco [...]. nuestra primera admiración fue para la Emperatriz Isabel, que ocupaba, con el hoy caduco Emperador, el palco regio. Era un prodigio de hermosura; llevaba [como en sus retratos] el pelo suelto, ondulado [...] su cuello, largo y cisneo, aunque no tanto como el de una émula suya en infortunio, la Emperatriz de los Franceses; su vestido, de "moire antique" azul... Al cabo, empezamos a ocuparnos de la función. Esta se titulaba *Fliegende Hollander* [...]. (1914).

F2/ Otra vez la Emperatriz y su belleza:

Yo pude ver, y bien despacio [...] ya su consorte, la "divina" Isabel, en el año 1873, cuando asistí a la Exposición de Viena [...]. Ella era realmente un milagro de hermosura y de elegancia, y creo superaba a la Emperatriz Eugenia en gallardía, mostrando un escote perfecto, de diosa [...] Llevaba suelta, tendida completamente por las espaldas, la mata de su magnífico cabello castaño, ondulado y con ricos reflejos; y una diadema de estrellas de brillantes fulgía en su frente [...]. (1916).

F3/[hablando de la obra wagneriana como regeneradora del arte en España y Europa]

¡Ah, si *Parsifal* y sus nobles hermanas, las otras bellas creaciones de Wagner, pusiesen redimirnos del "Tápame, tápame...", y de la creciente manía taurómaca; o al menos redujesen estas plagas a sus justos límites, y al puesto secundario que debieran ocupar en la vida nacional! ¡Si la vacuna alemana contra la viruela de la grosería y ferocidad nos librase del contagio! (1914).

2. La Guerra, sus prolegómenos. Alemania como potencia, símbolo.

G/

Va para cuarenta y tantos años que Alemania, la nación belicosa por excelencia, al menos en cuanto a preparativos, no se ha lanzado a otra cosa que a prepararse, a gastar millones, a armarse formidablemente, a reunir fuerzas para eso, para mostrarlas a las demás naciones cual si fuesen uno de esos peleles que, en los campos sembrados sirven para asustar a los gorriones. La teoría del Kaiser es a la vez patriótica y humanitaria. No se trata de derramar sangre, ni de llevar ejércitos victoriosos más allá de las fronteras. Se trata de hacer de modo que, sin llegar jamás a tan violentos extremos, se sepa doquiera que Alemania es más fuerte que las naciones restantes, y éstas la respeten y eviten tener que medir con ellos argumentos detonantes [...]. En otras naciones se piensa y practica lo contrario (1913).

H/

Que para Alemania no era España el santo de mayor devoción, asaz lo sabíamos. El káiser andaba con nosotros retraído y frío, tal vez porque la boda inglesa nos tenía sometidos a la política de Gran Bretaña. Estábamos persuadidos de que no veíamos en Madrid la silueta del emperador. Sobre esto se discurría y charlaba bastante. Muchos, como el ilustre orador Mella, lamentaba no ser aliados de los alemanes. Este problema hace doblemente interesante la guerra para nosotros. ¿Quién sabe? ¿Habrás acertado, por una vez, nuestra diplomacia? En otro caso, ¿qué sucederá si Alemania, acosada por todos lados, llevase las de perder? "El destino manda" (1914).

I/

Lo primero que nos preguntan en teatros, paseos, tés, de hoteles, vistas, tribunos del congreso: ¿Es usted germanófilo? ¿Es usted francófilo? [...] el resultado que pueda tener la guerra para España y aun para la humanidad en general. Lucha tan ramificada, de tantas naciones (aunque en realidad sólo combaten dos, Inglaterra y Alemania, Cartago y Roma, disputándose el dominio del universo) no consiente predecir su desenlace [...]. Por eso a veces pareceré germanófila y otras francófila, no siendo ni ésto ni aquéllo, sino espectadora emocionada. Y voy guardando en el mismo cajón, juntos, los artículos y cartas en que me maltratan porque indiqué verbigracia, que los franceses no estaban bien preparados para la guerra [...], y los que me motejan porque llamé vándalos a los alemanes cuando cañonearon la catedral de Reims. Mis simpatías personales, que son para Francia y Bélgica (para Inglaterra no tanto), no me quitan la vista de la imparcialidad. Reseño y contemplo [...]. A mí me ha placido permanecer neutral en esta

nunca vista y descomunal contienda. Yo no tenía motivos sino de gratitud para Francia. Yo también debía a Alemania (hablo, claro es, en el sentimiento intelectual de ambas naciones) muchas y reiteradas pruebas de estimación hacia mi labor. Yo sentía un dolor muy grande y conmiseración muy profunda hacia los sentimientos de todos los beligerantes [...]. Siendo neutral España, neutral me quedo [...]. Y todos eran grandes pueblos, factores esenciales en el conjunto de la civilización ¡Qué atractiva, qué amable era Francia, la luminosa! ¡Qué fuerte, qué consciente, qué vigorosa Alemania! ¡Qué jardín aquella Bélgica! (1915).

3. La Guerra. Alemania y Wagner. La neutralidad y el veto en España.

J/ [hablando de los libelos contra España desde Flandes y Países Bajos...]:

Hoy [...] es otro pueblo el que ve alzarse la tácita conjura. No soy ni dejo de ser “germanófila”: lo mucho y grande que debe a Alemania la civilización me infunde respeto y a veces entusiasmo: en Kant, algo creo haber aprendido; con Heine y con Wagner mucho he sentido; con Goethe y Schiller he abierto el espíritu a la contemplación de la hermosura. Todo ello, sin embargo, no influye para que en la presente sanguinosa pugna solicite y desee la victoria de los germanos. Ignoro –lo digo de buena fe, sencillamente– lo que, en el momento actual, más nos importa. [...] Francia no espero que pueda hacer más que, si acaso, defensora [...] la población disminuye y el ejército no es modelo [...]. De sobra sabían los franceses que no estaban preparados según correspondía [...]

Ahora bien; antes de la Exposición, que muchos juzgaban imposible, el engrandecimiento de Alemania le atraía la malquerencia universal [...]. Los periódicos, a porfía, relatan actos de ferocidad, de crueldad, de salvajismo, cometidos por los alemanes. No es aquí, en España, donde se quedan cortas las hojas volantes. Muy mala prensa tiene Alemania en todas partes, pero la nuestra será de las peores. Antaño, y si de nosotros se tratase, serían libelos, folletos denigratorios; hoy día son las agencias, los diarios, los telegramas, restallantes. (1914).

K/

Ahora lo vemos claramente: tenía que estallar. Cuestión de tiempo. Alemania juzgó la ocasión propicia.

Lo de Alemania nos parece, a nosotros (descartando las simpatías que cada cual profesa a ésta o la otra nación, la especie de fraternidad que, en medio de las vicisitudes de la política, nos une a Francia), nos parece, digo un caso de grandiosa sublimidad. Cometa o no abusos, violaciones de neutralidad de territorios, haga lo que haga, la gigantona es una valiente. ¡Digo! En estos momentos [...], vedla retando, y no sólo retando, sino acometiendo, a cinco o seis de las más poderosas naciones: Francia, Rusia, Inglaterra, Italia, Bélgica, Holanda tal vez...me dejo en tintero a Japón. Tan extraordinaria y nunca vista aventura coloca a Alemania al nivel del caballero andante más quimérico. Sigfrido va a vérselas con endriagos, monstruos, reyes de lueñas tierras y ejércitos de todos los colores. ¿Es un acceso de locura? ¿Es la necesidad madre de la temeraria desesperación? Pronto ha de saberse el resultado de la titánica empresa [...]. Y si los alemanes triunfan, tendrán la hegemonía del mundo –¡y la habrán ganado!

[...]

Ha sido Alemania tardía, pero cierta, y cuando se ha arrancado, la arrancada estremece al universo, no a Europa tan sólo. Ante el conflicto, el escepticismo empieza a limar las firmes convicciones de los admiradores del imperio germánico. Obra tan larga, paciente y ponderosa; organización tan apretada, tan perfecta, tan estricta; educación militar tan seria, tan rígida, tan calculada para hacer frente a cualquier contingencia [...]. Porque no hay que forjarse ilusiones; es Europa, en masa: nosotros y Portugal, si no estamos todavía en guerra con Alemania, estamos, sin duda, ligados a Inglaterra. Y he aquí cómo Alemania nos recuerda a la España del siglo XVI, que parecía haber tomado por lema:

“Todo el mundo es contra mí
yo soy contra el mundo entero” (1914)

L/ [sobre la francofilia de EPB...]

[...] y huir de la pesadez como del fuego; y habiendo dicho obra como de veinte veces que en lo de la guerra soy perfectamente neutral, y que, privadamente, mis simpatías están en Francia desde tiempo inmemorial, desde que empecé a escribir, pensé que no fuese necesario machacar y darle bola [...]. En España nadie ignora que yo soy una persona muy independiente, a Dios gracias; que he escrito y hablado siempre con arreglo a mi modo de sentir; que no me mezclo en política; que no soy ni jaimista, ni nada acabado en “ista”; que no puedo, en ningún terreno, estar influida por ninguna potencia beligerante, y sería reidero si alguien intentase hacerme pasar por un traidor de drama, por un espía alemán, que cobijado bajo piel de francófilo, hace la causa germanófila, austrófila y hasta turcófila. Sí; las piedras se reirían (1915).

M/ [Sobre I Guerra Mundial y Wagner a finales 1914, hablando de *Parsifal* y del público adicto wagneriano en Madrid]

En el momento presente la noción de cultura sufre también una revisión; la guerra vino a traer la crisis de ese ideal. Pero, lo que dirán los germanos: una cosa es la cultura y otra, pero acaso la misma, los morteros de cuarenta y dos (1914).

N/ [Veto para escuchar Wagner en España durante y después de la IªGM]

Claro es que tenemos que aceptar los acontecimientos con todas sus consecuencias; pero siempre sublevaría a un enamorado de la belleza la proscripción del arte, que debiera volar por encima de las luchas y contiendas entre pueblos. El arte es de todos, y aun cuando por eminencia el arte sea patria, y nada más patria que el arte, tiene la virtud de llevar en sí la esencia de la patria, sin exclusivismos ni xenofobias de ningún género. Todo francés de espíritu abierto amará el arte germánico después de la guerra. Reconocerá su valor propio, y no querrá privarse de él, porque ese patrimonio espiritual al cual pueden aspirar todos, hay que defenderlo y conservarlo celosamente. (1920).

Los textos demuestran la clara prioridad por los intereses de España sobre otros países europeos, pero sus ideas regeneracionistas de depurar a la nación de sus atroces brechas de oscuridad artística, intelectuales y socio-culturales, sin lugar a dudas no pueden impedir una sincera admiración en los años de las décadas finales de 1870-1880 y 1890, por los Imperios centrales y Alemania, especialmente por su mundo intelectual artístico (literatura, música, hasta su pintura, arquitectura, urbanismo) y hasta popular, su belleza y estética (paisajes, gentes, personajes determinados, el mismo Káiser, la Emperatriz austríaca Sissi), hasta llega a defender los postulados de una nación balbuciente y militarizada como ya lo es Alemania, llegando ésta a ya ser objetivo de campaña de difamaciones tóxicas de la guerra moderna, tal y como lo fue y ya lo era España desde el XVI hasta la reciente Guerra de Cuba con los libelos norteamericanos. Su diáfano europeísmo (el global, el integrador, no sesgado ni parcializado) hace sentir suyas las grietas, heridas y crueldades que una guerra (destructora de belleza, de Arte, antes que determinadas injusticias que uno y otro bando enarbolan), ya mundial, lleva consigo, y el desgaste que ello va a suponer para todas las naciones europeas de esta Gran Guerra internacional; se nota su pena y sentimiento de horror ante lo que está ocurriendo y lo que puede venir después del final del conflicto. Es lo lógico y natural en una intelectual amante de todo lo occidental. Su participación en prensa carlista, aún con problemas, al lado de su admiración por Vázquez de Mella, nos sugiere contactos con corrientes pro-germanas que sin duda sabían de su relación afable con el mundo centroeuropeo, y su admiración-desconfianza para con el mundo orbital francés. Como sabemos, en 1916-1917, la intelectual gallega se determinará públicamente hacia lo francés en su *Porvenir de la Literatura después de la guerra* (1917). Antes, hay dudas de dicha claridad francófila.

Cabe explicar el veto a Wagner en el ambiente de neutralidad diplomática de España. Las presiones políticas, intelectuales, informativas y culturales de los pro-aliados sobre la sociedad española y sus medios, en clara mayoría sobre los simpatizantes de sus adversarios, debían ser abrumadoras en la capital madrileña en los tiempos de pleno conflicto mundial, ¡hasta Pardo Bazán se debió resentir de tanta presión anti-germana! Podemos definir, con ciertas precauciones, a doña Emilia como una aliada, sincera europeísta, pero abierta a una cierta y tamizada germanofilia, anclada en su admiración por la belleza y creatividad artística de este pueblo, de sana envidia para con lo ibérico, ¿contradicción? Nosotros, con ella, creemos que no. Avanzado 1915 se atreve, con no poca prudencia, a seguir afirmando que

España, que parece tener más afinidad con los semitas, encierra no pocos descendientes (no se tome a mala parte) de los vándalos, suevos y visigodos. Y los bárbaros del Norte (tampoco se entienda esta designación en sentido injurioso para Alemania), han cambiado menos de lo que a primera vista se creyera, durante el transcurso de los siglos.

La portentosa civilización que adquirieron tantos hombres insignes por el pensamiento, por el arte, por la poesía, por la ciencia, por los profundos estudios filosóficos, por la intensidad y altura del sentimiento religioso: Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Lessing, Vinkelmann, Schiller, Goethe, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Bach, Wagner, y la infinidad de nombres que se atropellan en la pluma, no impiden que este pueblo esté hoy establecido sobre las mismas bases que lo estaban las tribus fieras, inocentes y desgredadas que se precipitaron sobre países más bellos que el suyo, en busca de botín de guerra, fundando reinos.

De aquel germano primitivo, queda mucho, queda lo esencial en el germano de hoy, mientras que en el latino, se diría que los caracteres que ostentó la raza en el momento de su esplendor han ido borrándose, siendo substituidos por otros menos útiles para la lucha por el engrandecimiento colectivo.

La sangre alemana sigue siendo joven, fuerte, impetuosa, y sobre tan rico fondo, la disciplina social ha puesto su coraza, su revestimiento de fortaleza y paciencia [...] Por esto que voy diciendo, no se entienda que soy germanófila.

Estudiar, comprender, es mejor que apasionarse. Yo concedo que los alemanes han hecho la guerra del modo más violento y destructor. La cosa viene de atrás: En el siglo XVII, los que en una batalla tenían que rendirse no querían hacerlo a las tropas alemanas, por temor a tratamientos feroces. Preferían rendirse a los españoles, los que mejor trataban a los prisioneros de guerra.

En Alemania, dado el conjunto de cualidades, tenían que existir estos defectos [...] (LIA, 19/VII/1915).

En esta lidia desde el neutralismo hispánico entre aliadófilos y germanófilos, cabe añadir un comentario de Eva Acosta (2007), aunque tampoco aclara demasiado al respecto: “Por su parte, la condesa está escindida. En estos instantes vacila entre un bando y otro, o tal vez desea, como siempre, observar un justo medio entre dos polos imposibles de reconciliar”²³. No obstante todo lo dicho, la apuesta por su innata ambigüedad (coherente sin duda en el trasfondo de su razonamiento más intrínseco) nos hace pensar, hasta recrear la escena hipotética (texto L) de que haya podido ser tildada de pro-alemana. No nos debería extrañar.

LA ÓPERA EN LA OBRA CRÍTICA Y LITERARIA DE E. PARDO BAZÁN

No puede ni debe ser éste, lugar y momento de analizar toda la influencia, estilos, obra lírica, ambientes o personajes que en la extensa obra total de nuestra autora, ejerció la incuestionable fascinación por la Ópera, especialmente la alemana, la italiana y la francesa, al lado de la música culta también de esas tres nacionalidades monopolizadoras del gusto estético de la Europa y mundo del momento de finales del siglo XIX e inicios del XX, aunque sin olvidarnos de esa reserva artístico-popular que aún conservaba España en sus tradiciones líricas (¡hasta instrumentales!) folclóricas, tal vez con menos suerte en el mundo sinfónico u operístico de género mayor, no obstante, bien advertida de cierta calidad en otros géneros que pudieran resultar “extraños” en las salas y salones musicales de Europa, léase el género chico o la zarzuela, admirada sin ambages, pero reconocedora de una cierta y natural humildad ante la música centroeuropea o italianizante.

Su cosmopolitismo intelectual, su curiosidad literaria o su admiración por la novela y cuentos rusos (¿su música?...Tchaikovsky y Mussorsky sin duda) la van a llevar, de la mano del periodismo, hasta el mundo de los grandes salones, entreactos, pasillos y tertulias de cafés (París, Londres, Roma, Berlín, Munich, Viena), anexos a los teatros de ópera de moda y auge del momento, al mundo, en suma de las grandes orquestas, cantantes y piezas de operística que mínimamente nos proponemos desentrañar, sobre todo desde un seguimiento sistemático de mención de obras (ítems) y su comentario *ad latere* correspondiente. Los trabajos parciales²⁴ que se han ido haciendo sobre el mundo de la música culta en relación a Pardo Bazán, creo han dejado un tanto de lado dicha sistemática y es ahora cuando nos proponemos enumerarla, teniendo en cuenta la obra literarionovelística, la periodística (centrándonos más en *La Ilustración Artística*, *La Nación* bonaerense) o sus relatos de viajes por Europa, aunque no exclusivamente, y la narrativa de cuentos.

Este es el cuadro general que queremos exponer para concretar algo más las relaciones de la obra de Pardo Bazán, sin entrar aún en las obras wagnerianas, una visión de la ópera en general, la ítalo-francesa:

²³ Op. cit. ACOSTA, Eva, p. 530.

²⁴ Tenemos que resaltar los pioneros trabajos de PATIÑO EIRÍN, C. (1992-1993), “Emilia Pardo Bazán y la música”, de GONZÁLEZ HERRÁN, J. M (1998), “Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán” y de ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2009), “¿Wagnerismo à outrance?: Emilia Pardo Bazán ante “la música del porvenir”. Todos relacionadas en bibliografía.

Cuadro 1. ÓPERA GENERAL EN LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN: ARTÍCULOS, NARRATIVA CORTA Y NOVELAS

	Cisne de Vilamorta 1884	Por el Arte 1891	La Quimera 1905/ La Tribuna 1882	LIA 1895	LIA 1896	LIA 1897	LIA 1899 (1)	LIA 1899 (2)	LIA 1899 (3)	LIA 1899 (4)	LIA 1900	LIA 1901	LIA 1902	LIA 1903	LIA 1905	LIA 1906	LIA 1908	LIA/LN 1909	LN/LIA 1910	LIA 1912	LIA/LN 1913	LIA 1914 (1)	LN 1914 (2)	LIA 1914 (3)	LIA/LN 1914 (4)	LN/LIA 1915	LIA 1916	LN 1919	LN 1920	VPE FyA ; APTE 1889	VPE, MR1887						
Hugonotes	x	x	x					x			x				x					x	x	x								x							
Africana, La	x	x						x	x						x			x											x								
Puritanos		x																																			
Fausto		x													x	x																					
Profeta, El		x																											x								
Roberto El Diablo		x							x																				x	x	x						
Don Juan		x	x										x						x		x																
Lucía de Lammermoor		x			x										x				x				x														
Barbero de Sevilla		x			x		x						x	x																							
Hernani		x			x										x																						
Sonámbula	x	x							x										x				x														
Salomé																			x		x			x	x												
Orfeo					x										x														x								
Aida					x							x			x				x										x								
Norma					x																																
Gioconda						x									x		x				x																
Traviata, La			x		x																x																
Nabucco					x																																
Matilde di Sabrán					x																																
El Trovador									x												x																
Carmen				x					x				x								x														x		

	Cisn e de Vilamorta 1884	P. Art1891	La Quimera 1905/ La Tribuna 1882	LIA 1895	LIA 1896	LIA 1897	LIA 1899 (1)	LIA 1899 (2)	LIA 1899 (3)	LIA 1899 (4)	LIA 1900	LIA 1901	LIA 1902	LIA 1903	LIA 1905	LIA 1906	LIA 1908	LIA/ LN 1909	LN/LIA 1910	LIA 1912	LIA/LN 1913	LIA 1914 (1)	LN 1914 (2)	LIA 1914 (3)	LIA/LN 1914 (4)	LN/LIA 1915	LIA 1916	LN 1919	LN 1920	VPE FyA; APTE 1889	VPEsp DMT 1888	VPE, MR, 1887					
La Bohemia											X														X												
Dinorah															X			XX	XX		X	X									X	X					
Mefistófeles														X	X	X																					
Rigoletto															X		X				X					X											
Machbeth															X																						
Manon Lescaut																		X		X	X						XX										
Resurrección																				X																	
Linda Chamounix																				X																	
Condenación de Fausto,																			X	X																	
Ariana y Barbazul																					X																
Barba Azul																					X																
Hamleto																	X				X				X												
Payasos																					X		X						X								
Poliuto																					X	X															
Sansón y Dalila																	X		X																		
Tosca														X			X							X			XX										
Thais																											XX	X	X								
Favorita, La																					X																
Pescador de Perlas					X																X																
Guillermo Tell						X				X				X																							
Lucrecia Borgia											X																										
Falstaff												X																									
Don Carlo																									X												
Werther																	X																				
Otelo															X			X																			

Notas al Cuadro 1:

Relación de artículos/crónicas, narrativa corta y novelas que se señalan con ítems (una vez nombrada la obra operística en el artículo-obra narrativa en concreto ésta equivale a un solo ítem, aunque sea reiteradamente nombrada a lo largo de dicho trabajo literario):

1. Artículos:

LIA (*La Ilustración Artística*), LN (*La Nación* de Buenos Aires) y VPE (*Viajes por Europa*)-FyA (*Por Francia y por Alemania*)-APTE (*Al pie de la Torre Eiffel*) y MR (*Mi Romería*), VPEsp (*Viajes por España*)-DMT (*De mi tierra*)

1887: VPE, MR 24/XII/1887: ítem 1

1888: VPEsp DMT 1888: ítem 1

1889: VPE, FyA 28/IX/1889; 2/X/1889 (2); APTE 28/V/1889: ítems 4

1895: LIA 14/X/1895: ítem 1

1896: LIA 20/I/1896: ítems 10

1897: LIA 3/V/1897: ítems 2

1899: LIA 6/II/1899 (1), LIA 6/III/1899 (2), LIA 20/III/1899 (3) y LIA 1/V/1899 (4): ítems 1, 2, 5, 1= 9

1900: LIA 12/III/1900 y LIA 4/VI/1900: ítems 3

1901: LIA 4/II/1901: ítems 2

1902: LIA 9/VI/1902, LIA 23/VI/1902 y LIA 1/XII/1902: ítems 3

1903: LIA 12/I/1903, LIA 20/VII/1903 y LIA 7/XII/1903: ítems 4

1905: LIA 27/II/1905: ítems 12

1906: LIA 29/I/1906: ítems 2

1908: LIA 3/II/1908: ítems 6

1909: LIA 1/III/1909, LN 4/V/1909, LN 23/VI/1909 y LIA 22/XI/1909: ítems 4

1910: LIA 24/I/1910, LN 30/I/1910, LN 12/III/1910 y LN 1/IV/1910: ítems 7 1912: LIA 15/I/1912: ítems 5

1913: LIA 3/III/1913, LIA 17/II/1913, LIA 17/III/1913 y LN 27/XII/1913: ítems 18

1914: LIA 21/XII/1914 (1), LN 10/II/1914 (2), LIA 19/I/1914 (3) y LIA 1/VI/1914 19/X/1914 (4): ítems 3, 4, 1, 2= 10

1915: LN 11/I/1915 y LIA 25/I/1915: ítems 3

1916: LIA 27/III/1916, LIA 3/IV/1916 y LIA 14/VI/1916: ítems 6

1919: LN 16/VI/1919 y LN 26/VI/1919: ítems 4

1920: LN 20/I/1920: ítems 6

2. Narrativa corta (Cuentos):

Por el Arte (1891): ítems 11

3. Novelas:

El Cisne de Vilamorta (1884): ítems 3; *La Quimera* (1905): ítems 2

Ítems de referencia a Óperas internacionales (46 en total) en la obra de E. Pardo Bazán:

Hugonotes: 10	Payasos: 3	Favorita, La: 2
Dinorah: 9	Hamleto: 3	Otelo: 2
Africana, La: 7	Pescador de Perlas: 3	Puritanos: 1
Tosca: 5	Guillermo Tell: 3	Nabucco: 1
Don Juan: 5	Hernani: 3	Matilde di Sabrán: 1
Lucía de	Orfeo: 3	Machbeth: 1
Lammermoor: 5	Fausto: 3	Linda de Chamounix: 1
Barbero de Sevilla: 5	Mefistófeles: 3	Ariana y Barbazul: 1
Aida: 5	Poliuto: 2	Barbazul: 1
Manon Lescaut: 5	Profeta, El: 2	Lucrecia Borgia: 1
Sonámbula: 5	Norma: 2	Falstaff: 1
Salomé: 4	Traviata, La: 3	Don Carlo: 1
Roberto El Diablo: 5	La Bohemia: 2	Werther: 1
Gioconda: 4	El Trovador: 2	Resurrección: 1
Carmen: 5	Sansón y Dalila: 2	TOTAL GENERAL
Thais: 4	Condenación de	ÍTEMS: 144
Rigoletto: 4	Fausto: 2	

Relación de compositores musicales y de Ópera internacionales que menciona E. Pardo Bazán:

Donizetti, Bellini, Verdi, Massenet, Bizet, F. David, Mascagni, Puccini, Rossini, Berlioz, Beethoven, R. Strauss, R. Wagner (ver artículo de *La Tribuna* n.º 9, "Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner" pp. 155-212. Cuadros 1 y 2), Chopin, Schumann, Mendelssohn, Ch. Gluck, Saint-Saëns, P. Dukas, Leoncavallo, Gounod, Offenbach, Ponchelli, Mozart, Weber, Meyerbeer, Bach, Haendel, Franz Lehar, Pascual Veiga, y en general los autores vinculados a las obras operísticas internacionales y nacionales aquí mencionadas.

Relación de zarzuelas (ópera menor-género chico) españolas que suele referir nuestra autora:

Los Magiares, Diamantes de la Corona, Dominó Azul, La Gran Vía, La Niña Pancha, La Tempestad, Los Lobos Marinos, Raquel, Los Amantes de Teruel, Garín, Margarita la Tornera (ópera), Bohemios, Marina (ópera), Alma de Dios, Arillo de Hierro (ópera), Molinero de Subiza, Colomba, La Bruja (ópera), Serenata Morisca/Fantasia Morisca, Los sobrinos del capitán Grant, La Marsellesa, La Verbena de la Paloma, Los Ángeles, El puñao de rosas, El Rey que rabió, , Los majos de plante, Gigantes y cabezudos, Gonzalo de Córdoba, El Avapiés (ópera), El secreto de Susana, Maruxa, El tambor de Granaderos, Tabaré, La Zarina, La Patria chica, Manna, Pepa la frescachona, Colomba, Mujer y reina, El club de las solteras, El método Gorritz, Bohemios, El Conde de Luxemburgo (F. Lehar), Quo Vadis?, El duque de Gandía, El milagro de la Virgen, Circe, Curro Vargas, La cara de Dios, La leyenda del monje, El galope de los siglos, La venta de Don Quijote, La peseta enferma.

Relación de cantantes de ópera nacional e internacional, así como otros intérpretes musicales a los que se suele referir E. Pardo Bazán:

Darclée, E. Arrieta (tenor), Sarasate (violinista, compositor), J. Gayarre (tenor), Vetam, Monasterio, A. Patti (soprano), Reszé (tenor), Antón, R. Stagno (tenor), Theodorini (soprano), Ferni (soprano), Nilson (soprano), Sembrich (soprano), Napoliani (soprano), Massini, Paoli (tenor), Anselmini (tenor), R. R. Storchio (soprano), Titta Ruffo (barítono), G. Bellincioni (soprano), Tamberlick (tenor), M. Barrientos (soprano), R. Blanchart (barítono), Fazzini (tenor), Leveroni, Capella (soprano); A. Perelló de Seguro (bajo), F. Viñas (tenor), R. Penco (soprano), G. Grisi (soprano), etc.

Lo primero que podemos observar es la homogeneidad en el número de referencias a obras diversas del repertorio operístico europeo, destacando su insistencia referencial por las obras *Hugonotes* (estreno de la obra en 1836¹), *Dinorah* (1859) y *La Africana* (1865) de Meyerbeer, a la vez que un segundo grupo muy variado le sigue, pro-“pucciniano” si se quiere, con muchas reservas, aunque a una distancia que podemos considerar sintomática, son *Tosca* (Puccini, 1900), *Don Juan* (Mozart, 1787), *Lucía de Lammermoor* (Donizetti, 1835), *Barbero de Sevilla* (Rossini, 1816), *Aida* (Verdi, 1871), *Manon Lescaut* (Puccini, 1893) y *Sonámbula* (Bellini, 1831).

Todas las obras que E. Pardo Bazán pudo comentar, subrayar, criticar o elogiar, son las normales en un repertorio europeo francés, italiano y español de este momento. Si en los años 80 y 90 del antepasado siglo e incluso inicios del XX, uno observa los títulos representados con sus respectivas ediciones en temporadas varias, verá casi siempre, en Teatro Circo de Madrid (1842), El Teatro Real (en 1850 se estrena) o en el Teatro de la Cruz, y después en el Liceo barcelonés (desde 1847...), incluso en el Teatro Principal coruñés, obras de Donizetti (*La Favorita*, 1840), por otra parte, autor favorito de las cortes regias (la propia Isabel II) y público en general.

Desde la década de los años siguientes a 1850 y su continuación (extraordinariamente productiva en estrenos, con Eusebio Lucini en la dirección escenográfica), sabemos que es en el Teatro Real donde convergerán la experiencia musical-operística de la escritora y el ya tradicional elenco de autores y obras hasta los tiempos de las recensiones teatrales y operísticas que escribió: *Los Puritanos* (Bellini, 1835), *La Sonámbula*, *El Barbero de Sevilla* (el propio Rossini vivió en Madrid una temporada), *Lucía Lammermoor*, *Macbeth* (el primer Verdi, 1847), *I Vespri Siciliani* (Verdi, 1855), *Roberto el Diablo* (Meyerbeer, 1831), *Nabucco* (Verdi, 1842), *Don Pasquale* (Donizetti, 1843), *Semíramide* (Rossini, 1823), *Torcuato Tasso* (Donizetti, 1833), *Luisa Miller* (Verdi, 1849), *I Lombardi* (Verdi, 1843), *Ildegonda* (Arrieta, 1849), *Il Giuramento* (S. Mercadante, 1837), *Lucrezia Borgia* (Donizetti, 1833), *Il Trovatore* (Verdi, 1853), *Norma*, *Marino Faliero* (Donizetti, 1835), *Poliuto* (Donizetti, 1848), *El Profeta* (Meyerbeer, 1849), y así *Rigoletto*, *Il due Foscari*, *Nina la pazza d'amore*, *Atila*, *Marco Visconti*, *I Martiri*, *HernaniñErnani* (Verdi, 1844 y estrenada en Madrid en 1851), *La Traviata* (Verdi, 1853; en Madrid 1855), *La Favorita* donizettiana (1840) que ve Madrid en 1850, *Maria di Rohan* (Donizetti, 1832) sobre el escenario y voces en 1854, *La Sonámbula* (Bellini, 1831) en 1850, etc.

En las décadas de los 60 y 70 se ofrecen como repertorio de nuestra capital, *Roberto Devereux* (Donizetti, 1837), *La Forza del Destino* (Verdi, 1862), *Ballo in Maschera* (Verdi 1857-59), *Guillermo Tell*, *Mathilde di Sabran* (Rossini, 1823), *La Vestal* (G. Spontini, 1807), *Simón Boccanegra* (Verdi, 1857), *Fausto* se estrena en 1865 (Gounod, 1859) *Don Juan/Giovanni* (1787, siempre en el candelero clásico), *Giuditta* (¿Scarlatti, oratorio?), *La Hebrea* (J. F. Halévy, 1835), *Marina* (Arrieta, 1871), *Don Sebastián* (Donizetti, 1843), *El Conde de Orly* (Rossini, 1828), *Dinorah* (Meyerbeer, 1859), *Ana Bolena* (Donizetti, 1830)...y ¡hasta *El Cazador Furtivo* de K. Weber!, todo una “novedad” (1821) que llega en 1874 al Real. *Aida* (Verdi, 1871) fue estrenada en el Real en 1874, le siguieron *Romeo y Julieta* (Gounod, 1867), *Mignon* (A. Thomas, 1866), *Baltasar* (A. Villate, 1855), para volver al *Barbero de Sevilla* y recomenzar por los sempiternos Donizetti, Meyerbeer, Bellini o Verdi... La nueva fachada “a la francesa” del Teatro Real de Madrid en 1884 debería ser un aliciente para que la “nueva sociedad” madrileña y española se atreviesen a cambiar de gustos y aires modificadores...

Bizet hace lo propio con *Carmen* (1875) en el regio madrileño en 1888, *Los Pescadores de Perlas* en 1889 (1863), *Mefistófeles* para 1883 (Boito, 1869), *Orfeo* (¿Monteverdi o Gluck?), el *Falstaff* verdiniano (1893) en 1894, *La Gioconda* (Ponchielli, 1876) en 1884, Saint-Saëns con *Sansón y Dalila* se presenta en un tardío 1897, *Raquel* (T. Bretón) coincidente con su mismo año de fin de composición y estreno en 1900, *Werther* (Massenet, 1892) también en el mismo año, *Linda de Chamonix* (Donizetti, 1842) en 1885, *Manon* de Massenet en 1895 (1884), *Los Payasos* (Leoncavallo, 1892) en el invierno del mismo año del estreno.

Puccini hace acto de aparición en el escenario del Real con *Manon Lescaut* en 1893, año también de su estreno en Turín, pero son sus insignias *La Bohème* (1896) hasta 1900, también el año de *Tosca*, hasta el éxito de su maravillosa *Madama Butterfly* (1900), que inaugura la temporada 58 el 20 de noviembre de 1907.

¹ A partir de aquí, pondremos entre paréntesis el año de estreno original de la obra del autor, y señalaremos cuando lo consideremos, su estreno en el Teatro Real de Madrid, foco de nuestra atención, donde visualizó principalmente E. Pardo Bazán dichas piezas musicales, junto con sus escenografías y telones.

Debió ser casi una bomba la *Salomé* (Pardo Bazán así lo señalará debidamente) de Richard Strauss en el escenario regio y con la voz de la Bellincioni, que se estrena en 1910; hace lo propio la *Thaïs* (Massenet, 1894) interpretada por Genoveva Vix en 1916, igualmente tardía en ver las candilejas.

Todas estas fechas últimamente señaladas, más tardías para compararlas con la alargada sombra de la tradición de audiencia del respetable en la capital de villa y corte, son espacio público y privado que sin duda influyeron directamente en los gustos líricos de la referenciada escritora, ésta es una de las razones de determinados números de ítems que sobresalen en el Cuadro 1 de ópera general que exponemos en relación con el tema que ahora abordamos.

Está pues claro a nuestra vista, que por orden de estreno cronológico y los repertorios que se dan en el Teatro Real de Madrid y en España eran aquéllos los que la tradición lírica italo-francesa ofertaba y el público demandaba. Para la tradición lírica centroeuropea y alemana había poco espacio repertorial, ni siquiera las obras de Mozart (fuera del *Don Juan*, claro) que hoy vemos a lo largo y ancho del globo como *El Rapto del Serrallo*, *Cosí fan Tutte*, *Las bodas de Fígaro*, *Idomeneo* o *La Flauta Mágica*, podían tener garantizada una aceptabilidad en la España decimonónica e inicios seculares. A modo de ejemplo, y para que todos lo podamos entender, sólo veo en los programas realistas un Fidelio (1805) beethoveniano en 1893...

Sobre la popular polémica “Ópera italiana vs. Wagner”, Pardo Bazán, aún en 1899, muy interesada pero aún no “iniciada” en el pleno mundo wagneriano, le sale una confraternización estética muy digna de elogio hacia algo que prácticamente era inevitable, la comparación de los dos mundos antedichos; reitera no obstante su óptica de no entendida de lo que afirma (de hecho, no cesará de recordárnoslo, aunque sus opiniones, crónicas y criterios sean de lo más afinado que se podía leer en la crítica musical del momento) pero sonsaca valores de cultura musical extraordinarios, ya más tarde, con el *Parsifal* de 1914, las cosas van caminando a más...

Yo no soy melómana de oficio, ni wagnerófila iniciada. Jamás se me ha ocurrido que por oír con tal delicia la *encantación del fuego*, estoy en el deber de alzar los hombros desdeñosa cuando canten *El Barbero de Sevilla*. También *El Barbero* me gusta, me inunda el espíritu de una alegría maliciosa, me recuerda a Andalucía, con sus noches claras y tibias, sus balcones y sus rejas. Y es preciso que tengamos sitio para todo lo bello [...]. Por eso me ha parecido triste que el público de Madrid, en conjunto, no haya sabido escuchar a Wagner (LIA, 6/II/1899).

[Hablando del “entusiasmo y recogimiento fervoroso” del público madrileño en el estreno de *Parsifal*, y el escepticismo aún vigente en sectores del público] Y sin embargo, no teniendo yo nada de inteligente, ni aún de melómana, no me ha sucedido eso: desde el primer instante, no diré que entendí, pero sentí a Wagner, sin extrañeza alguna (LIA, 21/XII/1914).

Esta sensibilidad debió haberse iniciado ya en 1873, cuando en el Teatro Imperial de Viena, nuestra casi recién casada, ve representado *El Buque Fantasma*, y en Madrid, gracias al estreno del *Rienzi* el 5 de febrero de 1876, del que hablaremos más adelante.

Los gustos de la Bazán, algunos de los mismos ya adelantados, podemos resumirlos en las siguientes citas, muy explícitas y necesarias:

A2/

Fui al concierto de música francesa que se verificó el jueves pasado en el Trocadero [París]: ¿Vale la franqueza? No soy melómana; tengo, sin embargo, el gusto muy exigente en materias musicales, y por lo mismo que de todas las bellas artes, la música es la que me satisface menos, le pido más, para que me contente algo. No carezco de eclecticismo: me agradan dos clases de músicas, si en su género son buenas: o la alemana, a la vez profunda, vaga y extensa, instrumentada con magistral perfección, y en que resuenan unidas las voces de la naturaleza y las hondas corrientes de la filosofía; o la italiana, romanesca y apasionada, rebosando melodías y tan pegadiza al oído, que, sin permiso del entendimiento la tararean los labios. También me deleitan las canciones populares de cada país, en boca de los aldeanos: el ¡jalalá! Melancólico de mi tierra me arrasa los ojos de lágrimas [...]. No me desplace la música de corte callejero que hoy domina en nuestras zarzuelas españolas [...]. Mas esta musiquilla francesa entre merced y señoría, ni carne ni pescado, sin inspiración, sin colorido, sin fuego, sin vigor, penosa rapsodia de los grandes maestros alemanes, con algo de picadillo italiano y español, puede decirse que lo bueno no es suyo, y lo suyo no es bueno [...] tuvimos fragmentos de Bizet, de Feliciano David, de Berlioz, y, por supuesto, de Massenet, que es, si no el más inspirado, al menos el más docto de los compositores franceses. Al salir de allí, decíame un español –muy aficionado a las artes, abonado al paraíso del Real [...]:-

- Mire usted...Por la solapa de la americana de Chapí doy a todos estos patosos y desaboríos de franceses. Ellos que hagan sombrillos y cosméticos: la música que se la dejen a aquel brutazo de Wagner... ¡que era un cacho de compositor !...¡ Vaya un cacho de compositor que era el tío ese, con su *Lohengrin* y su *Tannhäuser!* Pues... ¿el perro judío de Meyerbeer? ¡Cuando un franchute escriba un compás de *Roberto el Diablo...* que me claven aquí! [...] Réime de este juicio compendioso [...] y le confesé a mi compatriota que en el fondo... estábamos conformes”² (1889).

B2/

[...] y sin embargo, la gran belleza wagneriana dejará residuos y memorias en el oído, en la fantasía, en el sistema nervioso de un pueblo menos ineducable que mal educado, artísticamente hablando; y poco a poco, se familiarizará con lo personajes de la leyenda renana [hablando de la Tetralogía en general y de la *Walkyria* en particular], como se ha familiarizado con el Caballero del Cisne y la maga Ortruda (1899).

C2/

¿Por qué hemos de incidir en la vulgaridad de desdeñar la zarzuela? En ella hemos descollado, y cuando se dice que nuestra música no logró interponerse en los mercados extranjeros, se piensa tan sólo en la ópera [...] Yo de mí sé decir que preferiría siempre una zarzuela graciosa y divertida a una ópera de las que no hacen época en la historia del arte. Una cosa es que sea una entusiasta de Wagner, y hasta, con auxilio de los que Valera llamaba “panfilismo”, de Mascagni y Puccini, a quienes ahora es moda como chupa de dómine, maldecir lo que si nos hubiesen traído la peste [...]. Lo útil no es bello y lo bello ni se importa ni se imita, o si se imita, pierde su mejor gala, que es sin duda la espontaneidad. Hablo de la espontaneidad inicial, la que determina la inspiración, pues de otro modo se me diría, y con razón, que Wagner no es espontáneo –y lo es de un modo absoluto, a pesar de la enorme preparación científica y técnica que representan sus maravillosas creaciones (1909).

D2/

Yo confieso que aun cuando soy ecléctica también en música, y oigo con placer algunas de las antiguas óperas italianas, hoy tan pasadas de moda que la gente se ríe de ellas y protesta cuando las ve en el cartel, no dejaba de echar de muy de menos a Wagner. Había costado buen trabajo aclimatarlo en Madrid, y no me atrevía yo a asegurar que esté aclimatado del todo, no. Esa terrible palabra “lata”, que tanto mal ha causado en el momento de insubstantial frivolidad que atravesamos, no se les ha caído aún de los labios a los que dicen que van al teatro a dormir, cuando se pone en escena *Parsífa*, verbigracia. Sin embargo, cada día es mayor el número de los admiradores de Wagner en Madrid. La educación musical de este pueblo ha avanzado infinito, merced a tantos esfuerzos, a tanto ejemplo y enseñanza práctica, tanto recital, tanto concierto, algunos de ellos digno de todo elogio, como los de la Filarmónica. El pueblo [...] tiene buen oído e instinto despierto, como se ha demostrado en aquellas campañas del Teatro Real, en que el “paraíso” hacía y deshacía las reputaciones de divas y divos y seguía con ojo avizor y oía con fina recepción las incidencias musicales, atenta siempre al aplauso oportuno, a la entusiasta aclamación, al siseo severo, al pateo y hasta al silbido, si se terciaba (1920).

Desde la apoteosis de estrenos del Real regio de 1850, para nuestro caso, desde los años setenta para la atenta asistencia a las butacas líricas de la Señora de Quiroga, para finales del siglo en cuestión, ya tenía la autora más que formada una opinión sobre gustos, ambientes y paisajes humanos que emanaban de las estrechas filas de entre palcos, anfiteatros, plateas y asientos de los ambientes operísticos españoles. Cuando en 1891(a la par de su *Nuevo Teatro Crítico*), aparece *Por el Arte*, finalmente insertado con otros en su edición de *Cuentos de Marineda* (1892), el elenco de compositores, directores, cantantes, ambientes de Teatros para Ópera y finalmente obras ahora seleccionadas en sus gustos personales, estaba definido, aunque como veremos más adelante, nunca del todo. Mezclando y comparando estos diferentes públicos oyentes, expectantes de todo lo que el mundo de la ópera también embriaga dentro y a su alrededor, redacta este relato corto, al mismo tiempo que resaltando las novelas costumbristas que la época podía deparar para las

² Citas sobre música/ópera y EPB: A2: VPE (*Viajes por Europa*)-APTE (*Al pie de la Torre Eiffel*), 28/V/1889, pp. 209-210 en edición de Tonina Paba (2006) –ver bibliografía-) aunque los elogios a H. Berlioz (LIA,29/I/1906) son destacables, las críticas a la música de Paul Dukas, no dejan lugar a dudas de su global percepción, negativa, sobre la música francesa. En esta dirección siempre va a maniobrar nuestra autora, y sobre este último autor podemos citar: “Se ha estrenado en el Real una ópera sumamente pesada [...] titulada *Ariana* y *Barba Azul*. El libreto es de Metterlinck y la música de Dukas; pero yo [...] declaro que no me hizo maldita la gracia ninguna de las dos cosas. La música de Dukas es...un trufado sin trufas, o sea, una servil imitación de Wagner sin Wagner. Y el libreto...iba a decir que una simpleza, pero no sería cortés el vocablo. Pongamos que es una equivocación...al menos, para ópera”. (LIA, 3/III/1913). B2: LIA, n°897, p. 154, 06/03/1899; C2: LN (*La Nación*-ver bibliografía-), 28/IV/1909, pp. 252-253; D2: LN, 20/I/1920, pp. 1369-1370.

provincias periféricas, de las cuales Marineda, no sale precisamente beneficiada en su espectro comparativo para con todo lo que significaba el Teatro Real de Madrid. Lógico.

Y es que *Por el Arte* (1891) es como un puente tendido desde *El Cisne de Vilamorta* (1884), cara a la última tendencia estética, abandonando paulatinamente el inicial naturalismo, que conformará después la autora con *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911), encumbrando dicha cima artística, la inicial *La Químera* (1905) ya en las notas del simbolismo, del misticismo modernista. Pero sin duda *Por el Arte* va a marcar un antes y después de la vinculación de dichos escritos y persona para con el mundo de la música en general, la Ópera (su *weltanschauung*) y definitivamente con Wagner, no citado tan directamente como parece, pero sí dándole a éste la razón en la necesidad de reconstituir la música y sus textos de cara a un Arte del Porvenir regenerador. Tendremos que enumerar, sistematizar mínimamente los contenidos, con sus temas, de este tan singular cuento pardobazaniano:

1. Teatro Real de Madrid, ambiente. Wagner como modelo de “perfección” (personaje La Cerda, tendencia intransigente, pero que en momentos puede coincidir con los gustos de la Bazán):

Cuando le preguntábamos a La Cerda si había alguna ópera que él considerase perfecta, digna de proponerse hoy por modelo, solía citarnos las de Wagner, y también otras de compositores franceses, como Massenet, Bizet, etc. (que para mí ni son carne ni pescado). Ello es que entre la feroz intransigencia del iconoclasta, la crítica parcial de Dóriga, las observaciones de Magrujo y las escasas, pero contundentes advertencias de don Saturnino, yo iba ilustrando mi criterio y ya casi me juzgaba doctor en estética musical³. También a este Gonzalo de La Cerda exigente, “*Aida* le parecía una rapsodia, una cosa que *no le había resultado* a Verdi; *Rigoletto*, un mal melodrama; *Sonámbula*, arropo manchego; *Fausto*, un zarzuela. Esto fue lo que acabó de sulfurarnos. ¡Una zarzuela *Fausto*, el *Fausto* de Gounod! ¡La ópera que siempre llenaba el paraíso; la que sabíamos todos de memoria y tarareábamos enterita, desde la sinfonía hasta el apoteosis final! Y nada, él en que era una zarzuela –una mala zarzuela (añadía con descaro)- falta de inspiración, de seriedad y frescura [...] pero al nombrar *Don Juan*, boca abajo todo el mundo.

2. Su gusto musical, cada vez más definido y formado: cita al *Lohengrin* wagneriano:

Había óperas que eran para mí un continuo transporte: *Hugonotes*, *Africana*, *Puritanos*, *Fausto* y, cuando fue refinándose mi inteligencia musical, *El Profeta*, *Roberto*, *Don Juan* y *Lohengrin*. Digo que cuando se fue refinando mi inteligencia, porque en los primeros tiempos era yo un porro que disfrutaba de la música neciamente, a la buena de Dios, ignorando las sutiles e intrincadas razones en virtud de las cuales debía gustarme o disgustarme la ópera que estaba oyendo.

3. Crítica sin ambages a la ópera italiana, aunque obligadamente admirada, pero algo burda y “pegadiza”:

Hasta confieso con rubor que empecé por encontrar sumamente agradables las partituras italianas, que preferí lo que se pega al oído, que fui admirador de Donizetti, amigo de Bellini, y aun me dejé cazar en las redes de Verdi. Pero no podía durar mucho mi insipiencia; en el paraíso me rodeaba de un claustro pleno de doctores que ponían cátedra gratis, pereciéndose por abrir los ojos y enseñar y convencer a todo bicho viviente.

4. Inmersión entre la “clase media” o pequeña burguesía, instruida, que se situaba en el “paraíso” del Real, es para la escritora un ambiente que “me proporcionaba horas tan dulces que las cuento entre las mejores de mi vida”. La erudición por la ópera llegaba a su culmen:

Mi rincón favorito y acostumbrado, hacia el extremo de la derecha, era, por casualidad, el más frecuentado de sabios; la facultad salmantina, digámoslo así, del paraíso. Allí se derramaba ciencia a borbotones y, al calor de las encarnizadas disputas, de desasnaban enseguida los novatos [...]; la sección de chismografía y despellejamiento de las damas de alto contorno que, a vista de pájaro, distinguíamos tan orondas, y a veces tan aburridas, en sus palcos forrados de carmesí, entre un mar de caliente luz y un vago centelleo de pedrerías; el placer de sudar mientras fuera nevaba; otras mil ventajitas y atractivos que el paraíso reúne..., y diga cualquiera si no había yo de pasarlo bien en mi rincón.

³ La edición que hemos utilizado para la lectura y extracción de citas es PARDO BAZÁN, E. (2007), *Cuentos* (edic. Eva Acosta), Lumen, Barcelona. Citas 1, p. 53-54; y las citas siguientes: 2, pp. 50-51; 3, p.51; 4, p. 50-51, 57; 5, p. 58, 62; 6, pp. 74-75;

5. Marinada-Coruña, Teatro Principal (o “Coliseo”), cambio de ambiente cultural y erudito, se representa más zarzuela (“como buen aficionado a la música, yo detesto la zarzuela, pero concurrí asiduamente al teatro...”) Nuestro protagonista, venido de la capital, va,

[...] ganando fama de competente y filarmónico, y empezaron a respetarme los grupos que se formaban en los pasadizos. Mis once años de paraíso eran un diploma de suficiencia que imponía a los más lenguaraces. Cuando me veían, repantigado en mi butaca, fruncir el ceño a ciertos descuidos de la tiple y subrayar las desafinaciones y los berridos del barítono... [...]. Cuando fui a recoger mi butaca, el encargado de la cobranza me dijo con suma deferencia y en voz conciliadora: -Señor Estévez, ya sabemos que entiende usted muchísimo de música.

6. Ante el espectáculo de la soprano “Duchesini” (en realidad, la diva Emma Romeldi, constatable como asidua en determinadas temporadas operísticas coruñesas en la década de 1880), con la burguesía como modelo de afición del mundo lírico provincial:

Los palcos se habían disputado como si fuesen asientos en el cielo, a la diestra de Nuestro Señor. En cada uno se reunían dos familias, de modo que parecían retablos de ánimas. Las señoras habían sacado del ropero lo mejorcito, y muchas se habían encargado trajes para el caso. Predominaban los escotes, y veíase, como en el Real en días solemnes, mucho hombro blanco, algunos brillantes, guantes largos, abanicos de nácar, que agitaban un ambiente de perfumes. También se habían extralimitado los señores; en el palco de la pecera y en las butacas, los admiradores locos de la beneficiada obedecían a la consigna de presentarse de frac –cosa que reprobaban con expresivo movimiento de cabeza los formales, entre ellos, Nicolás Darío, firme en su acostumbrada y correcta levita-. Por hallarse tan atestado el teatro, en los huecos que quedan entre butacas y palcos se habían colocado sillas, y no se desperdiciaba ni una [...]. No hablemos de la cazuela, confuso hervidero de cabezas humanas: abajo se murmuraba misteriosamente que arriba se ocultaban “personas decentísimas, gente de lo mejor del pueblo.

Pero lo que sobre todo realzaba el aspecto del teatro, era la magnífica decoración discurrida por nosotros. Las delanteras de los palcos habíamos ideado empavesarlas con banderas italianas y españolas, cruzadas en forma de pabellón o trofeo; encima destacábanse coronas de laurel natural y grupos de rosas blancas. Hubo por cierto dos o tres de esos eternos descontentos y gruñones que encuentran defectos a lo más loable, y agriamente censuraron que para obsequiar una tiple se sacase a relucir la bandera española...Calculen ustedes lo que les contesté...Yo, ¡que hubiese tenido a los pies de la diva el mismísimo palio!...

La ópera elegida para el beneficio era la del estreno de la diva, o sea, *El Barbero*. Conveníamos los inteligentes en que el papel de Rossina constituía el triunfo de la Duchesini.

Por el Arte rezuma ambiente, costumbrismo y verdadera pasión por el mundo de la música y su entorno social, el de A Coruña, pero también, por comparación, con el de Madrid. Aparecen en este corto relato nombres de sonadas óperas como acabamos de ver, cantantes (Gayarre, Monasterio, Vetam, la Patti, Reszké, Antón, Stagno, la Theodorini, la Nilson, Sembrich, Napoliani, etc.), Zarzuelas, vestuario (el atrezzo, siempre en su punto de mira: vestuario falso, p. 63-64), compositores (también españoles, Arrieta, Sarasate...), aseveraciones y valoraciones musicales (“mediocridad gris”, p. 55; “tomar” el gusto, p. 63; desafinaciones del coro, pp. 64-65; modos de entender la ópera, p. 52; gallos intempestivos, p. 54), objetos típicos de las audiciones y visualizaciones de un ambiente operístico (los cuales ella poseerá como prendas muy personales: “gemelos acromatizados”, p. 68; “mis denodados gemelos”, p. 66; abanico japonés, p. 53 y abanico de nácar, p. 74), vestidos (escotes, hombro blanco, guantes largos, abanicos, perfumes de los palcos de Marinada) y finalmente un léxico musical nada desdeñable para quien no se considera precisamente una “melómana”, o por lo menos no se esforzó demasiado en parecerlo: semitono, *dilettante* cabal, cantar *sforgatto* –p. 51-, aria del tenor, Tarareaba pianísimo” –p. 51-, Primera *donna, signora* Eva Duchesini, soprano – *signora* Lucrezia Fioravella-, *Primo basso, pizzicato, crescendo*, divino arte –p. 63-, estrella, al “clou”, signor, fioriture de una cavatina –p. 69-, compases de un dúo, gorgoritos, bravos, frases musicales –p. 69-, rondó de Lucía –p. 74-, tiple, sonoridades de los metales de la orquesta –p. 66-, etc. Creemos que todo un esfuerzo de erudición musical a quien, ya definitivamente, la música no le dejaba precisamente indiferente, aunque ella, de vez en cuando, lo relativizase...*captatio benevolentiae*.

Todo este material de *Por el Arte*, es recogido de un contexto socialcultural vivido directamente, y se dará igualmente en el ambiente de la capital gallega cuando, es posible, Pardo Bazán también pudiera llegar a vivir el estreno del *Lohengrin* en A Coruña en la primavera de 1897...

La Ópera es todo un mundo por descubrir, y abriéndolo, a la novelista se le ofrece un horizonte de guiones dramáticos variadísimos, ambientes, comparativas, culturas y geografías continentales y mundiales, personajes variopintos extraídos de su querido mundo literario, valores neorrománticos y universales, Shakespeare al encuentro de Beethoven, situaciones humanas sublimes, contextos de la cultivada clase social preponderante para satisfacer su permanente curiosidad intelectual en los *foyer* de los entreactos y las tertulias líricas de café. Pero es que además, y quisiera comentarlo, nuestra admirada melómana a *fortiori*, es detentadora de toda la estética que emana la cosmovisión de la concepción de vida de la Ópera: abanicos (¿cuántos artículos no le dedicó a este genial y elegante utensilio social y cultural?), vestidos y guantes largos de brazo al uso para exhibición en palcos, butacas y paraíso, gemelos (como los que vemos en una visita guiada a la Casa-Museo coruñés de E. Pardo Bazán) y... finalmente, ese ambiente social que se genera a la entrada, durante la representación, entreactos y final de la velada, cuando se van comentando, bajando escaleras, abriendo y cerrando puertas del interior de las plateas y anfiteatros, desde las intervenciones de la orquesta, hasta lo bien o mal entonados que estaban los cantantes, su vestuario, el guion, la partitura, la vida que fluye en los teatros donde se interpreta música, todo ello reflejado en ese cuadro (hoy en la Casa-Museo en A Coruña, pero anteriormente de su hija Blanca Quiroga) de su propiedad que es el titulado *Palco de Ópera*, de F. Muñiz⁴.

⁴ Cuadro situado en la habitación de la Casa-Museo EPB de la calle Tabernas de Coruña, según se entra, al fondo, a la izquierda. En dicha habitación, tres detalles que resaltaremos: al lado de dicho cuadro de tema operístico-social, hay un letrero que relaciona al mismo con los ambientes y afición por la Ópera de E. Pardo Bazán: “[1912] ese invierno oye las óperas por teléfono”, dado el luto por su marido José Quiroga en aquel momento. Respecto al autor, Xulia Santiso en la obra compartida de Casa-Museo Emilia Pardo Bazán (2008) nos informa: “foi totalmente improdutivo a busca do autor deste delicioso cadro de época; xogo de pincel, cores e brillos retratan a alta sociedade de principios do século XX, nunha escena propia do seu modo de vida” (p. 164-165). A mí me parece un cuadro de clara influencia francesa (¿escuela de Manet?) pero con aspectos que bien podían compartir los pintores de los ambientes operísticos de la Barcelona de Ramón Casas o el mismo Rusiñol.

E. PARDO BAZÁN, ÓPERA GENERAL Y R. WAGNER

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alier, Roger (1986): *El Gran Teatro del Liceo*, México D. F., Daimon.
- Andrade Malde, J. (1998): *La Banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*, A Coruña, Ayto.-Concello da Coruña.
- Armesto, V. (1973): *Verbas galegas*, Vigo, Galaxia.
- Barreiro, C. (2008): "La prensa española ante la Primera Guerra Mundial", *ARBIL*, núm. 118 <<http://www.arbil.org/arbil127.htm>>.
- Barreiro Fernández, J. R. (1986): *Historia de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, Voz de Galicia.
- Bravo, I., Graells, G.-J. (1983): *Espais wagnerians*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- Caso, A. (1999): *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría. La verdadera historia de Sissi*, Barcelona, Planeta.
- Colino, A. y Grandío, E. (1994): *La Coruña en el siglo XIX*, Oleiros (A Coruña), Via Láctea.
- Delaisi, F. (1912): *La fuerza alemana*, Pontevedra, Celestino Peón.
- Encabo Fernández, E. (2009): "¿Wagnerismo à outrance?: Emilia Pardo Bazán ante La Música del Porvenir" in *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, edits. J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, A Coruña, Caixa Galicia, pp. 263-272.
- Fuentes Codera, M. (2014): *España en la primera guerra mundial*, Madrid, Akal⁵.
- González Herrán, J. M. (1998): "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán", *Galicia en América: música. Cultura e sociedade arredor do 98*, Santiago de Compostela, Universidade USC, pp. 39-56. También (2006) Biblioteca Virtual Universal (www.biblioteca.org.ar).
- Gosset, Ph., Ashbrook, W., Budden, J. (1988): *Maestros de la Ópera italiana-1. Rossini, Donizetti*, Capellades (Barcelona), Muchnik.
- Hamilton, M. (1996): *The wordsworth. A-Z of Opera*, Hertfordshire (UK.), Wordsworth Reference.
- Infiesta, M., Mota, J. (1992): *Mestres Cabanes*, Barcelona, Labor.
- Iglesias de Souza, L. (1981-1882-1883): "Algunas referencias a la ópera en La Coruña en el siglo XIX", *Abrente*, núm. 13-14-15, pp. 73-110.
- Lippmann, A., Porter y Carner, M. (1988): *Maestros de la Ópera italiana-2. Bellini, Verdi, Puccini*, Capellades (Barcelona), Muchnik.
- Navarra Ordoño, A. (2014): *Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*, Madrid, Cátedra.
- Magee, Bryan (2013): *Aspectos de Wagner*, Barcelona, Acontilado.
- Marsillach, Joaquim (1985): *Richard Wagner*, Barcelona, L'Holandès Errant.
- Mota J., Infiesta, M. (año s/n; 1980 aprox.): *Escritos wagnerianos*, edic. propios autores.
- Ortiz de Urbina y Sobrina, Paula (2007): *Richard Wagner en España: la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares (Madrid), Univ. Alcalá.
- Patiño, Cristina (1992-1993): "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista del Instituto José Cornide*, núm. 27-28, año XXVII-XXVIII.
- Paz Canalejo, Juan (2006): *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, Madrid, Univ. Castilla-La Mancha, Ayto. Madrid.
- Rey Majado, Áurea (2000): *A Coruña y su música. El primer orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña, Concello da Coruña.
- Ríos Camacho, X. C. (2011): "Asimilar la heroicidad del Siegfried", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 4, pp. 12-16.

⁵ Cita a E. Pardo Bazán como germanófila (p. 194), aunque solo de pasada.

- ____ (1983): "Els Mestres Cantaires", *Fulls Wagnerians*, núm. 6, pp. 3-5.
- ____ (2012): "En defensa de El Último de los Tribunales, de vuelta con el Rienzi en el Teatro Real de Madrid (1876-2012)", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 5, pp. 12-18.
- ____ (2010): "Lohengrin na Coruña, 108 anos despois", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 1, pp. 4-7
- ____ (2011): "Isolda y Tristán sobre fondo azul marino", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 4, pp. 19-21.
- ____ (2013): "O busto de Richard Wagner no Teatro Rosalía de Castro da Coruña (1870-1872)", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 6, 2013, pp. 10-13.
- ____ (1983): "Tannhäuser: mi primera obra", *Nothing*, núm. 26, pp. 10-11.
- ____ (2011): "Una noche y Götterdämmerung para recordar en el 30 aniversario de nuestra coruñesa Asociación Wagneriana (1980-2010)", *Crónicas Wagnerianas*, núm. 2, pp. 1-8.
- Sánchez García, J. A. (1995): *El Teatro Rosalía de Castro*, Oleiros (A Coruña), Via Láctea.
- ____ (1995): "La construcción de la ciudad burguesa en Galicia: A Coruña (1840-1868)", *Abrente*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario
- ____ (1997): *La Arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- Soraluce Blond, J. R. (1988): "El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia", *Boletín Académico ETSAC*, pp. 26-37.
- Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "Emilia Pardo Bazán y el Folklore gallego", *Garoza, Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, núm. 7, pp. 293-314.
- Steward Chamberlain, H. (1980): *El drama wagneriano*, Barcelona, Nuevo Arte Thor.
- VV. AA. (Dir. J. Mota) (1978): *Wagneriana*, Barcelona, vol. II, Bau.
- ____ (Comis. J. A. Sánchez García) (1995): *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía de Castro*, A Coruña, Ayto.
- ____ (Coord. Javier Vizoso) (2001): *Verdi y el XIX. 49º Festival de Ópera de La Coruña*, 2001, A Coruña, Consorcio para la Promoción de la música.
- ____ (Comis. F. J. López Ríos) (2003): *Cincuenta años de Ópera en La Coruña: Amigos de la Ópera*, A Coruña, Deput. da Coruña, Concello da Coruña.
- ____ (2009): "Colaboradores de Renovación Española", <<http://www.filosofia.org/hem/med/m037.htm>>.
- Vedía y Gossens (1845; edic. 1975), *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, Inst. Estud. Coruñeses José Cornide.
- Wagner, Richard (1982): *Los Maestros Cantores*, trad. y comentarios Á. F. Mayo, Barcelona, Daimon, Manuel Tamayo.
- ____ (1952): *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- ____ (1975): *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor.
- ____ (1977): *Mi Vida*, Barcelona, Nuevo Arte Thor.

OBRA DE/SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

- Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Barcelona, Lumen.
- Aguinaga Alfonso, M. (1993): *"La Quimera", orientación hacia el misticismo*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- Faus, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Barrié.
- Ferreiro Alemparte, J. (1971): "Vinculación literaria de dos escritores gallegos en castellano: D. Emilia Pardo Bazán y D. Ramón del Valle-Inclán", *Grial*, núm. 34.
- Franz, Thomas R. (1999): "La Madre Naturaleza" y "Paz en la Guerra": el intertexto perdido", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 34, pp. 29-40.
- Freire López, A. Mª. (2003): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán", *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 115-132.
- Jiménez Morales. Mª I. (2008): "Emilia Pardo Bazán, cronista de París (1889)", *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXX, núm. 140, pp. 507-532.

Pardo Bazán, Emilia (1917): *Porvenir de la literatura después de la Guerra. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la tarde del 5 de diciembre de 1916*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

____ (1982): *La sirena negra*, Barcelona, La Gaya Ciencia.

____ (1989): *Dulce dueño*, Madrid, Editorial Castalia.

____ (1991): *La Quimera*, edic. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra.

____ (1999): *La madre Naturaleza*, edic. Ignacio J. López, Madrid, Cátedra.

____ (1999), *Obras completas*, I. Pascual López, Un viaje de novios, La tribuna, El cisne de Vilamorta, Fundación J.A. de Castro.

____ (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, 2 vols., edic. Juliana Sinoras Maté, A Coruña, Deput. Prov. da Coruña.

____ (2005): *La vida contemporánea*, edic. Carlos Dorado, Madrid, Ayuntamiento Madrid-Hemeroteca Municipal.

____ (2006): *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (19181921)*, edic. Marisa Sotelo Vázquez, Alicante, Universidad de Alicante.

____ (2006): *Viajes por Europa*, edic. Tonina Paba, Madrid, Bercimuel.

____ (2006): *Viajes por España*, edic. Tonina Paba, Madrid, Bercimuel.

____ (2009): *La Tribuna*, edic. B. Varela Jácome, Madrid, Cátedra.

____ (2013): *Miquiño mío*, Barcelona, Turner.

VV. AA. (2008): *Catálogo da Casa- Museo Emilia Pardo Bazán*, Coord. X. Santiso, A Coruña, RAG e Casa-Museo EPB, Dep. Prov. da Coruña.

Villanueva, Darío (2003): "El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán", *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, coord. Ana Mª Freire, A Coruña, Fund. P. Barrié de la Maza, pp. 63-80.

URL POR TEMAS

[http://www.arbil.org/\(78\)cris.htm](http://www.arbil.org/(78)cris.htm) (aliadófilos y germanófilos)

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/escritores-en-el-archivo-de-rtve/emilia-pardobazan-wagner-parsifal/1091936/> (EPB, Wagner y *Parsifal*, con audio)

http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0210-749X/article/viewFile/1736/1795 ("La madre Naturaleza y Paz en la guerra: el intertexto perdido", Thomas R. Franz)

http://books.google.es/books?id=e9TldExkv7QC&pg=PA577&lpg=PA577&dq=blanca+quiroga+pardo+bazan&source=bl&ots=wunKaalmw9&sig=bU8brdtvD6c1ezYgFG6_6_Ktw54&hl=es&sa=X&ei=vCF4UcWSKMGXtQarsICYDA&redir_esc=y#v=onepage&q=blanca%20quiroga%20pardo%20bazan&f=false (ACOSTA, Eva (2007), Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla)