



## Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular

El presente artículo analiza los paralelismos entre el progresivo afianzamiento del reformismo español en sus múltiples vertientes (krausismo, positivismo, regeneracionismo finisecular) y el cambio musical protagonizado por la generación de músicos nacidos al promediar el siglo XIX, representada en la figura de Chapí. Se llega así a una conclusión significativa: la necesidad de revisar el supuesto conservadurismo en el que se ha encasillado a algunos compositores marginados por su dedicación al género lírico, otros ensombrecidos por el éxito internacional de Albéniz, Granados y Falla. El caso de Chapí es acaso el más sintomático: su actividad es quizás la que mejor ejemplifica el paralelismo entre los debates ideológicos de la España finisecular y los que tenían lugar en el ámbito musical. Maestro de Manrique de Lara, eterno rival de Bretón, polemizó con Pedrell sobre el futuro de la música española y, según algunos de los críticos más importantes de la primera década del siglo, era el mejor talento de España. A ello se podría añadir la existencia de un “españolismo chapiniano” reconocido incluso por Salazar, perceptible en *Pepita Jiménez* de Albéniz o en *La vida breve* de Falla. Así, la obra de Chapí se convierte en el epicentro del análisis de la situación de la música española entre 1868 y 1910.

El siglo XIX en España fue un siglo de conflictos y de una pérdida vertiginosa de poder de nuestra nación en el concierto internacional. En la segunda mitad del ochocientos sucedieron polémicas de todo punto. Las que se vivieron en el seno de la música forman parte de un todo y sería peligroso descontextualizarlas, en particular el debate de la ópera nacional. Los hombres del XIX estuvieron demasiado ocupados en debatir cuáles habían de ser los caminos a tomar en los numerosos dilemas que se presentaron, absortos en defender su derecho a pensar con libertad en materia de filosofía, ciencia, arte o música, y en algunos casos inútilmente. Tras aquellos enconados avatares ideológicos, se creó una fisura entre tradicionalistas y *heterodoxos*, al tiempo que la cultura española se desarbolaba progresiva y lenta-

*The present article analyzes the parallels between the progressive strengthening of Spanish reformism in its multiple viewpoints (Krausism, positivism, fin-de-siècle regenerationism) and the musical change led by the generation of composers born in the middle of the nineteenth century, represented by the figure of R. Chapí. Thus we arrive at a significant conclusion: the necessity to revise the supposed conservatism which some composers have been pigeonholed with, excluded because of their dedication to the lyric genre, or overshadowed by the international success of Albéniz, Granados and Falla. Chapí's case is perhaps the most symptomatic: his activity probably best exemplifies this parallelism between the ideological debates of fin-de-siècle Spain and those which took place in music at the time; teacher of Manrique de Lara, eternal rival of Bretón, he indulged in polemics with Pedrell about the future of Spanish music and, according to some of the most important critics of the first decade of the century, was Spain's best talent. The existence of a "Chapinian Spanishness", which was even acknowledged by Salazar, could be added to this, and is perceivable in Albéniz's Pepita Jiménez and Falla's La vida breve. Thus, Chapí's work becomes an epicentre for the analysis of the situation of Spanish music between 1868 and 1910.*

mente. Se llega así al dramático 98, fecha mítica que no empaña la realidad de una crisis finisecular iniciada muchos años antes.

En efecto, desde 1875 hasta 1898, está latente el denominado “problema de España”, cuyo planteamiento es inicialmente teórico, ético y filosófico: ahí están los debates en torno a la existencia o no de una escuela española de filosofía y de una ciencia española. En realidad, aquellos debates se reducían a uno sólo que se podría bautizar bajo la rúbrica de *¿Qué es España?*, sin el cual no sería posible comprender la verdadera dimensión del problema de la música española del último tercio del siglo, y la ubicación de Chapí en ella. Es necesario tener en cuenta que cuando estalla la famosa polémica de la ciencia española en 1875 —en que un Chapí de veinticuatro años



Ruperto Chapí. Óleo de G. Saiz, 1921 (Colección de la SGAE)

tomaba posesión de su pensionado en Roma e iniciaba una trayectoria prometedoras, en España se había operado un auténtico vuelco en el terreno ideológico, originado por la entrada del pensamiento alemán, como alternativa imparables a lo que entendido había sido un auténtico furor galófilo en el terreno filosófico y ético-social, comparable al furor italiano en el ámbito musical.

A partir de ese fatídico 1898 el problema de España entra en una nueva fase, cuando para la ciudadanía la decadencia del país se convierte en un hecho real. Tras el colapso del 98, algunos intelectuales y artistas reparan en que el problema colonial dependía de otros más internos y profundos, relacionados con la psicología del pueblo español, su cultura, con la existencia de una hipotética alma española: allí buscaron la explicación a la desdicha, origen de ensayos sobre el ser español, como los de Picavea, Ganivet, Altamira, el Unamuno de *En torno al casticismo*, Maeztu y tantos otros, en un momento en que, por otra parte, los estudios sobre la psicología de las nacionalidades proliferaban en Europa, singularmente en Francia<sup>1</sup>.

El objeto de este artículo —como se ha señalado— es trazar los paralelismos que estimo interesantes entre el progresivo afianzamiento del reformismo español en sus múltiples vertientes (krausismo, positivismo, o el regeneracionismo posterior), y la evolución artística —es obvio que lo personal va implícito en lo artístico— de uno de los músicos más interesantes de la denominada generación de la restauración, el maestro Ruperto Chapí, cuya actividad musical en justicia podría considerarse como un trasunto de la mejor realidad musical española de la época. En última instancia, el objetivo de este trabajo, en estrecha relación con la reciente biografía del

compositor realizada por Luis G. Iberní, así como la publicación de sus *Memorias y escritos*, que considero de extraordinaria importancia<sup>2</sup>, sería revisar el supuesto conservadurismo y falta de interés intelectual del que se ha acusado durante décadas al maestro alicantino; y quizá futuras investigaciones nos descubran otros casos similares, a medida que se vayan realizando biografías documentadas y rigurosas de aquellos maestros de la restauración, que establezcan un punto de partida para la reflexión; maestros que, en muchos casos, fueron marginados por su dedicación al género lírico, otros ensombrecidos por el éxito internacional de Albéniz, Granados y Falla, y otros, en fin, incomprendidos en sus propuestas.

Sobre músicos como Pedrell (1841), Marqués (1843), Chueca (1846), Chapí (1851), Bretón (1850), Serrano (1850), Giménez (1854), Fernández-Arbós (1863), Isaac Albéniz (1860), Enrique Granados (1867), o Enrique Morera (1865), secundados por críticos como Luis Carmena y Millán, Juan Goula, Esperanza y Sola, Peña y Goñi, Rafael Mitjana, o Cecilio de Roda, planean los ideales regeneracionistas de un Macías Picavea (1847), el tradicionalismo de un Menéndez Pelayo (1856), los avances científicos de Ramón y Cajal (1856), la ansiada reforma agraria o la tesis del cirujano de hierro de Joaquín Costa (1846), las novelas y episodios nacionales de Galdós (1843), la poesía conceptual del ya anciano Campoamor (1817), la proyección del teatro social de Joaquín Dicenta (1863), el krausismo de Giner de los Ríos (1839), el nacimiento del socialismo español, o el espíritu reformista de la Institución Libre de Enseñanza. Y es que, a fuer de ser sinceros, la gran disyuntiva de la música española en los albores del nuevo siglo era similar a la que tenía ante sí la nación, la disyuntiva entre tradición y progreso, o al menos así es como lo vieron sus protagonistas principales. Es evidente hacerse la pregunta: ¿por qué habrían de oponerse tradición y progreso?; y es natural la respuesta: era imposible, en la situación en que vivía el país, conciliar el tradicionalismo

<sup>1</sup> Así, en Francia se publicaron obras como la de FOUILLÉE, A. *Psychologie du peuple français*. París, 1898, y *Esquisse psychologique des peuples européens*. París, 1902, del mismo autor; DEMOLINS, E. *Les Français d'aujourd'hui*. París, 1898; ROUTIER, G. *Grandeur et décadence des Français*. París, 1898; BERENGER, H. *La Conscience nationale*. París, 1898, entre otras. El origen de esta boga puede estar en la guerra franco-prusiana de 1870, que produjo en Francia efectos bastante similares a los que causó en España la guerra con los EEUU.

<sup>2</sup> Véase IBERNÍ, L. G. *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995; y IBERNÍ, L. G. (ed.). *Ruperto Chapí. Memorias y Escritos*, Madrid: ICCMU, 1995.

más contundente de un Menéndez Pelayo o el casticismo más elemental de Chueca, con el europeísmo más apasionado de Joaquín Costa o la abierta modernidad de Falla respectivamente; y ello a pesar de que análisis posteriores han revelado la corticalidad del europeísmo de Costa y la raíz historicista de su sentimiento iberista, así como la presencia de temas populares "sin depurar" en algunas obras de nuestro músico más internacional, Manuel de Falla. Las paradojas de la historia son así.

George J. G. Cheyne en su prólogo al *Epistolario entre Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos (1878-1910)*, las dos personalidades que, de un modo u otro, contribuyeron a crear un ambiente de reformismo en el que Chapí desarrolla su labor creadora, señala que los hombres del XIX "no pudieron proyectar en un plano internacional su pensamiento y su creatividad, agotados en la tarea de sobrevivir: como el protagonista de *La Vorágine, la selva que intentaron amaestrar les devoró*".<sup>3</sup> He querido recordar esta cita de Cheyne porque entiendo que define con precisión la realidad de algunos músicos que he mencionado, como Chapí, quien se empeñó en sobrevivir en un mundo teatral hostil a los compositores españoles, víctimas de empresarios y editores sin escrúpulos, un público desinteresado, un conservatorio maltrecho y un estado pasivo. Sin embargo, y a pesar de que haya quien piense que fracasaron en sus aspiraciones, en ningún caso aquellos músicos fueron ajenos al espíritu reformista de sus contemporáneos, o al reconocimiento de la necesidad de superar la situación de decadencia de una nación en crisis.

En efecto, compositores que deseaban levantar el edificio de la *ópera "seria" nacional* (caso de Bretón y de Pedrell, aunque con propuestas diversas) o quienes pretendían, sencillamente, proseguir por la senda abierta por la *ópera cómica*, en particular la zarzuela renovada y europeizada (caso de Chapí) fueron devorados por aquella jungla teatral, vetada su ansiada proyección internacional. Chapí lo intentó en ambos

dominios y, si bien en el último no hay duda de que fue el maestro indiscutible de la España finisecular, en el primero la valoración sería más compleja. Siete años separan el nacimiento de Giner de los Ríos (1839) y de Joaquín Costa (1846), casi los mismos que entre el nacimiento de Pedrell (1841) y el de Chapí (1850), dos pilares musicales de magnitud similar. Pedrell es más afín a Giner de los Ríos, por su abierto idealismo de orientación germana, su reflexión estética o la importancia de su labor docente sobre la generación siguiente. Chapí se emparenta con Joaquín Costa, por su espíritu práctico, su individualismo, materialismo, populismo y ansias revolucionarias.

Sin embargo, no fue la generación de los músicos de la restauración la que había abierto la caja de Pandora, sino la de Barbieri, Gaztambide, Inzenga o Arrieta, los creadores de la zarzuela restaurada; y en el ámbito del intelecto, fueron los protagonistas de la revolución del 68 los iniciadores de la reacción ideológica, quienes, aunque fracasaron en su proyecto político y fueron desterrados de las universidades por dos veces, proseguirían con su labor a través de sus discípulos, de publicaciones periódicas de índole progresista, o bien de centros alternativos a la enseñanza oficial.

Tras haber estudiado detenidamente las memorias y escritos del compositor alicantino y la biografía ya citada de Luis G. Iberní, creo que las dos personalidades mencionadas, Giner de los Ríos y Joaquín Costa, más aún que Nicolás Salmerón o Emilio Castelar (con quienes Chapí compartía una sólida afinidad política), son referencias válidas para comprender las creencias más íntimas, en materia de arte, política o regeneración de Ruperto Chapí. Hay datos puntuales, lectura entre líneas y cierto ejercicio de imaginación y meditación serena que permiten acercarnos desde esta perspectiva al compositor de Villena.

Hemos de hacer un breve repaso a la situación del Madrid al que llega Chapí en 1867 con tan sólo dieciséis años, un año antes de la Gloriosa. El nacionalismo de cuño unionista y centralizador de O'Donnell (1856-1863), que concentró en Madrid ca-

<sup>3</sup> CHEYNE, G. J. G. (ed.). *El don de consejo. Epistolario de Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos (1878-1910)*. Zaragoza: Guara editorial, 1983; p. 17.

si toda la actividad intelectual del momento (con excepciones como el núcleo hegeliano de Sevilla, en torno a José Contero Ramírez, o los filósofos catalanes seguidores de Hamilton), fue como una especie de balsa de aceite en la que se incubaba la denominada generación del 68<sup>4</sup>. Del mismo modo, Madrid era la meca de cualquier compositor, pues en la corte se concentraba la mayor actividad de los teatros de zarzuela, y contaba con dos centros musicales insustituibles, como el Conservatorio y el Teatro Real. Así, en los años anteriores a la revolución del 68 se formaron en España hombres nacidos entre 1830 y 1840, es decir coetáneos de la generación de Barbieri (1823) y Arrieta (1821), aunque algo más jóvenes, con inquietudes filosóficas y especulativas nuevas. Aquellos intelectuales fueron contemporáneos de Fernández Caballero (1835), Monasterio (1836), Morphy (1836), Oscar Camps y Soler (1837), Zubiaurre (1837), o Felipe Pedrell (1841), algo más viejos que el grupo de Chapí, Bretón o Emilio Serrano.

Pero pronto esta situación de monopolio político y cultural comienza a ser socavado. La oposición a la Unión Liberal se desarrolló desde varios frentes: el político (progresistas y demócratas), el económico (a través de la escuela librecambista) y el cultural, articulado en torno a los escasos hegelianos y a los krausistas más numerosos, que rechazaban los principios filosóficos del eclecticismo francés, base ideológica del régimen moderado<sup>5</sup>. A los krausistas, un poco más tarde, se les unirá la fuerza centrífuga de los nacionalismos periféricos, singularmente la Renaixença catalana. Las inquietudes filosóficas nuevas produjeron grupos muy encontrados. Poco a poco la intelectualidad española se articula en torno

a dos polos, los *innovadores* y los *tradicionales* y el choque fue dramático. Dramático porque se estaba produciendo entonces, en el terreno del pensamiento, un fenómeno cuádruple: *secularización* (orientación laica de la filosofía), *desamortización* (liberación de la filosofía escolástica), *nacionalidad* (toma de conciencia del pasado como vía de afirmación histórico-cultural y punto de partida de toda la política regeneradora), y *uropeización* (entendida como voluntad de superar la decadencia mediante la asimilación de lo europeo)<sup>6</sup>. Una situación parecida se produce en el terreno musical: la progresiva laicización, con el desmoronamiento de las capillas catedralicias, el problema de la nacionalidad en el teatro lírico o la necesidad de europeización son coetáneos.

En aquellos años sesenta, también se forma un tipo de joven ultracatólico con inquietudes culturales: los "neo", asiduos lectores de revistas como *El Pensamiento*, *La Regeneración* o *La Esperanza*. Surgen las polémicas dentro y fuera del parlamento, los oradores de cátedra y de Ateneo (la Holanda española que tan magistralmente describiera Galdós en su Episodio Nacional *Prim*)<sup>7</sup>, los publicistas, que alcanzan reputaciones inmensas, y los charlatanes de café. Entre los *heterodoxos* o *innovadores* sin duda el grupo más compacto fue el de los krausistas, en torno a Sanz del Río, que había traído de Alemania la metafísica idealista de C. F. Krause. Lo que empezó siendo en los años cuarenta un deseo de renovar los estudios de derecho y de la universidad española, terminó siendo el origen de toda una concepción fi-

<sup>4</sup> Véase CACHO VIU, V. *La Institución Libre de Enseñanza. I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*. Madrid: Rialp, 1962; pp. 98 y ss.

<sup>5</sup> El eclecticismo había sido una solución de compromiso aceptada por los liberales moderados, abandonando la antimetafísica del sensualismo histórico de los doceañistas y exaltados (Condillac y Destutt de Tracy) en favor de una doctrina abierta al espiritualismo y a la metafísica (Reid, Ahrens), abierta al neoescolasticismo (sobre todo a partir de las turbulencias revolucionarias de 1848), al sentimentalismo francés y a la filosofía escocesa del sentido común: espíritu ecléctico, por tanto, más o menos conciliador.

<sup>6</sup> Véase MENÉNDEZ PIDAL, R. *Orígenes, religión, filosofía, ciencia*. En JOVER, J. M<sup>a</sup>. (dir.) *Historia de España*. Vol. XXXV (I). *La época del Romanticismo (1808-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989; pp. 369 y ss.

<sup>7</sup> Galdós descargaría su fiera contra los neocatólicos sobre todo en sus escritos de juventud, *Recuerdos de Madrid* (23 de febrero de 1865 a 20 de mayo de 1866): "Heridos en su amor propio, han vomitado toda la bilis sacristanesca, con ese odio reconcentrado, con esa venenosa intención propia de estos locos de la reacción, que en tales circunstancias, cuando son rechazados de todos, tienen una virtud: olvidan el más feo de sus vicios, dejan de ser hipócritas. La pasión política les hace descubrir el papel que se han obligado a representar, y aparecen, víctimas de la más católica hidrofobia, en toda la fealdad moral, que es el distintivo de estos sanguinarios Marat del absolutismo". Véase PÉREZ GALDÓS, B. *Recuerdos y memorias*. Madrid: Tebas, 1975; p. 50.

losófica o ética, que explica la enorme dimensión del krausismo español. Aquellos hombres abordaron los más diversos temas del momento: economía política, filosofía del derecho, crítica literaria, estética, pedagogía, o música, y participaron en diversas organizaciones culturales, actuaron en la prensa y centros docentes y su labor es fundamental para comprender el vuelco paralelo, en un sentido claramente aperturista, que se va a producir en el ámbito musical.

A pesar de la fuerza del elemento religioso del krausismo y de la utopía tan hermosa del *hombre armónico*, la vida del hombre como una obra de arte; al margen de la viabilidad doctrinal o filosófica de la complicada filosofía de Krause —que en Alemania no pasó de ser una filosofía marginal—, ésta abrió paso a un vigoroso planteamiento de todo un ideario liberal de regeneración española<sup>8</sup>, y por ello fue recibida con hostilidad por los tradicionalistas. La compleja metafísica de Sanz del Río (quien no se trajo a España la filosofía de Hegel sino la de un epígono del idealismo alemán) y su máxima de que el hombre ha de vivir una existencia moral elevada, y procurar que la humanidad fuera cada vez más perfecta, estaba a un paso de la proposición de un ideal de perfección político-social<sup>9</sup>.

Ahí radica la concordancia de la filosofía krausista con el ideario político de amplios sectores de la burguesía liberal-progresista española: el krausismo se adecuaba bien a la idea de libertad, y a la defensa de un orden económico basado en la propiedad privada, pero, a diferencia de la exaltación hegeliana del Estado, se manifestaba en contra de él; y en aquellos años los hombres de izquierdas españoles eran antiestatistas, por reacción frente al centralismo moderado<sup>10</sup>. El krausismo preconizaba un reformis-

mo social de vía lenta y sosegada, conciliadora, que se ajustaba a la perfección al ideario de la burguesía ilustrada. Por todo ello, el krausismo se fue tiñendo de una actitud política que, aunque no era uniforme, aglutinaba a aquellos intelectuales en torno al partido demócrata, una de las bases de la Gloriosa.

Junto a los krausistas estaban los hegelianos, menos compactos, pero también influyentes. Cabría destacar el núcleo de Sevilla, de signo académico, y el de Madrid, de talante más politizado, en torno a las figuras de Emilio Castelar y Pi y Margall, de signo más izquierdista. Tras el conocimiento de la filosofía de Krause y Hegel, vendría la cultura, poesía y música alemanas (recuérdese que Sanz del Río, a partir de la Ley Moyano de 1857, impartía clases de literatura alemana), de tal suerte que, en los años setenta, la penetración de Wagner, de la música del clasicismo vienés y del sinfonismo de tradición austro-germana (al que los krausistas eran muy aficionados) abrirá paso a nuevas perspectivas estéticas, un elemento a tener en cuenta no sólo en el teatro o la música sinfónica, sino también en el terreno de la música de salón y de cámara. Con el paso del tiempo, el grupo de *heterodoxos* profundizará en su heterogeneidad filosófica (se les sumarán positivistas y neokantianos), de forma que se definían más bien por una actitud de negación: la oposición a la filosofía escolástica, anacrónica, y también al eclecticismo francés, aspirando a una renovación, una nueva audacia intelectual y, en términos generales, a un talante *moderno*<sup>11</sup>.

Entre los tradicionales tampoco el grupo era homogéneo, ni desde el punto de vista político ni filosófico. El nexo de unión parecía ser el antilibera-

<sup>8</sup> Véase RUIZ SALVADOR, Antonio. "El Ateneo de Madrid antes de la revolución de 1868". En *La Revolución de 1868, Historia, pensamiento y literatura*, New York: Las Americas Publishing Company, 1970; pp. 210-229.

<sup>9</sup> Sobre la obra de Sanz del Río pueden consultarse, además de sus obras más significativas, la siguiente edición conmemorativa del centenario de su muerte: de algunos apuntes biográficos, documentos y epistolario: AZ-CÁRATE, Pablo (ed.). *Julían Sanz del Río*. Madrid: Tecnos; 1969.

<sup>10</sup> Se ha discutido mucho acerca de por qué Sanz del Río importó la filosofía de Krause y no de Hegel. En este sentido el juicio más objetivo sería el de LÓPEZ ARANGUREN, J. L. *Moral y sociedad. La moral española en el XIX*. Madrid: Taurus, 1981; pp. 120 y ss. TERRON, Eloy. *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*. Madrid: Península, 1969; y DÍAZ, Elías. *La filosofía social del krausismo español*. Valencia: Fernando Torres, 1983. No olvidemos que, aunque hegeliano, Pi y Margal fue el introductor del principio federalista de Proudhon.

<sup>11</sup> En este sentido es muy interesante la obra de GÓMEZ MOLLEDA, D. *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid: C.S.I.C., 1966; p. 18.

lismo. Los posibilistas terminarán por triunfar con la restauración alfonsina, y se integrarán en las filas del partido de Cánovas. Desde el punto de vista filosófico, de un lado estaban los tomistas, que habían iniciado su modernización con Jaime Balmes (1818-1848), con cierta influencia del historicismo filosófico de Herder, que es una referencia fundamental en Menéndez Pelayo<sup>12</sup>. Por otro lado, estaba el neoescolasticismo de línea más dura, con Fr. Ceferino González y Juan Manuel Ortí y Lara. Finalmente, hay que considerar el tradicionalismo, de origen francés, que subordina la razón a la fe, y que tiene a la Iglesia por modelo de organización social y política, representado primero en Donoso Cortés (1809-1853), luego en Francisco Navarro Villoslada o Cándido Nocedal. Todo un neocatolicismo con el que tendrán que batallar los krausistas y reformadores. Sin embargo, al margen de sus divergencias, tanto el krausismo, como el historicismo o el neotomismo, supusieron la salida del estrangulamiento intelectual de España<sup>13</sup>.

Por encima del credo metafísico del krausismo, las intenciones de los reformadores (acusados de jacobinos, panteístas y descreídos) pasaban por la modificación del modo de vida de los españoles, de nuestra cultura e incluso de nuestro "modo de ser". Se perseguía una nueva forma de vida, pura, ética y moralmente intachable, cultivada, racional, austera y sencilla. La tarea exigía una reforma de la universidad y de la educación, donde la Iglesia ejercía un dominio excesivo. Para reformar España había que reformar primero a los españoles: esto justificaba la acción pedagógica del krausismo. En definitiva, había que iniciar una reforma radical en las "esencias de la nación española". Junto a ello la politización del krausismo defendía la libertad de pensamiento,

<sup>12</sup> El santanderino estuvo también muy influido por Gumersindo Laverde, quien pretendió convertirle en su brazo ejecutor. Sobre la relación entre Menéndez Pelayo y Gumersindo Laverde, véase BUENO SÁNCHEZ, Gustavo. "Gumersindo Laverde y la Historia de la Filosofía Española". En *El Basilisco*, Segunda Epoca, nº 5, mayo-junio, 1990; pp. 48-86.

<sup>13</sup> Esta idea se encuentra desarrollada en GIL CREMADES, J. J. *Krausistas y liberales*. Madrid: Dossat, 1981; pp. 12-13.

de conciencia, de imprenta sin censura, de asociación y de trabajo. Por tanto, había que batallar tanto en el terreno intelectual como en el político.

Así las cosas, y tras la denominada *primera cuestión universitaria*<sup>14</sup>, sobreviene la revolución del 68. Un año antes, en Septiembre de 1867, Chapí había llegado a Madrid. Tres años más tarde lo haría Joaquín Costa, en 1870. Hijo de un barbero del pueblo alicantino de Villena, un ardiente entusiasta de Mendizábal, miliciano en 1822 y amigo del orador progresista Joaquín María López<sup>15</sup>, Ruperto Chapí llegaba con su meta puesta en el Conservatorio de Madrid. Como señala Chapí en sus *Apuntes sobre mis primeros veinticinco años*, en la casa familiar se leían por las noches historias, novelas, viajes, y dramas. A veces el padre se sentaba y refería episodios de sus buenos tiempos "cuando era negro, azotaba los cristos, bailaba en cueros y hacia otra porción de negradas que les atribuía a los buenos sacerdotes desde el púlpito y sobre todo desde el confesionario"<sup>16</sup>.

Con tal bagaje el adolescente llega a la capital española. De sus apuntes, escritos en Milán, no se desprende ninguna actividad política, que hubiera sido de extrañar en un chico de su edad, teniendo en cuenta las dificultades que tuvo para sobrevivir; ni siquiera tiene una mención para la Gloriosa, extraño, por otra parte, en el ya hombre de veinticinco años que escribía aquellas páginas. Sin embargo, aunque ajeno entonces a los debates políticos o intelectuales,

<sup>14</sup> La primera cuestión universitaria se origina cuando, en 1864, con Narvaez en el poder y Alcalá Galiano en el Ministerio de Fomento, se promulga una Real Orden (27-X-1864) en la que se aludía a las quejas elevadas contra la difusión de doctrinas perniciosas desde las cátedras universitarias, sucediéndose entonces una polémica agria que terminaría con el expediente contra Castelar en marzo de 1865, seguida de la famosa revuelta estudiantil de la Noche de San Daniel y, en última instancia, de la destitución de los catedráticos krausistas recalcitrantes tras la Real Orden del 31 de mayo de 1867; tiene lugar entonces el sacrificio de Francisco Giner y el repliegue a posiciones privadas, como el Colegio Internacional, de Salmerón, o el Colegio de San Isidro. Véase AZCÁRATE, Pablo (ed.). *La Cuestión Universitaria, 1875*. Madrid: Tecnos, 1967.

<sup>15</sup> Sobre la vida de este liberal, puede consultarse la obra del villenero y conocedor de la obra de Chapí, PRATS ESQUEMBRE, Vicente. *Joaquín María López, un líder liberal para España. Su vida y su obra política*. Alicante: Gráficas Díaz, 1991.

<sup>16</sup> L. G. IBERNI (ed.). *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. ob. cit.; p. 40.

su espíritu práctico, de pequeño burgués, se nos muestra lozano cuando hace referencia a su amigo Domingo Linazasoro, guipuzcoano que vivía en Madrid con su madre y tía, que tenían una casa de préstamos: *“Alguno se horrorizará al oír esta palabra, pero si bien se piensa no hay por qué horrorizarse ni por qué creer que todos los prestamistas han der ser crueles y avaros. Es una manera de vivir como otra cualquiera y no con poco trabajo, pérdidas y exposición”*<sup>17</sup>. En cualquier caso, sus tendencias políticas eran marcadamente liberales: *“Debo advertir que, aunque guipuzcoano, no era carlista, en cuyo caso es imposible que nos hubiéramos entendido jamás”*. Prestamista puede ser, carlista jamás. En cuanto a la música, disfrutaba de lo lindo con sus bajos, *“llenos de licencias contrapuntísticas y las que podía encontrar más picantes”*.

Por aquel entonces, Joaquín Costa, aún en Huesca, escribía en su Diario el 25 de diciembre de 1868: *“Definitivamente soy republicano federalista, de buena fe, en el buen sentido de la palabra, sin intolerancia ni fanatismos, y enemigo por lo tanto de fanáticos, intolerantes y egoístas. En mis oponiones federalistas me ando con mucho cuidado, con mucha prudencia y con mucha cautela en eso de libertades y de vivas”* (D: 25-XII-1868)<sup>18</sup>. Chapí, en 1876, confesaba su carácter visceral, como el aragonés, y sus instintos revolucionarios: *“Soy y he sido siempre muy amigo de la paz, la tranquilidad, pero confieso que en el terreno pacífico de las ideas mis instintos lo mismo en arte que en política son revolucionarios. Así que desde mis primeros pasos me era más simpático aquello que me parecía más nuevo y hasta más extraño, lo mismo en melodía que en armonía e instrumentación”*<sup>19</sup>. Costa, como Chapí, procedía de una pequeña población del medio rural español: Monzón, en Huesca. Hijo de un albañil, lograría como el levantino viajar a París y conocer mundo. Costa residió en París nueve meses, en 1867, Chapí unos diez años más tarde, y la importancia que tuvo

en ambos fue esencial, pues les proporcionaría un término de comparación del que antes no disponían.

Pero volvamos a los años revolucionarios. Con el decreto del 21 de octubre de 1868 se establecía la libertad de enseñanza. Al mismo tiempo, se producía un clima de generosidad e idealismo, y son varios los historiadores que han señalado la relevancia concedida a los aspectos ético-sociales, lo cual se observa en los temas que se debatieron por entonces en las Cortes: el antiesclavismo, la pena de muerte, la reforma penitenciaria, la información sobre el estado de las clases trabajadoras y el movimiento para la promoción social de la mujer<sup>20</sup>. Se lleva a cabo también una política de liberalización de la enseñanza, bajo la inspiración ideológica del krausismo, siendo Ministro de Fomento Manuel Ruiz Zorrilla. En la universidad se aboga por la libertad de la ciencia y se inicia la reforma universitaria, de la mano del también krausista Fernando de Castro. En este clima, hemos de suponer que se reafirmarían las tendencias izquierdistas de Chapí. Ya con la república, será Giner de los Ríos el inspirador de las reformas de la enseñanza, con Eduardo Chao en la carteta de Fomento, y Juan Uña como director general de Instrucción Pública.

Los once meses de vida de la República española son testigo de la presencia de destacados krausistas en los órganos de poder, o personalidades afines al humanismo krausista<sup>21</sup>. Entre ellos estaba Emilio Castelar, el artífice de uno de los decretos más trascendentales en la vida de Chapí, también de Bretón y de Zubiaurre: el 8 de agosto de 1873 se aprobaba el decreto fundacional de la Academia Española en Roma, con la inclusión de dos plazas musicales de pensionado por oposición y una más por méritos. Esto se hizo posible gracias al cambio producido en la Academia de BBAA de San Fernando, con la creación de una Sección de Música en mayo de aquel mismo año, siendo Castelar Ministro de Estado.

<sup>17</sup> Ob. cit., p. 57

<sup>18</sup> Citado en CHEYNE, George J. G. *Joaquín Costa, el gran desconocido*. Barcelona: Ariel, 1972; p. 70.

<sup>19</sup> IBERNI, Luis G. (ed.). *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Ob. cit. p. 50.

<sup>20</sup> Véase LÓPEZ ARANGUREN, J. L. ob. cit., p. 128.

<sup>21</sup> Esta colaboración de los krausistas y los republicanos está muy bien analizada en la obra de GIL CREMADES, J. J. *Krausistas y liberales*. Madrid: Dossat, 1975; pp. 114 y ss.



El demócrata Castelar, aunque hegeliano, era un humanista muy influido por las doctrinas del krausismo, y pronto se convirtió en un ídolo para los jóvenes heterodoxos, deseosos de convertir al krausismo en un arma política, alejándose de las posturas más conciliadoras de Giner de los Ríos: no en vano Castelar había sido uno de los asiduos de las clases de Filosofía de Sanz del Río en la Universidad de Madrid. L. G. Iberní señala en su biografía sobre el músico de Villena que, aparte del conservadurismo musical de Castelar, hubo de jugar un importante papel la mediación de Arrieta. Quizá fue una pena no haber elegido París, entonces la meca de la mayoría de los músicos o pintores europeos. Sin embargo, de haber mediado Giner de los Ríos, a buen seguro habría sido Leipzig o tal vez Viena (nunca París) la ciudad elegida, pues conocida es su galofobia así como su admiración por la buena música vienesa y alemana: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann y los clásicos, gustos similares a los del joven Chapí, quien también tuvo en mente la ciudad de Leipzig. En cualquier caso, la salida a Europa fue fundamental para nuestros músicos.

Sería necesario hacer un pequeño comentario respecto a la importancia que el krausismo gineriano concedía a la música y que, sin duda, influyó en Castelar, si bien este último se decantaba más por la ópera italiana, con unos juicios sorprendentemente conservadores en un hombre como él (no hay más que leer su *Semblanza contemporánea* dedicada a Rossini, publicada en 1872). Giner, por su parte, fue un gran admirador de la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos, también de los coros de Clavé y, en particular, de las obras camerísticas de los clásicos Haydn, Mozart y Beethoven. Federico Sopena en un artículo publicado recientemente a título póstumo, titulado "La Institución de Libre Enseñanza y la Música", señala que Sanz del Río fue bastante insensible a la música, o al menos no aludió a ella en sus escritos, algo grave, por cuanto Krause la había tenido muy en cuenta<sup>22</sup>. Sin embargo, el armonioso krausismo español cobra importancia en nuestra historia musical, gracias a la labor de Giner de los Ríos, gran amigo de Mariano Vázquez y José Castro y Serrano,

el autor de *Los Cuartetos del Conservatorio* (1886) y promotor de las teorías wagnerianas desde *La Ilustración Española y Americana*.

Aparte del importante papel de la estética, las artes y la música en la Institución Libre de Enseñanza, sobre todo a través de las conferencias y veladas literario-musicales, controladas personalmente por Giner y en las que colaboraron músicos de la talla de Inzenga<sup>23</sup>, el malagueño tradujo el *Compendio de Estética* de Krause, publicado en la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla en 1874. Por entonces, Menéndez Pelayo estaba ultimando su obra *Historia de las ideas estéticas en España* que se publicaría el mismo año en que aparece la segunda edición del *Compendio* de Krause, es decir, 1883. Por cierto que Menéndez Pelayo señalaba en aquella obra (reeditada de nuevo en 1889) las analogías entre la estética wagneriana y el padre jesuita Arteaga, punto tan importante en el pensamiento de Pedrell. En la segunda edición del *Compendio*, Giner añadió una traducción de la *Teoría de la música* también de Krause. Giner profundizó en la concepción idealista de Krause, en sus ensayos recogidos en sus *Estudios de literatura y arte* (1874)<sup>24</sup>.

El arte como "fin fundamental de la vida", como "norma de conducta", la visión esteticista de la vida, o el concepto de *hombre armónico* son elementos esenciales en la filosofía de Giner. Era natural que un hombre así se sintiese cautivado por la perfección de los cuartetos del clasicismo vienes. Pero más allá de ello, el arte cobra, en la visión krausista de la historia, un papel esencial en la definición del concepto de "historia interna", una suerte de "mundo interior

<sup>22</sup> SOPEÑA, F. "La Institución de Libre Enseñanza y la Música". En *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 1994; pp. 125-146.

<sup>23</sup> Además del mencionado artículo de Sopena, son interesantes las aportaciones en JIMÉNEZ-LANDI, A. *La Institución de Libre Enseñanza y su ambiente. II. Periodo parauniversitario (I)*. Madrid: Taurus, 1987. Sin embargo, aún falta por hacer un estudio pormenorizado a partir del órgano de expresión de la Institución, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, especialmente en sus primeros años, los de más actividad en relación a las veladas y conciertos con talante educativo.

<sup>24</sup> Singularmente en *El arte y las artes* (1871) y *Poesía erudita y poesía vulgar* (1863).

del pueblo hispánico”, antecedente claro de lo que posteriormente Unamuno bautizaría como la “in-trahistoria”<sup>25</sup>. En la nueva filosofía krausista de la Historia, una actitud nueva ante el pasado, el eje fundamental de su pensamiento estriba en no prestar atención a los hechos externos y las grandes hazañas del pasado, sino a la evolución interna e íntima y al estudio de aquellos factores que la expresaban, que no son sino la literatura y el arte, donde queda plasmada la conciencia colectiva, el “espíritu del pueblo” (el *Volkgeist*), o sea el sujeto histórico. Así, los krausistas propusieron una historiografía que teorizase y juzgase la entonces ya decadencia hispánica, basándose en una explicación metafísica de los hechos históricos, con influencias evidentes del idealismo alemán.

De esta forma, para Giner de los Ríos son las creaciones literarias y artísticas las que proporcionan al historiador los valores humanos de un pueblo, los elementos que constituyen su carácter especial, idea de la que le serán deudores los hombres del 98. Al contemplar el arte de la España de su tiempo señalaba: “*El arte presente es el arte de la vulgaridad. El drama descende a una conversación discreta; la ópera, a un espectáculo de física recreativa; la lírica, al álbum de las damas; la pintura, al figurín y al almacén de antigüedades: todo ello, en suma, a fútil pasatiempo, a mero adorno secundario de otras más imperiosas necesidades*” (“El arte y las artes”, *Estudios de literatura y arte*). Es importante tener en cuenta que para Giner el cometido esencial de toda creación artística era la integración de la realidad en una dimensión ideal, que la “purificara” mostrando su esencia. Resulta obvia la influencia del pensamiento gineriano en el ideario de Felipe Pedrell, junto a la de Menéndez Pelayo, otra interesante amalgama de tradición y progreso.

En lo que a Chapí respecta, me han parecido sugestivas unas líneas de sus apuntes, en un pasaje referido al momento en que entra en contacto con

Arrieta en el Conservatorio, en el curso académico 1870-71:

“Allí debía dejar mi deseo soberbio de ganar alturas y pasar por encima de nadie para aprender que el arte se reproduce, progresa y llega a su apogeo dentro de los límites de una época determinada, según los elementos que esa misma época le preste, con sus creencias, su filosofía y sus costumbres consideradas en la relación que éstas tengan con el arte de que se trata. Cuando mi arte ha llegado a sacar partido de todos los elementos de que puede disponer en su época, inútil es pensar en ir más allá, puesto que sin otras tendencias filosóficas, sin otras creencias, sin otros nuevos elementos, en fin, sin la aparición de una nueva época que le preste nueva vida, tiene que cumplir en lo que tiene de material con la ley natural y muere para volver a reproducirse en época propicia y continuar con ella la marcha de progreso, de apogeo, de decadencia y de muerte. No muere lo que no está sujeto a la ley de la vida material, que es el espíritu, y en la vida eterna del espíritu está el progreso indefinido del arte. (...)”<sup>26</sup>

Un texto casi premonitorio de su fracaso, por ejemplo, en el terreno de la ópera. En cualquier caso, la idea del arte como progreso indefinido, y la deuda inevitable del arte y el artista para con su tiempo y creencias, dejando a un lado las aspiraciones revolucionarias en favor de un conformismo casi idealizado, me parece interesante, y denota la profesión de cierto idealismo de juventud que, en el músico de Villena, como en tantos otros intelectuales de su generación, dará paso a otras posturas más beligerantes andando el tiempo. En otro orden de cosas, aún de un modo ideal Chapí se mostraba preocupado por levantar el edificio del arte nacional, si bien sin olvidar la individualidad del artista: del mismo modo, los krausistas consideraban que en

<sup>25</sup> Sobre esta analogía llama la atención M<sup>a</sup> Dolores Gómez Molleda en GÓMEZ MOLLEDA, M<sup>a</sup> Dolores. *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid: CSIC, 1966; p. 101 y ss.

<sup>26</sup> IBERNI, L. G. (ed) *Ruperto Chapí. Memorias y Escritos*. Ob. cit.; p. 91.

España había una situación de decadencia histórica, aunque estaban convencidos de la existencia de un "genio nacional" español. Así, poco más adelante afirmaba el músico alicantino: "Ya no soy completamente un ignorante. Ya no me preocupa la idea de adquirir los conocimientos materiales para llevar a cabo mis pensamientos. Las ideas de la gloria siempre halagadora, han venido perdiendo lo que tenían de vanas para fundirse en la idea más grande de añadir una piedra más, por pequeña que sea, al edificio del arte nacional que ya existe y que debemos sostener con todas nuestras fuerzas, para gloria de nuestra pobre patria. (...)"<sup>27</sup>.

Su aspiración como artista era hablar en un lenguaje sincero, franco y sublime sin renunciar a su individualidad, desechando lo pretencioso y rebuscado. Este Chapí idealista de veinticinco años no desdeña de la alegría, la gracia, el lenguaje chispeante o ligero, advirtiendo que "la gracia ideal cuesta un doble esfuerzo a la generalidad". La gracia ideal era entonces el objetivo, tras una labor "purificadora" y una entrega total "en cuerpo y alma a mi arte y proseguir así la obra comenzada". Recordemos que para los krausistas la función esencial del arte era la integración de la realidad en una dimensión ideal, que corrigiera las imperfecciones de lo real-sensible; y así, la misión del arte era coadyuvar en la idea de la historia como progreso. Creo que hay aquí argumentos suficientes para una seria meditación sobre ciertos ideales nuevos que, en 1876, bullían en la mente del compositor alicantino, aunque desde Italia, y que están en perfecta sintonía con los nuevos valores de una generación de intelectuales que se estaba preparando para, en un momento posterior, saltar a la acción.

Los últimos momentos del sexenio habían sido tiempos de jugosas polémicas acerca del gigante Wagner, testigo del fenómeno de los bufos de Arderiús, momentos críticos para la zarzuela grande (con excepciones memorables como *El barberillo del Lavapiés* de Barbieri de 1874), y años importantes en el farragoso asunto de la ópera nacional (tras la consti-

tución del Centro Artístico y Literario de 1870 y el intento de potenciar la ópera española en el Teatro de la Alhambra, lo que supuso el lanzamiento de Valentín Zubiaurre). En el último año republicano, 1874, Pedrell ultimaba la segunda versión de su primera ópera *El último abencerraje*, era un ferviente wagnerista que escribía en *La España Musical*, se creaba en Barcelona la Sociedad Wagner presidida por José Pujol, y Barbieri y Peña y Goñi iniciaban una terrible polémica sobre la música de Wagner en el diario *El Imparcial*<sup>28</sup>. Mientras tanto, Bretón se afanaba en escribir su primera ópera, *Guzmán el Bueno*, y se estrenaban *Fernando el Emplazado* de Zubiaurre y *Las naves de Cortés* de Chapí en el Teatro Real de Madrid. Dos años más tarde, en 1876, había un nuevo estreno español en el Real, todo un acontecimiento, *La hija de Jefe* de Chapí, que ya disfrutaba de su pensionado en Roma desde junio de 1875. Aparentemente, Chapí estaba al margen de la discusión teórica, natural en un joven que se afanaba en el trabajo y en sobrevivir.

La ausencia del país privó a Chapí, instalado en París en 1878, de meditar sobre asuntos de primera importancia que acontecían en España. Tras la Restauración de la monarquía, en 1875 se hizo cargo de la cartera de Fomento el conservador Manuel Orovio, a raíz de lo cual se produjo la *segunda cuestión universitaria*, y las destituciones de catedráticos heterodoxos, que defendían la libertad de cátedra como principio jurídico. Giner, Salmerón y Azcárate fueron expulsados de la Universidad y, por solidaridad, Joaquín Costa abandonó su puesto de profesor en la Universidad de Madrid. Tras esta destitución, en 1876 se creaba un establecimiento de enseñanza libre, segundo repliegue de los krausistas a la enseñanza privada. Así nacía la Institución Libre de Enseñanza, la abanderada de la regeneración intelectual, de orientación europeísta, consagrada al cultivo y propagación de la ciencia. La Institución se declaraba ajena a cualquier comunión religiosa, escuela filosófica o partido político, y proclamaba únicamen-

<sup>27</sup> Ob. cit., p. 99.



<sup>28</sup> Véase CASARES, E. *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador. II. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994.

te el principio de la libertad e inviolabilidad de la Ciencia y de la libertad de conciencia<sup>29</sup>. A través de la Institución los ideales del krausismo se convierten en una referencia fundamental en la formación de varias generaciones de intelectuales, la generación del 98 y también la generación de la república (y ésta última en modo alguno fue antimusical).

Mientras todo esto ocurría, tiene lugar una revitalización de la famosa *polémica de la ciencia española*, a raíz de la penetración del positivismo en España. Si en el terreno musical el mar estaba revuelto, la zarzuela grande atravesaba una importante crisis y había muchas sugerencias para poner en orden el estado de la vida musical española, el desconcierto no era menor en el terreno de las ideas. Durante el sexenio 1868-1874 se había operado una sutil transformación en el clima intelectual de España. La filosofía racionalista y la afición a la ciencia deductiva (*Wissenschaft*) iban perdiendo terreno ante el positivismo y la ciencia experimental e inductiva. Empezaron a penetrar en el país el materialismo (que se expresaba a través de la revista *Anales de Ciencias Médicas*, y de la obra de Pedro Mata, catedrático de Medicina Legal y Toxicología), el neokantismo (a través de Luis Simarro y el cubano José del Perojo, fundador de la *Revista Contemporánea*, órgano de expresión de las nuevas corrientes), y el positivismo. Téngase en cuenta que en 1875 se traducían y publicaba en España la obra del positivista norteamericano Draper, *Conflictos de la religión y de la ciencia*, y la importante obra de Martín de Olías, *In-*

---

<sup>29</sup> El 24 de mayo de 1876 se publicaba en *El Imparcial* un artículo titulado "Universidad Libre", donde se afirmaba que los profesores depuestos de su cargo resolvían crear un establecimiento de enseñanza libre: Gumersindo de Azcárate, Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón, Laureano Figuerola, Eugenio Montero Ríos, Segismundo Moret, Augusto G. de Linares, Laureano Calderón, Jacinto Mesía y Juan Antonio García Labiano. Las bases se aprobaron el 10 de Marzo de 1876. El Boletín de la ILE del 2 de octubre de 1877 publica los Estatutos de la Institución, aprobados en Junta General de accionistas el 30 de mayo, y autorizados por la Real orden del 16 de agosto de 1876. Como programa de acción, la Institución adoptó el rigor científico de la universidad alemana, los métodos de la francesa y el ambiente educador británico. Para mayor información véase JIMÉNEZ LANDI, A. *La Institución de Libre Enseñanza y su ambiente. II. Periodo parauniversitario (I)*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 157 y ss.

*fluencia de la religión católica en la España contemporánea*, que llevaba al gran público la idea de la decadencia de España por causas religiosas: obra, por cierto, prologada por Emilio Castelar. Al tiempo, se difundían las teorías de Charles Darwin. La teoría darwiniana y el evolucionismo en general tuvieron mayor crédito entre las personas de tendencias liberales, demócratas y aún socialistas, que entre las conservadoras<sup>30</sup>.

Tenía lugar, en definitiva, una suerte de revisión autocrítica del idealismo, desde varios frentes, en favor de una nueva mentalidad positiva, que afirmaba la superioridad de las ciencias experimentales en tanto que modelo de conocimiento y que, por consiguiente, preconizaba una nueva concepción de la sociedad como objeto de estudio y experimentación, origen de la ciencia de la sociología. Se abandonaba la explicación metafísica de la historia de un pueblo, basada en el estudio de sus manifestaciones artísticas, en favor de una sociología que explicase científicamente los hechos históricos: de tal suerte que a la filosofía krausista de la historia le sucedía la sociológico-positiva de los historiadores discípulos de Giner. Pero es importante tener en cuenta que el objetivo de éstos últimos era indagar en los males de la patria, tras haber realizado un análisis científico de las causas que lo producían: ahí está la esencia del regeneracionismo finisecular ni más ni menos. Esta evolución, por ejemplo, se puede seguir en la persona de Joaquín Costa, tan afín política y socialmente a Chapí.

Entre los krausistas comenzaría la disidencia. Todo ello arroja un número importante de heterodoxos que carecían de cohesión y unidad. La chispa que encendió la famosa polémica fue un ataque furibundo contra el krausismo, a cargo del asturiano Ramón de Campoamor: un artículo publicado en la *Revista Europea* (2-V-1875), llamando a los krausistas "cabañeros de la lenteja"; y, precisamente, en un prólogo

---

<sup>30</sup> El 25 de noviembre de 1859 Charles Darwin publicaba *On the origin of Species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* y en 1871 la obra *The descent of man and selection in relation to sex*.

escrito para un tomo de poesías, *Dudas y Tristezas*, de Manuel de la Revilla (quien, por cierto, fundaría, junto a uno de los más destacados panegiristas de Chapí, Antonio Peña y Goñi, una revista titulada *La crítica*). El ataque tenía lugar tan sólo un mes después de ser desterrado Francisco Giner a Cádiz, a raíz de la segunda cuestión universitaria<sup>31</sup>.

No podemos demorarnos en pormenorizar los detalles de esta polémica, que está perfectamente ilustrada en la obra de Marcelino Menéndez Pelayo *La ciencia española*,<sup>32</sup> pero sí afirmar que, lo que empezó siendo un "tira y afloja" entre Campoamor y Manuel de la Revilla, terminaría siendo un gran debate, en el que se dio a conocer el genial erudito santanderino, fuertemente pertrechado en el bando de los tradicionalistas. Pronto quedó claro que aquella era una polémica no sólo de índole intelectual sino también, y fundamentalmente, político-religiosa, que reviste un interés extraordinario para comprender el reformismo finisecular; pues es a raíz de esta famosa *polémica de la ciencia española* cuando se puede fechar el inicio de la denominada "preocupación por España". El problema era el de la razón-fé, progreso-decadencia, ciencia-religión, la secularización de la vida pública (a la que se oponían los neocatólicos), y el control de la enseñanza por parte de la Iglesia (lo que vetaban los institucionistas): este debate jalona los años que van desde 1875 a 1900.

En este contexto los reformadores exigían la libertad de conciencia o libertad religiosa como medida de emergencia para lo que entonces —utili-

zando un término acuñado de la vulgarización del lenguaje positivista de las ciencias naturales— se empezaba a denominar la *regeneración patria*. En definitiva, lo que se planteaba era la necesidad de España de abrirse al exterior: la esencia de la tesis europeísta y universalizadora de los krausistas. Pero Giner, que era un hombre de futuro, comprendió pronto que el krausismo debía ceder ante una especie de *ethos positivista* que impregna los años de la Restauración, los de la madurez de Chapí<sup>33</sup>. Un krausopositivismo que queda reflejado a la perfección en el personaje de Leon Roch, en la obra de Galdós *La familia de Leon Roch* (1878), un *ethos positivista* que se aprecia en todos los órdenes de la cultura: por ejemplo, en el viraje que da el nacionalismo catalán, entre la postura de Pi y Margall y la de Valentí Almirall, el primero influido por el idealismo alemán, el segundo por el positivismo anglosajón (Jefferson, Hamilton, Spencer)<sup>34</sup>; en el orden estético, el afianzamiento del naturalismo o el realismo literario (Pérez Galdós, López de Ayala o Clarín), con el tiempo el drama rural de Felú y Codina, el teatro social de Joaquín Dicenta, el paso del verso a la prosa

<sup>33</sup> Sobre este particular es interesante el análisis que hace J. L. Aranguren en la obra citada. Según Aranguren, aunque Giner jamás fue un positivista, comprendió que era necesario dar a la juventud española una formación científica y técnica que respondiese a las exigencias de la sociedad moderna, sin olvidar una educación moral, y una sensibilidad estética esenciales. El mejor ejemplo de este viraje del krausismo se expresó en la Institución Libre de Enseñanza. Véase también NÚÑEZ, Diego. *La mentalidad positiva en España*. Universidad Autónoma de Madrid, 1987; y GIL CREMADES, J. J. *El reformismo español. Krausismo, escuela histórica, neotomismo*. Barcelona: Ariel, 1969. Para Núñez, el krausopositivismo fue esencial para el afianzamiento del positivismo en España, a través de una fórmula armonizadora entre especulación y experiencia.

<sup>34</sup> Véase ROVIERA Y VIRGILI, Antoni. *Els corrents ideològics de la Renaixença catalana*. Barcelona: Barcino, 1966. En cualquier caso, Gil Cremades señala que el fundamento ideológico del nacionalismo catalán descansa también sobre el historicismo jurídico de Savigny, un elemento común con los krausistas. El concepto de "espíritu popular" explicaba la sustantividad del cuerpo social. Así, en Cataluña, la doctrina de Savigny, unida al espíritu de la *Renaixença*, se convierte en el instrumento que avala el derecho propio, frente a la tendencia centralizadora de Madrid. Para los catalanes era preciso superar el centripetismo político y el castellanismo de la historia española mediante un centrifugismo de órbita europea. Véase GIL CREMADES, J. J. *El reformismo español. Krausismo, escuela histórica, neotomismo*. Barcelona: Ariel, 1969; pp. 123 y ss.

<sup>31</sup> Posteriormente entraría en liza el literato Núñez de Arce, al pronunciar un discurso con motivo de su ingreso en la Academia de la Lengua Española titulado "Causa de la precipitada decadencia y total ruina de la literatura nacional bajo los últimos reinados de la casa de Austria" (21-V-1876), a raíz del cual publicó una reseña crítica Manuel de la Revilla en la *Revista Contemporánea* (30-V-1876); esta reseña sería contestada por Menéndez Pelayo en un artículo titulado "Mr. Masson redivivo" (*Revista Europea*, 30-VII-1876).

<sup>32</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M. *La ciencia española*, Madrid: C.S.I.C., 1953, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo dirigida por Rafael de Balbín Lucas. La argumentación de M. Pelayo se resumía en dos puntos: la defensa del dogma católico contra los que pensaban que la ciencia era incompatible con la fe, y la existencia de una filosofía española.

en el teatro y, en la última década del siglo, la influencia del verismo en el teatro musical español, en algunas zarzuelas y óperas de Chapí, Bretón y Granados entre otros.

En el terreno de las ideas empezará a cobrar fuerza el pensamiento positivo en la línea de Adolfo Posada y Joaquín Costa, con una exigencia de proyección práctica en el terreno social, teniendo en cuenta, además, la agudización del problema obrero, la "cuestión social", que tan graciosamente aparecerá reflejada en algunos sainetes líricos de Chapí, como *Los trabajadores* con libreto de José Jackson Veyan (1891), una exaltación de las clases trabajadoras, o *La revoltosa*; piénsese también en *El rey que rabió* de Chapí, ese monarca deseoso de estudiar por sí mismo las necesidades de su país, un asunto que, a pesar de la época en la que se desarrolla la acción y los elementos cómicos, era de plena actualidad en los años noventa.

No es difícil indagar en la naturaleza del pensamiento chapiniano, cuyo espíritu pragmático le hará virar hacia posicionamientos más proclives a ese *ethos positivista* finisecular que, naturalmente, debe algo al krausismo. En el terreno musical, Chapí, admirador de Galdós (no en vano en su juventud quiso poner música a *Gloria* y barajó con el escritor, en su madurez, la posibilidad de convertir el Episodio *La Batalla de los Arapiles* en zarzuela, hacia 1894), apostó claramente por una línea innovadora y práctica que se respira ya en el talante europeísta de *Roger de Flor* (1878), acusada de wagnerista; un progresismo que se aprecia también en su importantísima polémica con Barbieri en *El Imparcial*, y que ya no tendría marcha atrás<sup>35</sup>.

Mientras el positivismo se abría paso en España, Bretón abrazaba con ilusión el proyecto de la Unión Artístico-Musical, en 1878, como presidente y director de la orquesta, cargo del que será relevado por Chapí, al incorporarse al pensionado en Roma en

1880. Ambos infundirían un soplo de aire fresco en las programaciones. Por aquel entonces, fortalecido en cierta medida tras el baluarte de la Institución Libre de Enseñanza, Giner se concentraba en problemas de índole práctico, relacionados con la enseñanza, también la musical. Así, en sintonía con los nuevos tiempos, abandonando temporalmente la reflexión teórica, publicaba en *El Pueblo Español* (23/X/1878) una carta dirigida a Arrieta, bajo el título "Sobre la Institución y el Conservatorio". Comparaba Giner las virtudes de la primera con los vicios del segundo, al glosar el discurso de apertura de cátedras pronunciado por Arrieta, director del conservatorio y valedor de Chapí. Giner reprochaba al autor de *Marina* que no hubiese provisto una cátedra de estética y literatura musical, máxime cuando había sido aprobada por el ya caído gobierno republicano siendo Arrieta presidente de la Escuela Nacional de Música<sup>36</sup>. Proseguía Giner aludiendo a lo funesto de la general incultura de los músicos, con escasas excepciones y continuaba:

"Acaso el Sr. Arrieta, desestimando el valor de esta clase de estudios, ¿podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas, todo aquello que, por ejemplo, con tanta modestia y tan general aplauso, ha enseñado el Sr. Rodríguez, una de nuestras primeras ilustraciones, en la Institución Libre de Enseñanza? (...) ¿Valdrá más el artista mientras más ignorante, rudo, iletrado y desnudo de ideas (...)?"

Finalizaba la misiva diciendo que en los alumnos del Conservatorio sólo cabía admirar, con frecuencia, su habilidad mecánica, y su ejecución insulsa; que

<sup>35</sup> Véase IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Ob. cit., donde se recoge la contestación de Chapí a los ataques de Barbieri a su obra *Roger de Flor*, de 1878, "Contestación del joven compositor", *El Imparcial*, 22-II-1878.

<sup>36</sup> Esta carta está transcrita literalmente en el artículo de Sopena antes citado. No obstante el musicólogo no señala la fuente, cuya noticia sí recoge A. Jiménez Landi. Puede consultarse también GINER DE LOS RÍOS, F. *Obras completas*, vol. XV, *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926; pp. 217- 227.

no sabían leer a primera vista y que aún no se contaba con clases de conjunto instrumental cuya demanda se reiteraba una y otra vez:

“¿Es fácil de esta suerte poseer buenos cuartetos, buenas orquestas, buenos directores? Suponiendo que los aplausos del Sr. Arrieta en este particular sean por extremo justos y óptimo cuanto poseemos en Madrid ¿tenemos tantos lugares públicos o privados, en que oír música *di camera*? (...) no se quiere educar sino cantantes dramáticos, error gravísimo que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en el gusto y cultura de nuestro pueblo (...)”

No hay duda de que las reivindicaciones de Pedrell, Barbieri, Eustoquio de Uriarte, Villalba y tantos otros paladines de nuestro nacionalismo musical estaban sólidamente avaladas por el krausismo gineriano. Sopena señala que Arrieta, como miembro del Consejo de Instrucción Pública, había apoyado con su voto las medidas represoras del ministro Orvino, y opina que en la crítica de Giner se respiraba cierto resentimiento. Sin embargo, un año más tarde, en *El Pueblo Español* Giner publicaba un nuevo artículo titulado “Sobre el teatro” (17-III-1879) donde repasaba el estado de decadencia de la escena española y la mala preparación de los actores, de lo cual volvía a culpar al conservatorio, ya no personalmente a Arrieta. Giner se quejaba de la falta de buena instrucción, afirmando que no sólo había de estimarse la belleza de una obra, sino su carácter, o sea, la cualidad que la convertía en expresión fiel y orgánica de su tiempo. También llamaba la atención sobre la escasez de obras contemporáneas españolas, señalando que si no las había nacionales habría que traducirlas, en una postura, por cierto, no demasiado alejada de la que siempre mantendría Bretón con respecto a la ópera nacional.

¿Qué pensaría Chapí de estas opiniones y de las críticas a su maestro? No podemos saberlo, si bien es posible que en muchas cosas estuviese de acuerdo, teniendo en cuenta su recelo posterior ante el Con-

servatorio madrileño, y ante las instituciones en general. Sea como fuere, un año más tarde, en 1880, Chapí se instalaba de nuevo en Madrid, a su regreso de Italia y París, mientras Bretón obtenía el pensionado en Roma, y Pedrell, refugiado en Cataluña tras su estancia en Europa, escribía lieder intimistas de inspiración francesa y proyectaba un oratorio. 1880 fue un año importante: Pedro Antonio de Alarcón publicaba una de sus mejores novelas, *El niño de la bola* (tan importante para la gestación de *Curro Vargas*) y aparecía el primer volumen de la *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez Pelayo, cuyo plan había publicado en la *Revista Europea* en 1876. Pedrell escribió dos poemas sinfónicos a gran orquesta (*Excelsior* e *I trionfi*). Mientras tanto, Joaquín Costa era un activo institucionista, director del Boletín de la Institución (lo haría hasta 1883). El aragonés había llegado a la capital diez años antes, en 1870, y, atraído por el espíritu reformista que entonces reinaba en la Universidad de Madrid, había engrosado las filas del krausismo.

Mientras Costa desarrollaba una política activa en la Institución, Chapí se afianzaba en la Unión Artístico Musical. Chapí y Pedrell se comprometían en el nuevo proyecto de Arderius en el Teatro de Apolo, para apoyar a la ópera nacional, en 1881, origen de *La Serenata* y de *Tasso*, y de la magna obra de Peña y Goñi *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Bretón estaba en Europa, y ese mismo año, 1881, comienza a escribir sus diarios. Aquel 1881 fue para Pedrell un año de derrotas y fracasos: tal vez por ello barruntó dos proyectos musicológicos que llevaría a cabo en 1882, el *Salterio Sacro Hispano* y la revista *Notas musicales y literarias*. En el caso de Chapí no hay escritos significativos aún, pero sí hay una actitud y un talante renovador y reformista: nada mejor que traer a colación la importancia de *La Tempestad* de 1882, en la renovación europeísta y el giro melodramático de la zarzuela grande y, más adelante, *La Bruja*.

Mientras tanto, con la subida de Sagasta al poder en 1881 (año en que la *polémica de la ciencia española* ya se eclipsa por otras que surgen en torno al naturalismo, la novela rusa o el feminismo) la izquierda

ideológica volvía al poder y se reponían en sus cátedras a los profesores sancionados, no así a Costa. Pero aunque repuestos muchos de ellos, el krausismo era ya una filosofía inviable o caduca, ante el empuje terrible del positivismo, el neokantismo o el evolucionismo spenceriano, lo que suponía una cada vez mayor simpatía por el naturalismo, el cientifismo o la antropología, que conducían al planteamiento de la filosofía como disciplina científica. Ello dejaba de lado a cualquier idealismo: tampoco la filosofía era o debía ser una norma de conducta; las cosas “en-sí”, las anacrónicas “esencias” o “sustancias”, el “espíritu del pueblo” como sujeto histórico no tenían ya sentido.

De este modo, a diez años vista del opúsculo *Por nuestra música* (1891), el fundamento ideológico del mismo estaba ya caduco para muchos reformistas: el manifiesto acaso llegaba demasiado tarde. Tal vez entonces el nacionalismo místico pedrelliano, con toda la carga romántica que soportaba, se encontraba en una posición similar a la del krausismo: no era algo reaccionario, pues preconizaba la necesidad de europeización, el estudio de la música del pasado, la regeneración de los músicos españoles, etc., pero probablemente sí era inactual para aquella última década del siglo, pues convertía al canto popular campesino en una especie de mística renovadora un tanto dogmática, apoyada, paradójicamente, en el progreso del cientifismo positivista de la naciente etnomusicología que, por esas ironías de la historia, acabaría revelando que muchos de aquellos cantos campesinos procedían, en suma, de la popularización de melodías y tonadas urbanas. Seguramente esto podría ser una buena materia de discusión musicológica.

En cualquier caso, mientras Pedrell permaneció ligado a una metafísica idealista, el posicionamiento de Chapí obedece al de un hombre que, en una época de mentalidad positiva, pensaba que era preferible hacer un ejercicio de realismo y dejarse de manifestaciones retóricas, sin menoscabo de su patriotismo o ansias regeneradoras. Chapí, un hombre de acción, pretendía ir en la corriente de los tiempos hacia una postura de probado pragmatismo. De ahí su alterna-

tiva en el famoso debate sobre la ópera española de 1885, en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. La postura de Chapí, contraria a Bretón, era la renovación en el seno de la zarzuela grande, un proyecto de futuro donde fundir tradición y progreso: ahí está *La Bruja*. Bretón rompía una lanza en favor de *El príncipe de Viana* de Fernández Grajal (estrenada en el Real aquel año), apostaba por el melodrama y el drama histórico, tras su estancia en Europa: ahí está *Los amantes de Teruel* estrenada en el Real con gran éxito en 1889, tan admirada por Albéniz, tan criticada por el wagnerista y valedor de la zarzuela Peña y Goñi o por Hanslick. Pedrell no asistió a las reuniones, ya que atravesaba entonces un período de sequía creativa que se dilataría cuatro años hasta 1888.

El viraje de realismo chapiniano, la renuncia momentánea a la ópera, es similar al que protagonizará Joaquín Costa en su apartamiento temporal de la acción política, o a los cambios sufridos en el teatro, en sintonía con lo que ocurría en el país. Pues si los institucionistas creían que para reformar la sociedad española había que rehacer a España “desde abajo”, desde la educación, otro sector creciente de la intelectualidad española, ante el agravamiento de la crisis del país en la última década del siglo, ante el inmovilismo del régimen de la restauración, va a adoptar otra actitud: la denominada reacción regeneracionista, en razón de su distanciamiento de la posición de escepticismo de los miembros de la generación del 98, que tampoco hay que confundir con la reacción casticista que adoptó otro sector más conservador, si bien, naturalmente, hay confluencia de ideas entre estos posicionamientos. En el primer caso, se trata de ideólogos pertenecientes a la pequeña burguesía provinciana, que aún seguía excluida del poder, y que opinaban que no bastaba con luchar sólo en el terreno de las ideas: hombres como Joaquín Costa, Macías Picavea (*El problema nacional: hechos, causas, remedios*, 1899), o el ingeniero de minas Lucas Mallada (*Los males de la patria y la futura revolución española*, 1890)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Véase la obra de MAURICE, Jacques / SERRANO, Carlos. *J. Costa: crisis de la Restauración y populismo (1875-1911)*. Barcelona: Siglo XXI, 1977.



Aquella postura abiertamente regeneracionista fue encabezada por Costa, quien, al tiempo que seguía fiel a la idea krausista de hacer hombres nuevos, iniciaba, a partir de 1876, una etapa reformadora que se dilata hasta 1895-96: veinte años en los que elabora gran parte de sus doctrinas, manteniéndose al margen del debate político propiamente dicho, examinando los problemas del país, proponiendo una audaz política colonial e hidráulica, una interesante filosofía del derecho, desarrollando su concepción de "unidad ibérica", y promoviendo una necesidad de europeización sin renunciar a lo castizo, a las tradiciones nacionales, a la soberanía popular, etc. Como los intelectuales del 98, el aragonés profundizó en el alma española, en la psicología nacional, en la personalidad histórica de España, o en la noción de pueblo. En aquellos últimos veinte años del siglo, Chapí (como Bretón y Pedrell) llega a la plena madurez y se afana, a su manera, en indagar en la esencia de la españolidad en música, sin olvidar a Europa.

La última década fue crucial para todos, y crucial fue, en general, para la reforma del teatro español: son los años del drama rural de Feliú y Codina, los dramas de Galdós, y la fuerte proyección del verismo. Mientras el conciliador Giner se esforzaba por comprender el giro que tomaba el nacionalismo catalán, Costa iniciaba en 1895 su etapa de intervención política activa, a partir de la creación de la Liga de Contribuyentes o de la Cámara Agrícola, siendo presidente de la Cámara Agrícola del Alto Aragón. Costa publicaba sus *Estudios Ibéricos* en 1895 y ultimaba su *Colectivismo agrario*, obra juzgada como heterodoxa y socialista por la Academia de la Historia en 1897, a pesar de que proclamaba la excelencia del derecho de la propiedad privada, que combatían los comunistas: la obra sería publicada en Madrid en el fatídico 1898 mientras el aragonés comenzaba a convertirse en el *enfant terrible* de la vida política e intelectual española<sup>38</sup>. Pedrell publicaba su manifiesto *Por nuestra música* (1891), escribía la trilogía *Los*

*Pirineos*, daba a la luz la antología *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894) y se trasladaba como docente al Conservatorio de Madrid, gracias a la mediación del institucionista Gabriel Rodríguez, a quien Pedrell reconoció deber su sillón en la Academia de BBAA de San Fernando y su cátedra en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo madrileño. Después de varios ruegos, Pedrell conseguía impartir –no sin problemas– la asignatura de Historia y estética de la música, aquellas clases tan anheladas por Giner más de veinte años atrás. Bretón, consagrado con *Los Amantes de Teruel*, hizo época con *La verbena de la paloma* en 1894 y con la ópera *La Dolores* en 1895, con libreto de Feliú y Codina, una obra de crucial actualidad, modelo de teatro social, de naturalismo verista, y de patriotismo burgués. Aquel año de 1895 Joaquín Dicenta estrenaba el drama proletario *Juan José*, y fundaba con Manuel Paso el periódico *La Democracia Social*. De 1895 es también *María del Carmen* de Feliú y Enrique Granados.

Por su parte, Chapí se suma a los proyectos de asociacionismo que empezaban a cuajar también entre los músicos. No olvidemos que el concepto de *organicismo social* de los krausistas, un intento de superación del neoliberalismo individualista, había conducido serenamente a la exigencia de la libertad de asociación. L. Iberní señala que Chapí fue uno de los pocos músicos de su tiempo que se involucraron en casi todos los proyectos asociacionistas musicales que hubo en España, y el único, junto a Antonio Llanos, que figuraba en la Junta directiva del Círculo Artístico y Literario de 1890. En este sentido cobra especial relevancia su lucha por lograr el derecho de libre asociación de los compositores y autores literarios en una Sociedad de Autores Españoles, y por defender el derecho de la propiedad intelectual de sus obras, fundando su propio archivo y enfrentándose a colegas, empresarios y editores, aventura que finalizará con la creación de la SAE en 1899, de cuya junta directiva formó parte<sup>39</sup>. Se consolidaban sus

<sup>38</sup> Véase CHEYNE, G. J. *Joaquín Costa, el gran desconocido*, Barcelona: Ariel, 1972; p. 125.

<sup>39</sup> Véase IBERNÍ, L. G. *Ruperto Chapí*. Ob. cit., cuyo capítulo XI está dedicado íntegramente al proceso de formación de la Sociedad de Autores, con gran acopio de información. Véase también DELGADO, Sinesio. *Mi teatro*. Madrid: SGAE, 1960.

relaciones personales con Sinesio Delgado, hombre vinculado al Partido Socialista de Pablo Iglesias y colaborador de *El Socialista*, que le apoyará hasta el fin en el episodio de la creación de la Sociedad de Autores. Para Delgado, aquella aventura significaba no sólo dinero, sino que los autores dramáticos vencieran a los empresarios teatrales, es decir, al capital, para explotarse a sí mismos, como estaba intentando la clase obrera. Además, Chapí se convertía en empresario en el Teatro Eslava e iniciaba una cruzada personal contra Fiscowich.

Como hemos señalado, Chapí era un hombre de acción, que evolucionaba desde una posición de reformismo a otra de actitud revolucionaria más acorde con el populismo de Costa e incluso con el socialismo de Sinesio Delgado. Y es aquí donde contemplamos al Chapí más comprometido con la época en que le tocó vivir, y con el deseo de regenerar política y socialmente aquella España maltrecha. Quizá le influyó su amistad con Joaquín Dicenta, republicano y socialista, redactor de varios periódicos de izquierdas y director de la revista *Germinal*. Acaso las consecuencias del encuentro no sólo fueran decisivas en la carrera teatral de Chapí, lo cual se puso de manifiesto en el giro melodramático que imprimió en la zarzuela grande (no en vano Dicenta fue el libretista de *El duque de Gandía*, *Curro Vargas* y de *La Cortijera*), sino también a nivel personal. Conviene recordar que la revista *Germinal*, cercana también a Manuel Paso, otro republicano colaborador de Chapí, estaba en la órbita de Costa, pues practicaba un regeneracionismo respetuoso con la propiedad privada, necesitado de abrirse a la izquierda para contener al socialismo, haciendo ciertas concesiones a las clases trabajadoras: una ideología de la que, sin duda, participaba Chapí, quien emprendió una guerra a muerte con los empresarios teatrales para defender el derecho de su propiedad intelectual, y que, al mismo tiempo, se solidarizaba con otros colectivos más desprotegidos que los compositores (coristas, instrumentistas). Por otra parte, desde *Germinal*, en 1900, se levantarían voces en defensa de la elevación moral del género chico y de la necesidad de preservar su casticismo honrado<sup>40</sup>.

A partir de los últimos años del siglo, Chapí hace gala de su progresismo y su crítica social no sólo en la escena lírica (por ejemplo, en *La Cara de Dios*, con libreto de Arniches, 1899) sino en sus acciones, actitud que culminaría con la firma, en 1901, del manifiesto de Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo como fórmula actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla* (Madrid, 1902), sin duda la obra más conocida y citada del singular regeneracionista. El origen de aquel manifiesto de Joaquín Costa está en la creación del partido de la Unión Nacional en 1900, un partido regenerador, con un programa de esencia pequeñoburguesa, que se nutría de gentes procedentes de la Liga Nacional de Productores y las Cámaras de Comercio. El programa político del nuevo partido se había publicado en Madrid bajo el lema de *Reconstitución y europeización de España*, en aquel año de 1900. Aunque fracasó, lo cual fue un duro golpe para Costa, muchas de sus referencias ideológicas se discutieron en el Ateneo madrileño, donde tal vez Chapí conoció al destacado regeneracionista. El aragonés había elaborado un programa de acción política que presentó en el Ateneo de Madrid, para su discusión posterior, donde se preconizaba el fomento intensivo de la enseñanza, la producción y difusión del bienestar material del ciudadano, el abaratamiento del pan y la carne favoreciendo el crédito agrícola, el suministro de tierra cultivable para el que la trabajaba (la anhelada reforma agraria), el reconocimiento de la personalidad del municipio y el sistema de jurisdicción cantonal, es decir el *selfgovernment* local, la independencia del orden judicial, una legislación social y, en definitiva, la “desafricanización y europeización” de España<sup>41</sup>.

El objetivo era acabar con el caciquismo, sistema que desde los años de la restauración había sostenido al régimen borbónico. Pero tan importante como el programa político era la casi dramática necesidad de

<sup>40</sup> Luis G. Iberní destaca la relevancia del artículo de *Germinal* (12/X/1900) titulado “Croniquilla” y fue escrito por Gil Parrado, Ob. cit., p. 361.

<sup>41</sup> Véase la obra de FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy. *Estudios sobre Joaquín Costa*. Zaragoza: Secretariado de Prensas Universitarias, 1989; pp. 36 y ss.

europizar España sin "desespañolización". Ser europeo para Costa era elevar la potencia intelectual y la moralidad social, ser eficaz, riguroso y también –por qué no reconocerlo– no perder el tren del capitalismo imperialista. Esa era la clave del regeneracionismo. En marzo de 1901 la memoria de Costa fue sometida a debate en el Ateneo, con el objeto de consultar a personas de autorizada opinión, personalidades destacadas del mundo de la ciencia, la política, la economía o la cultura, entre ellas Ramón y Cajal, Unamuno, Pi y Margall, la Pardo Bazán, Rafael Altamira, Gumersindo de Azcárate, Adolfo Posada, o los maestros Bretón y Chapí. Chapí, como los anteriores, respondería afirmativamente, mientras otros muchos encuestados respondieron objetando que el problema era "desnacionalizarse" y no firmaron a favor.

Los 61 informes recogidos, junto con un amplio resumen de Costa, serían conjuntamente editados en 1902 con la Memoria. Con la publicación de aquel manifiesto, Costa iniciaba la que sería su última etapa vital, que discurre entre 1902 y 1911, la etapa de republicanismo revolucionario y desengaño personal, cuando preconiza la famosa acción quirúrgica del "cirujano de hierro", la "revolución desde arriba", probado que el régimen parlamentario no había funcionado, algo que tanto se ha reprochado a Costa desde entonces: un populismo que sería, a la postre, utilizado por los regímenes autoritarios de años venideros<sup>42</sup>. Sería conveniente subrayar el compromiso político-social de Chapí, en ningún caso frívolo, y que respondía, sencillamente, a los ideales regeneracionistas del momento, más allá de las sutilezas en el proceso de depuración y estilización de una melodía popular.

Aquel año de 1902 (el año de *El bateo* de Chueca), Pedrell lograba, por fin, estrenar *Los Pirineos* en el Liceo de Barcelona (escrita casi diez años atrás), mientras Chapí se comprometía de nuevo con la ópera española y se arriesgaba con su *Circe* en el Tea-

tro Lírico (el esperado templo del arte lírico nacional). La ópera fue atacada por Mitjana debido a su "falta de carácter español" y su eclecticismo (con referencias a Wagner, Puccini o Saint-Saens). También Bretón se involucró en aquella aventura con su ópera *Farinelli*. Pedrell, muy a pesar suyo, fue excluido del proyecto. Pero el resultado fue un fracaso económico y Luciano Berriatua se endeudó, ocasión que provocó una agria polémica entre Chapí y Bretón, mientras Pedrell permanecía al margen, dedicado a componer su ópera *La Celestina* y a preparar la edición de las obras de Victoria.

Paralelamente, Chapí pasaba a una acción batalladora desde la prensa, en varios frentes: *El Imparcial*, el *Heraldo*, la revista *Alma Española*, en los que el autor se involucra en los problemas de índole nacional. Redacta y publica un sinfín de artículos, algo que nunca había hecho, comprometiéndose con los problemas del momento<sup>43</sup>. Influidor por el populismo costiano, ejerce una dura crítica a las clases elevadas y defiende al pueblo soberano, ardiente, sincero y patriota, como mejor juez que el público del Real. Desconfía de las instituciones, particularmente del Conservatorio, al que aludía en el artículo "¿Hasta cuándo?", publicado en la revista *Alma española*:

"Pero aquí, con variar de cuando en cuando el título del único establecimiento de enseñanza musical, dar otro nombre al cargo del que ha de dirigirlo, aunque sea gravando innecesariamente el presupuesto; con hacer algún que otro nombramiento de entrada para servir amigos, y si a mano viene con el propósito de declarar la excedencia, y que se viva a expensas del Estado, sin hacer nada, en La Coruña pongo por caso, y, etc., etc., (porque aún se dan mayores). Cátate, cumplida la misión ministerial y protegido el arte".

<sup>42</sup> Hemos seguido la sistematización de la obra de Costa propuesta por Jacques Maurice y Carlos Serrano, *J. Costa: crisis de la Restauración y populismo (1875-1911)*, Siglo XXI, 1977.

<sup>43</sup> Algunos de los más interesantes han sido seleccionados en Iberní, L. G. (ed.) *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Ob. cit.: "El nacionalismo en la música", "El Teatro Real y los compositores españoles", "Harmonía disonante y cadencia interrumpida", y "¿Hasta cuándo?", todos ellos de 1903.

Chapí arremetía contra el conservatorio, del que entonces era Bretón Comisario Regio desde 1901, y que sería abandonado por Pedrell al año siguiente, en 1904. También reprochaba a Bretón que no supiera imponerse a los políticos que, en realidad, no estaban dispuestos a reorganizar ni regenerar nada. En efecto, a pesar del espíritu reformista que animaba a Bretón, la situación no había variado gran cosa. Entonces Chapí dirigió a su colega una carta publicada en *El Imparcial*, subtitulada “Harmonía disonante y cadencia interrumpida”, que recuerda, en cierto sentido, a la que treinta años atrás le dirigiera Giner a Arrieta.

Además, Chapí participa activamente en el último intento de renovación de la zarzuela grande en la campaña del Circo de Price de 1903 y 1904, con su colaborador Dicenta, y participaba en uno de los más ardientes debates sobre el nacionalismo en música tras el desastre del 98, teniendo por interlocutor a Pedrell. Aunque Chapí no era lo que se suele entender por un intelectual, en aquel famoso artículo publicado en 1903 en *El Imparcial* (titulado “El nacionalismo en la música”), a tan sólo seis años de su muerte (y dos años antes de *La vida breve* de Falla), en un encomiable esfuerzo de síntesis, planteaba a Pedrell escuetamente todos los interrogantes estéticos sobre los que se fundamenta el problema del nacionalismo en música. Se trata de un artículo hecho con rotundidad, y que revela una claridad de ideas sin par. El músico de Villena, tantas veces defenestrado en este particular, planteaba cuestiones tan reales como: si realmente existen las nacionalidades musicales y cuáles eran sus caracteres distintivos; si éstos eran inmutables y comunes a todos los individuos de una misma raza; si el temperamento nacional se manifestaba de igual modo en las demás artes; si la música popular era germen puro o tan sólo un residuo; si la encontramos bella por naturaleza o por contraste; en qué forma se renovaba y vivificaba el canto popular, o si, en caso contrario, su agotamiento podía conducir al aniquilamiento del arte; si todas las nacionalidades musicales universalmente reconocidas se habían formado sobre la base del canto y música populares en la misma forma que

lo intentaban los españoles; y si ello era un fin en sí mismo o sólo un medio pasajero de hacer interesante un periodo de infecundidad y de tanteo. La desconfianza del músico de Villena con respecto a la supuesta sinonimia nacional-popular es evidente y, en un hombre de sus creencias políticas, es más que singular y premonitrice.

Es obvio que Chapí era consciente de la necesidad de apertura al exterior, aún a riesgo de influencias “extranjerizantes”, siendo fiel al ya asimilado principio krausista de armonización de los contrarios (léase, en este caso, nacionalismo-universalismo), esencial para entender una de las contradicciones más difíciles de resolver en la metafísica del nacionalismo musical. Chapí afrontó aquella contradicción aparente con pragmatismo, sin acudir a la idealización casi mística del canto popular, tomando aquellos elementos que le resultaban más interesantes de la música de Wagner, Verdi, la ópera y el sinfonismo francés, cantos populares estilizados, recreados, o popularizados en distintos ámbitos, sin prejuicios, y mostrando siempre un sentido abierto y bien dispuesto a asumir novedades. En lo que a la ópera se refiere lo dijo con claridad: no pretendía hacer una ópera *española* sino una ópera *en español*, es decir, con libreto en castellano y, en lo que respecta a la música “toda libertad en las tendencias, carácter, asuntos y géneros”. Ello le valdría la acusación -injusta, a mi parecer- de ecléctico, oportunista o, sencillamente, populachero.

Chapí moría, como Albéniz, en 1909, el año de *Margarita la tornera*, una obra mal comprendida, fustigada por Henry Collet o Ignacio Zubialde, necesitada de urgente recuperación. Costa fallece en 1911, fracasado. Giner les sobrevivió a ambos, pues murió en 1915. Tres hombres del XIX que, cada uno a su manera, marcarían pautas indelebles en el arte musical, la teoría política y el talante de los intelectuales del primer tercio del siglo XX, respectivamente. Al margen de su calidad como compositor, Chapí fue un verdadero *heterodoxo* en el sentido que dio al término Menéndez Pelayo; un heterodoxo y un individualista que, en algunos aspectos, adoptó una actitud algo alejada de la labor

social de los reformadores del 68 (piénsese, por ejemplo, en la casi nula dedicación de Chapí a la enseñanza, a excepción de Manrique de Lara), pero no por ello menos heroica que la de aquellos hombres a quienes; a no dudarlo, debe mucho su pensamiento y convicciones políticas. También es posible que su compromiso social y su compromiso para con el arte lírico nacional discurriesen por caminos paralelos a sus intereses más íntimos, lo cual no desmerece un ápice con respecto a los propósitos altruistas de los reformistas de fin de siglo.

Chapí no tuvo, en efecto, continuadores, pero lo cierto es que ni Pedrell ni sus panegiristas contestarían a aquellos interrogantes formulados por el músico de Villena, pues no había respuesta, como veladamente reconocería Salazar en aquel artículo publicado en *El Sol* en 1932, titulado "Nacionalismo y Universalismo: la dramática disyuntiva de la música española". Y es que, como ya dijo César M. Arconada con agudeza en 1925:

"Esta central resolución nacionalista ya tampoco interesa a ningún músico moderno, y en general a ningún artista que sepa actualizar sus preferencias. La estética de hoy no distingue esos dos apartados, el nacionalista y el universalista, a uno de los cuales hay que adaptar la personalidad de la obra. Realmente, hoy la obra se hace más con arreglo a esta personalidad que a aquel encasillamiento. Si resulta de ella un radio de expansión amplio o pequeño, no será debido, por

lo tanto, a las cualidades nacionales -exóticas- que contenga, sino más bien, a las cualidades intrínsecamente artísticas de la obra en sí. Después de todo, el nacionalismo era uno de los extrarradios estéticos, como el sentimentalismo, como la retórica, como la naturaleza, que manchaba la pulcritud del trayecto entre la concepción y la realización de la obra de arte"<sup>44</sup>.

En cualquier caso, el maestro de Villena fue fustigado por aquéllos que, simplemente, no le perdonaron sus ansias de supervivencia, y que le acusaron aún respetándole como músico: como Sopeña, quien le tildó de usurero, o como Mitjana, que le reprocharía su falta de rigor e inquietudes intelectuales, o como tantos otros profetas de una *regeneración* que pasaba por una triste e injusta tabla rasa de mucha y buena música del siglo XIX. En efecto, Chapí terminaría devorado por la selva teatral que intentó, no sólo amaestrar, sino dominar, no exento en ocasiones de cierta soberbia comprensible ante el hecho de saberse merecedor de un trato más justo por parte de empresarios, teatros, instituciones y colegas. Prueba de ello es que han hecho falta décadas para que la musicología española haya repuesto en el lugar merecido a toda una pléyade de músicos, entre ellos el de Villena, quienes, durante años, han vivido a la sombra de Falla, Albéniz o Granados, merecedores sin duda de todos sus laureles, pero cuyo protagonismo ha restado brillo a varias generaciones de músicos españoles.

---

<sup>44</sup> ARCONADA, César M. *En torno a Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926; p. 110-111.