

Las señoritas wagnerianas...
«imagen de la mujer ante la música del porvenir»

Wagnerian young women...
the image of women vis-à-vis the «music of the future»

RESUMEN

A finales del siglo XIX la revolución wagneriana sacudió toda Europa configurando no sólo una nueva manera de entender el arte musical sino también permitiendo a una determinada clase social legitimarse y distinguirse del resto por medio de un «arte nuevo». El wagnerismo fue un movimiento urbano, burgués y ligado a ciertos aspectos de la intelectualidad. Por estas mismas características pronto fueron muchos los que quisieron adherirse a la «nueva religión» por medio del snobismo cultural. A través de estas páginas veremos cómo la mujer fue siempre vista como incapaz de comprender la nueva música y, por tanto, condenada a ser el blanco de las críticas contra este snobismo: por una parte, por las costumbres teatrales de fin de siglo, que convierten los coliseos operísticos en los lugares ideales para ver y ser visto; por otra, por la creencia en la inferioridad intelectual de la mujer, que la incapacita para comprender este nuevo arte, síntesis de inteligencia y sentimiento, reservado sólo para aquellos iniciados que siguen con fe «la música del porvenir».

Palabras clave: fin de siglo, imagen de la mujer en la prensa, espacios de sociabilidad, wagnerismo.

ABSTRACT

At the end of the 19th Century, the Wagnerian movement shook the whole of Europe, not only through its conception of 19th century Lyric Drama, but also in how it revealed the power and way of life of a new social class, the bourgeoisie. The Wagnerian movement was essentially urban, bourgeois and intellectual. Because of this, a new public soon emerged who believed unquestioningly in Wagner: the so-called snobs. The main aim of this article is to illustrate how women were shown as incapable of understanding the new music and were rejected for two main reasons: first, because of the social side of theatre in 19th Century (the perfect place to see and be seen); and second, as a result of the belief that women were intellectually inferior, and were considered to be sensitive but not sensible, not clever enough to understand the «music of the future».

Key words: end of the century, image of women in the press, spaces of sociability, wagnerism.

¹ Universitat Autònoma de Barcelona.

SUMARIO:

— El Wagnerismo a finales del siglo XIX. — Wagner y el snobismo cultural. — Imagen de la mujer ante la música del porvenir. — El palco desde donde ver y ser visto. — Mujer e inteligencia.

El Wagnerismo a finales del siglo XIX

Hacia 1908 Thomas Mann escribía: «estoy pensando en Wagner (¿y quién no pensaría en él inevitablemente al hablar de teatro?)» (Mann, 1986: 14). La datación de la frase de Thomas Mann da cuenta de la importancia que la fiebre wagneriana alcanzó a finales del siglo XIX y principios del XX. La sociedad europea decadente, ávida de nuevas distracciones y deseosa de adoptar cualquier moda pasajera, encontró en la obra wagneriana la respuesta al reconocimiento deseado², la posibilidad de reclamar una identidad propia a partir de la diferencia en un movimiento de expansión centrífuga que acabaría desembocando en una serie de implosiones nacionales con resultados desastrosos. La música wagneriana fue reconocida, desde el primer momento, como la obra de arte total, esto es, la música del porvenir: la respuesta a las inquietudes y problemas de una Europa desmembrada, un territorio tan tecnológicamente avanzado que la sociedad a quien se dirigía este *arte total* difícilmente podía ya ser *total*.

Hablar de Wagner a finales del siglo XIX es prácticamente similar a hablar de modernismo o de cultura finisecular. A pesar de que estamos completamente de acuerdo con Jacques Dugast (2003) en que la importancia del «fin de siglo» se ha magnificado enormemente y que, hoy en día, es bastante más lógico pensar que el cambio de siglo se llevó a cabo mucho antes de 1900, no podemos dejar de notar cómo la enorme aceleración de «la vida moderna» se vio traducida en una época hedonista y salpicada del nihilismo decadente denunciado por Nietzsche que llamamos *belle époque*. La *belle époque*, esa especie de «tierra de nadie», no es más que la etiqueta para denominar los años que precedieron a la Gran Guerra y que se caracterizaron por una aparente calma que favorecía el nacimiento de las industrias de servicios; tanto en Europa como en América, el exceso de dinero derivado de la ausencia de conflictos bélicos se gastaba en lujosas viviendas, transporte, ropas y diversiones. Hasta cuándo dura esta época es difícil de precisar y, con frecuencia se asocia su fin con el comienzo del

2 «Wagner fue, ciertamente, la última y tal vez la más grande revelación del Romanticismo. Ningún otro nos permite comprender tan íntimamente con qué intoxicación de los sentidos impresionó al público contemporáneo y hasta qué punto se sentía rebelde contra todos los convencionalismos muertos y sentía el descubrimiento de un mundo joven, feliz y prohibido [...] Aparte de sus nervios sobreexcitados, de su pasión por la narcosis y los efectos estupefacientes, Wagner compartía con Baudelaire los mismos sentimientos cuasi-religiosos y el mismo anhelo romántico de redención» (Hauser; 1980: 123).

siglo XX que también varía según los historiadores: para Hobsbaw en 1914, para Mazower en 1918, mientras que Pontonig y Vinen lo sitúan en 1900. Es famoso el comentario de Virginia Woolf según el cual «más o menos en diciembre de 1909 el carácter humano cambió» (la escritora pensaba en la exposición postimpresionista de ese año). El Manifiesto Futurista de 1909 declaraba que «el Tiempo y el Espacio murieron ayer». De manera más prosaica uno pudiera sugerir como momento decisivo 1917. Éste fue el año en el que la ocasión de una paz negociada se frustró definitivamente, el año en el que Estados Unidos entró en la guerra, el año en el que los bolcheviques tomaron el poder en Rusia³.

Pese a todo el *douceur de vie* del período anterior a 1914, la «calma» que precedió a la Gran Guerra no es más que una construcción histórica: sería un error subestimar las tensiones de clase, las inestabilidades estructurales y la violencia política de la Europa de la *belle époque*... las tensiones, apenas contenidas, entre liberales de izquierda, nacionalistas, feministas, socialistas y liberales que había en la política europea antes de 1914⁴. Pero, a pesar de que hoy comprendamos la época desde la distancia, la *belle époque* fue vista por sus contemporáneos como un momento de calma, y esta calma se tradujo, en el ámbito de la cultura más selecta, en una serie de conflictos y contradicciones propiciados por la desintegración de una visión estructurada del mundo, el final de un siglo y de un modo de vida.

Wagner y el snobismo cultural

Larga historia tenía ya para entonces el rechazo de los poetas a la sociedad burguesa: no sólo en T. Gautier, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, por ejemplo, sino en el mundo hispánico, entre los mismos modernistas y noventayochistas. La rebelión para, entre otros, escritores como Jarry —cuya pieza teatral *Ubu Roi*

3 «Si bien hay un acuerdo en que la guerra representa cierto tipo de ruptura, no está tan claro de qué tipo de ruptura se trata. En las artes, por ejemplo, la ruptura con el siglo XIX —de hecho, con toda una tradición del arte occidental que se remonta hasta el Renacimiento— ocurrió antes de 1914, en esos siete extraordinarios años que, entre 1905 y 1912, fueron testigos del surgimiento del fauvismo, el cubismo, el futurismo, la abstracción, el vorticismo y la atonalidad. Desde este punto de vista, el período que siguió a la guerra representó, en cierta medida, el retorno a la tradición de algunos artistas, como Picasso y Stravinski, que en la década de 1920 buscaron inspiración en el clasicismo. Uno de los efectos de la guerra fue proyectar un vago brillo de nostalgia sobre la Europa anterior a 1914» (Jackson, 2003: 14).

4 Fue, en definitiva, una época de grandes avances técnicos y científicos, pero también de incesantes guerras: la de secesión en Estados Unidos (1861-1865), la franco-prusiana (1870), la ruso-turca (1877), la hispano-norteamericana (1898), la anglo-bóer (1899-1902), la ruso-japonesa (1904-1905) y la Primera Guerra Mundial (1914-1919), amén de abundantes guerras coloniales entre los flamantes estados de Suramérica. Hubo nuevos fenómenos revolucionarios de distinto signo: la revolución Meiji en Japón, la Comuna de París, las revoluciones rusas de 1905 y 1917, la revolución mejicana de 1910, la revolución china republicana de 1911...

resultó un escándalo mayúsculo en 1896— y Oscar Wilde, y ya antes de 1914 tenía Apollinaire establecida su corte de poetas contestatarios en París. En 1909 aparecería el primer manifiesto futurista de Marinetti, en el que ya se predicaba, como necesaria para el «futuro» aventurero y antiburgués, la destrucción de los «viejos» y del arte establecido como tal por las «academias», para cantar en su lugar la belleza de las máquinas y de la guerra. Antes de estos movimientos de vanguardia, ya en el modernismo comenzaban a observarse aspectos de la crisis de la conciencia que por aquel entonces recorría Europa: crisis que expresa el advenimiento del capitalismo y, en consecuencia, de la modernidad, del imperio absoluto de la razón, del individualismo y la progresiva enajenación del hombre, y del mayor problema de todos: la libertad del hombre. La reacción del modernismo fue de una nueva sensibilidad e imaginación ante la visión fría de la realidad que el positivismo postulaba. El modernismo así quedó definitivamente ligado a la idea de modernidad, de progreso, auspiciado por las lecturas de Baudelaire y Nietzsche de las que una juventud intelectual y artística, abiertamente más comprometida que la generación anterior con los avatares de la cultura europea, tuvo un conocimiento de primera mano, pudiendo así ser testigos de excepción de los estadios iniciales de la crisis *finisecular*.

El modernismo no puede ser visto como un movimiento unívoco: mientras muchos artistas buscaban una huida desesperada de un mundo que les negaba la existencia (hacia la bohemia, en un sentido físico, o hacia un universo onírico, en un sentido más íntimo) otros seguían comprometidos con una sociedad que, habiendo negado unos valores, no había encontrado aún un nuevo sistema sustitutivo de los anteriores. Ideas como la regeneración, en tanto fe en el progreso y la ciencia, seguían latentes en esta época aunque, tras el Sedán francés, el progreso ya no se encontraba en los países meridionales sino en el Norte, en la vinculación con Alemania; y el Norte en esta época, culturalmente hablando, tenía un nombre propio: Richard Wagner. De hecho, podemos observar cómo Wagner estaba llamado a convertirse en un personaje representativo del fin de siglo: representante del pueblo alemán (que había acrecentado su prestigio tras la victoria en la guerra franco-prusiana), buscó con su *Gesamtkunstwerk* no sólo una renovación formal de las artes, sino agitar las dormidas conciencias europeas. Y ello gracias a que Wagner no era sólo música o teatro: convenientemente se erigió en el prototipo de artista y teórico que, a través de esta última faceta, buscaba la legitimación de su obra.

No solo el artista va a legitimar su obra a través de sus propios textos teóricos. La intelectualidad europea pronto asumirá la obra del coloso de Bayreuth y quedará consagrada a la nueva religión haciendo una labor de propaganda y difusión de enorme repercusión en la época. En Francia, por ejemplo, en torno a los años 1880-1890, hubo fervientes admiradores de Wagner entre los escritores y los artistas como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Paul

Debussy, André Gide, Pierre Louis y muchos otros. Édouard Dujardin, conocido hoy por haber introducido en la literatura el método del diálogo interior, fundó en 1885 *La Revue Wagnérienne*, consagrada al culto del compositor alemán. La «peregrinación a Bayreuth» formó parte en esa época de un ritual que siguieron muchos intelectuales y artistas franceses. La mayoría de los jóvenes artistas y escritores de la época consideraban a Wagner como la figura del genio artístico moderno (Dugast, 2003: 57). Precisamente por esto su obra fue asumida a lo largo y ancho del continente como un arte nuevo y adecuado a las características de la nueva sociedad; es sencillo percibir la influencia del autor sobre los simbolistas y no es difícil advertir en la obra de Marcel Proust, además de la influencia de Ruskin o Dostoievski, la impronta de la melodía infinita de Wagner; en realidad su inmensa novela *A La Recherche du temps perdu* es más una estructura sinfónica que narrativa en el sentido corriente.

España en este sentido no fue una excepción; wagnerianos de pro fueron Emilia Pardo Bazán y Antonio Peña y Goñi; la poderosa influencia del «nuevo arte», con todos sus nuevos planteamientos dramáticos, será todo un acicate que favorecerá las interminables disputas que vivieron nuestros compositores de la Restauración. Pero sin duda donde este fenómeno asume unas características especialísimas es en Cataluña, donde la llegada del wagnerismo coincide con el proceso de construcción nacional ligado íntimamente al catalanismo. Relacionado con este fenómeno encontramos las consignas enviadas por los intelectuales catalanes referidas a la necesidad de que la «obra de arte total» llegue a todas las capas sociales, paradoja curiosa cuando es evidente que este fenómeno se circunscribe a una determinada clase social (y para ello baste observar los lugares de representación de las óperas wagnerianas, lugares tales como el Gran Teatre del Liceu, feudo de la burguesía catalanista construido a base de localidades inasequibles para los trabajadores⁵, o uno de los edificios más representativos del modernismo en la Ciudad Condal, el Palau de la Música). La cuestión wagneriana, por tanto, a pesar de los ideales que la rodean, estará en muchos casos ligada al catolicismo finisecular, a la sociedad burguesa y a ciertas connotaciones de intelectualidad y progreso precisamente por la «dificultad» de esta música.

⁵ Ricardo de la Fuente Ballesteros, al analizar el público que asistía al teatro entre 1900-1936, escribe: «si observamos la evolución de la presión tributaria en el conjunto nacional, expresada en tantos por ciento de la renta nacional, y la evolución de la renta individual en pesetas cada año, podemos concluir que ir al teatro, para un hombre de clase media baja, con mujer e hijos y con una presión tributaria como la que había, era un lujo, incluso comprando la entrada de paraíso [...] En general, se puede afirmar que los clientes básicos del teatro eran individuos extraídos de la mesocracia y la aristocracia. La primera no era una clase uniforme, a saber: la burguesía entroncada con la aristocracia latifundista; la internacional de variados negocios; la verdadera clase media que se ha venido llamando pequeña burguesía; y la de los grandes funcionarios. No se puede olvidar tampoco a una clase nueva, en general muy censurada, que es la de los nuevos ricos, que surge a partir de los grandes negocios de la Gran Guerra» (Galán, 1998: 198).

Dejando de lado la asunción del wagnerismo por los simbolistas y otros grupos intelectuales críticos con la sociedad de su tiempo, lo cierto es que los potenciales espectadores de la obra wagneriana no eran otros que los burgueses acomodados de las grandes ciudades. En este sentido es interesante destacar las diferencias de este público con aquel otro que acudía en masa a espectáculos menos «elevados» tales como el género chico o las *variétés*. Para Roger Alier el denominador común de este público «menos selecto» se halla en su afán por encontrar, en la música de las zarzuelas, «no una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera seria italiana o, más tarde, una ópera alemana, sino un simple solaz, un mero pasatiempo embellecido por unas páginas musicales de ritmo agradable y cantabilidad asegurada. Un pasatiempo parecido al que podía proporcionar una *opéra-comique* francesa o incluso una ópera bufa italiana, pero sin el estorbo de una lengua extranjera, apenas comprensible para la mayoría del público español» (Alier, 1982: 13). Ésta es la clave que decanta la balanza hacia el género chico, abandonando formas a las que nunca había podido llegar, como la ópera, u otras que comienzan a interesar cada vez menos, como el teatro serio: «a la gente no le interesan los grandes conflictos que se producen en la escena —que a unas les hacen llorar a “moco tendido” y a otros no liberarse de preocupaciones metiéndose en otras que no son las suyas— ni tiene paciencia para estar cuatro o cinco horas sentada en tal situación. Tampoco tiene dinero para gastarlo en dramas y comedias. Bastante es ir tirando y, si sobra algo, pues sí, entonces para divertirse lo mejor posible. La gente lo que quiere es reír, desahogándose, dando gritos o bastoneando, y asimismo le gusta tener tiempo para estar en el café de charla u oyendo música» (Barrera, 1983: 66).

Por supuesto, no es difícil advertir que entre este público selecto y aquel otro no había tantas diferencias como las que se querían pronunciar, y esto dará lugar, como Nietzsche denunciará en el consabido «caso Wagner», al snobismo cultural en torno al genio de Bayreuth:

Que en Alemania se engañen acerca de Wagner no me extraña. Me extrañaría lo contrario. Los alemanes se han hecho un Wagner a medida al que poder rendir honores: nunca han sido psicólogos, saben hacerse gratos malentendiendo. ¡Pero en París, donde apenas se es más que psicólogo! ¡Y en San Petersburgo, donde se adivinan cosas que ni en París adivinan! ¡Hasta qué punto tiene que ser Wagner afín a la entera *décadence* europea, que ni ella le siente *décadent*! Le pertenece, es su protagonista, su nombre mayor... se honran a sí mismos cuando le ponen por las nubes. Pues ya el que nadie se defienda contra él es un signo de *décadence* (Colli; Montinari, 2002: 30).

En efecto, a pesar de que fueron muchos los que creyeron firmemente en la simbología y el lenguaje musical de la obra wagneriana, fueron otros tantos los que adoptaron la «nueva religión» como signo de distinción: creer en Wagner era creer en el progreso; comprender su música estar dotado de una inteligencia y una sensibilidad especial; creer en la música del porvenir era romper con los clichés anteriores; en una palabra, ser *moderno*. Para Nietzsche, a este grupo pertenecían también los artistas que creían en la obra wagneriana los cuales, a pesar de que ser poco sospechosos de no reflexionar sobre el fenómeno artístico, en realidad conformaban un género de artistas aventurados y temerarios, magníficos y violentos, capaces de volar a las alturas, y «que habían de enseñarle a su siglo, el siglo de las masas, el concepto de "artista". Pero artistas enfermos al cabo...» (Colli; Montinari, 2002: 88). Enfermos, por cuanto seguían los esquemas de la degeneración de la cultura occidental. Si bien este grupo era atacado por el filósofo alemán, el objeto de su ira era especialmente aquel otro tipo de espectador, burgués, que acudía en masa a Bayreuth buscando una falsa respuesta a la crisis de su tiempo:

¡No saben ustedes quién es Wagner: un grandísimo farsante! ¿O es que hay efecto teatral más hondo y más «grave»? Miren a esos jovencitos: ¡tiesos, pálidos, sin aliento! Esos son wagnerianos: no entienden nada de música, y sin embargo Wagner los tiene dominados... el arte de Wagner oprime con cien atmósferas de presión: dobléguense, no queda otra... Wagner el actor es un tirano, su *pathos* desbarata cualquier gusto, cualquier resistencia. ¡Quién sino él tiene esa fuerza de convicción en los gestos, quién ve con tal precisión, antes que cualquier otra cosa, los gestos! (*Ibidem*: 36-37).

En efecto, Wagner se convirtió pronto en una obsesión, y los más adelantados teóricos de la época fueron fieles seguidores de la idea del «arte total» (testimonio de una conciencia en armonía con todo el universo, y clara herencia romántica), idea manifestada en proyectos como la búsqueda del «libro único» de Mallarmé y la nostalgia por lo medieval, edad dorada de la coherencia social y, como vieron los prerrafaelitas ingleses y William Morris, modelo de una praxis artística consciente e iluminada que se presenta como antítesis de la alienación industrialista de la sociedad moderna. Sin embargo, la obsesión por Wagner llevó a la imposición de este gusto a toda costa, provocando numerosas caricaturas y chistes en la prensa de la época sobre esta situación⁶ y situaciones tan grotescas como la señalada por Luis Carmena:

Pero hay que confesar que, viciado nuestro público con las sencillas melodías italianas, le cuesta trabajo asimilarse la complicada y filosófica

labor del gran maestro de Leipzig. Esperemos que algunas docenas de audiciones de *La Walkyria* encariñarán con ella a los oyentes y no considerarán entonces como unas «golfas» a las famosas hijas de Wotan. Que a tal extremo y falta de respeto llevaron su crítica la noche del estreno algunos indoctos [...] si este fascinador programa [wagnerismo] se realiza, entiendo que usted, aun dentro de la severidad con que ejerce la crítica, no tendrá más remedio que aplaudir tan patriótica labor. Como escasa compensación a las muchas desdichas que han caído sobre nosotros, terminemos el siglo implantando gallardo y triunfante en nuestro primer teatro el gran arte de la música moderna con elementos propios y abramos el corazón a la esperanza, repitiendo la manoseada frase: ¡Aún hay patria, Veremundo! (Carmena, 1904: 74).

Sin duda, toda la situación en torno al snobismo cultural a propósito de la obra wagneriana resultó grotesca y así fue señalada por muchos de los críticos de la época⁶; así, el poeta Joan Maragall, fiel seguidor del wagnerismo, se preguntaba una y otra vez «¿quién engaña a quien? ¿Wagner a los críticos, los críticos al público, o éste a los críticos y a sí mismo?» y, debido al hecho de que el público no entendía lo que sucedía en escena⁸, expresaba su miedo a que aquellos que sí lo entendían no hicieran todo lo necesario por solucionar este

6 Por ejemplo, en la revista *El Papitu* donde se señalaba a propósito de la representación de *Die Walküre* en el Liceu: «Allò que s'en diu gent, no n'hi ha anat al Liceu. Tant es aixís, que la Walkyria quasi la vàrem fer en família. Se pot dir que no més hi havia en Pena, les Llorachs, els Alfarràs, els Fabras, els Miquels y els incondicionals de sempre [...] En una paraula, Wagner s'ha imposat com s'imposa una pedregada seca: per forsa. Amén!» (VV.AA.; 1983: 210). Otro apartado curioso a éste respecto fueron las parodias de la obra wagneriana que se llevaron a cabo desde otros géneros tales como la zarzuela o el género chico. Una de las más acertadas fue sin duda *Tannhäuser el estanquero*, de Navarro Gonzalvo y Gerónimo Giménez, una obra en la que la sátira política y la parodia del drama lírico wagneriano (que a su vez era acontecimiento de actualidad por haberse estrenado un mes antes en el Real) se simultanean. Navarro Gonzalvo adapta el argumento de la obra de Wagner a la situación política del momento (1890) en que termina la etapa fusionista. El estanco representa al Gobierno de España, que quieren dárselo al zapatero (Cánovas). «Venus...tiana» de profesión corsetera (la Venus del drama wagneriano y que es aquí, como allí, la representante de la libertad), vence al conseguir librar de las garras de Beatriz (símbolo de la reacción) al vulgar, pero avisado estanquero (Sagasta), al que conduce por caminos progresivos, con clara alusión a la aprobación del sufragio universal y la ley de Jurado, que Sagasta consiguió durante la etapa fusionista (Barrera, 1983: 107).

7 Quizá quien mejor se refiriera a toda esta situación fuera Manuel de Falla quien, años después, señalaría a Wagner como «un enorme personaje de aquel enorme carnaval que fue el siglo XIX, y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del gran manicomio que estaba resultando el siglo XX» (Falla, 2003: 139).

8 «En resumen, que el público no sabe, o sabe mal, lo que pasa en las tablas, y ha de concretarse a escuchar música, con lo cual toda la teoría del drama musical de Wagner se viene abajo, y con ella el efecto artístico de sus representaciones [...] Así, pues, nuestro público se ha encontrado con que al ir al Liceu a una representación de Wagner, ha ido con la prevención poco menos que imperativa de extasiarse ante una sublimidad artística: y al descorrerse la cortina se ha encontrado con una ópera un poco más pesada que muchas otras» (VV.AA., 1983: 30).

problema: «¿A qué tendemos? ¿A hacer un público de snobs, de pedantes, que admita toda imposición y salga satisfecho del teatro cuando tenga las manos calientes de aplaudir, pero el alma helada?» (VV.AA., 1983: 31). Para Maragall la incompreensión de la música de Wagner era debida a los depravados gustos del público, en aquel momento de plena apoteosis rossiniana y belliniana, y es por ello que expresaba con contundencia la finalidad de su programa: «y ésta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo; pues si alguna forma de arte ha de ser nacional, popular, es el teatro, que es el arte para las multitudes» (*Ibídem*: 36).

Imagen de la mujer ante la música del porvenir

No obstante, lo verdaderamente curioso de esta situación es que si alguien era susceptible de ser salvado de esta ola de snobismo eran algunos intelectuales masculinos, no así las mujeres. A la hora de aproximarnos a la relación entre la *música del porvenir* y las mujeres de la época es interesante destacar que su circunstancia se define tanto por la variable «clase» como por la variable «género». En efecto, la mujer de clase alta (la que tiene acceso a la ópera) es la mujer ociosa por definición. A pesar de las comodidades de su clase social, la mujer de clase alta no tiene acceso a una educación superior; en palabras de Concepción Arenal, despilfarra cuando es joven los primeros y mejores años de su vida, sin hacer nada útil, ni tratar de nada formal, ni pensar en nada grave y, de este modo, «no pudiendo ser para ella la vida una ocupación, quiere convertirla en un entretenimiento» (Arenal, 1993: 132). En efecto, la pensadora española fue una de las primeras en denunciar la íntima conexión entre la frivolidad del fin de siglo y la falta de preparación de las mujeres en todos los estratos sociales, pero especialmente, en las clases más elevadas:

Otro inconveniente de no levantar el espíritu de la mujer a las cosas grandes es hacerla esclava de las pequeñas. Las minuciosidades inútiles y enojosas, los caprichos, la idolatría por la moda, la vanidad pueril, todo esto viene de que su actividad, su amor propio, tiene que colocarse donde puede, y hallando cerrados los caminos que conducen a altos fines, desciende por senderos tortuosos a perderse en un intrincado laberinto (*Ibídem*: 91).

No debía ir desencaminada Concepción Arenal cuando son muchos los textos de la época que señalan esta situación; desde diversos focos se denuncia-

ba el gusto por el lujo como «la gran miseria de la época», miseria que obligaba a las damas a pasar ante su tocador horas y más horas, horas de un valor incalculable, para amontonar sobre su cuerpo adornos sobre adornos,.. adornos que eran considerados ficciones y mentiras. Por supuesto la mujer de clase alta es colocada en el punto de mira a la hora de denunciar la frivolidad y el gusto por las modas pasajeras. Una de las admiradoras más fervientes de Wagner, Emilia Pardo Bazán, dejó clara su posición al respecto en muchos de sus textos. Para demostrar la ociosidad de estas damas baste recordar la pintura que de ellas se realiza en una obra como *La Quimera* donde, al acudir dos de las damas más respetables de la época al estudio de Silvio Lago, éste atiende antes al Doctor pues trabaja mucho y su trabajo es respetable, sabiendo el pintor que las damas estarán tan desocupadas dentro de un año como en ese momento (Pardo Bazán, 1991: 228)⁹.

El palco desde donde ver y ser visto

No es de extrañar, por tanto, que un aspecto fundamental de la sociabilidad de las mujeres sea el teatro y, a finales del siglo XIX, especialmente la ópera. Durante todo el siglo XIX la ópera pasa a ser un instrumento social al servicio de la burguesía, que convierte los imponentes coliseos que se edifican en esta época en los lugares perfectos para el arte de *ver y ser visto*. La consolidación definitiva de estos teatros respondía a la necesidad de tener un local de reuniones donde afianzar las relaciones tanto sociales como económicas de la burguesía; así, no es de extrañar que el reglamento de la Asociación del Círculo del Liceu, por ejemplo, señalara a ésta como una Asociación recreativa en la que se podía «gozar plenamente de todos los placeres que proporciona la buena sociedad». En el Círculo del Liceu, de carácter elitista gracias a las elevadas cuotas y el reglamento de admisión, se facilitaba la relación de los socios con la actividad económica, al tiempo que se fomentaba el aislamiento de este Círculo del resto de la sociedad, pues, entre los socios fundadores, estaban las grandes figuras de la oligarquía financiera barcelonesa. Si bien el Círculo era un espacio reservado para los hombres, las mujeres encontraban en otros espacios su

⁹ Emilia Pardo Bazán ilustra en *La Quimera* esta ociosidad y gusto por las modas con maestría al relatar la reunión de varias damas en casa de uno de los modistos más célebres de la época: *en* «sillas y sillones se repantingaban señoras que, antes de dirigirse al paseo, se distraían en venir a ver la exhibición de los modelos. Había allí de todo: verdaderas damas del buen tono de San Germán; opulentas banqueras; extranjeras que fiaban en sus millones para transformarse en un santiamén en parisienses con chic; actrices que no trabajan en esta época del año y preparan elementos para la temporada próxima; dos grandes cocottes, imitadas en su estilo y adornos por todas las señoras, y hechas, en aquel mismo instante, una preciosidad de finura y de elegancia» (Pardo Bazán, 1991: 440).

medio de sociabilidad, esto es, en el propio teatro, en el «foyer» y en los actos destacados de los teatros, por ejemplo, en los espectaculares bailes de máscaras¹⁰.

Nuevamente encontramos en *La Quimera* una descripción brillante de un día de representación de ópera, esta vez, en el Teatro Real de Madrid. Emilia Pardo Bazán recoge con precisión la esencia de la atmósfera operística en la que, lo que menos interesa es lo que ocurre sobre las tablas, señalando especialmente la frivolidad de la audiencia femenina; la cita es extensa, pero la incluimos por ser perfectamente ilustrativa de la situación de la que damos cuenta:

¡Qué concurrencia, qué calor, qué lujo! Las peticiones de localidades han sido tantas, que el ministro, oigo que dicen a mi lado, andaba loco. Ha sido preciso enchiquerar a seis u ocho señoras en cada palco. Los señores, como puedan. Las que han conseguido sitio desde el cual se ve a la Corte, satisfechísimas; las que no han logrado esa fortuna, se prometen invadir el palco de una amiga en los entreactos para saturar sus ojos de la atracción. Cantan nada menos que el Don Juan, de Mozart, pero nadie quiere oír una nota de la divina música. Más que los cantantes, cuya voz ahoga completamente el abejorreo de los diálogos, de las observaciones acerca de tocados, galas y joyas, interesan al público los dos alabarderos de guardia en los ángulos del escenario con el telón, inmóviles. Son dos apariciones de antaño —morenos, mostachudos, serios—, estatuas de la lealtad monárquica [...] Todo el mundo tuerce la cabeza para mirar a la Corte, cuyo gran palco domina la Sala [...] Aquí sí que queda eclipsada mi perfumería. Es difícil discernir qué olor domina: si los aromas fuertes, ingleses, que gastan los muchachos bien, o las sutiles composiciones francesas, mixtiones delicadas y personalísimas de las cremosas. En conjunto levanta dolor de cabeza y solivianta los nervios. [...] Enarboló los gemelos que acabo de alquilar por dos pesetas y me dedico a pasar revista. Es un abigarrado, un maripo-

10 Estos bailes, en el caso del Liceu, se celebraban en la platea —entaramada por encima de las butacas— y en los otros pisos aprovechando al máximo el amplio aforo del teatro. En algunos bailes consta la asistencia de más de 6.000 personas. En cuanto al «foyer», se trata del lugar a donde acudían los espectadores del teatro para fumar o beber en los entreactos. Marina Mayoral en su edición de *La Quimera*, recoge en nota a pie de página la descripción que realiza Almagro San Martín del «foyer» del Real un día de ópera: «El “foyer” con sus columnas de cartón piedra, sus alfombras de la Real Fábrica y su “buffet” en un ángulo, tras la abierta escalera que conduce a los palcos entresuelos, se convierte ahora, a la salida de la ópera, en un verdadero salón aristocrático de fiesta grande; quiere decirse en el “argot” mundano, fiesta a que se invita la lista completa de toda la gente “conocida”, o sea la sociedad con cierta benévola amplitud, que no existe en las fiestas pequeñas, donde se extrema la selección [...] Como aquí no existe la costumbre de que las damas garbeen en los entreactos por los pasillos o salones del teatro, como en París, Londres, Berlín u otras capitales, las nuestras aguardan esta hora de la reunión en el “foyer” para saludarse y charlar animadamente [...]» (Pardo Bazán, 1991: 196-197).

seador remolino de hombros y senos salpicados de pedrerías, arroyados de perlas; de cabezas coronadas de brillantes; de uniformes, de dorados, de plumas, de pecheras de blanco carón. Es lo que desde hace meses me dedico a retratar; son mis modelos, mi clientela, mi mundo, reunido y luciendo el tren de sus vanidades, de sus pretensiones de tono, riqueza, belleza, posición, galantería, superioridad social; éste es el momento crítico en que las pequeñas Quimeras, las Quimeritas, revolotean ladrando, soltando humo por las fauces...¹¹

La vida operística, por tanto, como escaparate, como lugar para vivir la pantalla y mostrar las mejores galas desde los palcos; la ópera como lugar para lucir, pretexto para exhibir la frivolidad y las ganas de aparentar. Con este panorama no es difícil comprender las reticencias iniciales ante «la nueva música» por parte del sector femenino; si bien todo el público podía mostrar cierta incompreensión ante el nuevo lenguaje musical que suponía la obra wagneriana, para las damas de la alta sociedad era especialmente difícil adaptar las costumbres teatrales finiseculares a las exigencias que suponía la «obra de arte total». En el Liceu, por ejemplo, uno de los caballos de batalla fue, precisamente, la iluminación de la sala durante las funciones; como principal argumento en contra de la ausencia de luz durante la representación se daba la falta de interés que mostrarían las damas barcelonesas en asistir al teatro si no podían exhibir durante la representación sus vestidos y joyas y debían de conformarse (lo decían textualmente) a hacerlo en los cortos espacios de tiempo de los entreactos¹² (Alier, 1979: 112).

11 No sólo en *La Quimera* dio cuenta Pardo Bazán del ambiente operístico; por el contrario, aparece con frecuencia en muchas de sus obras. Así, en el cuento titulado «Por el arte» relata: «[...] Añádase a esto el grato calor de intimidad que en el paraíso une a gentes que, acabada la temporada de ópera, no vuelven a verse en todo el año; el gusto de estar en contacto perpetuo con hermosas cursis, tan amables que, mientras llegaba, me guardaban el sitio, colocando en él sus abrigos para señal; la sección de chismografía y despellejamiento de las damas de alto coturno 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 ventajas y atractivos que el paraíso reúne, y diga cualquiera si no había yo de pasarlo bien en mi rinconcito [...]—¡Bah! Lo que menos le importa a Estévez es lo que pasa en la escena— replicaban otros dándome en el hombro palmaditas [...]» (*Ibidem*: 379-383).

13 Hasta la llegada de la obra wagneriana, las representaciones en el Liceu se llevaban a cabo con la luz de la sala encendida y todo el mundo podía entrar y salir en cualquier momento. Emilia Pardo Bazán también dejó muestra en sus críticas operísticas de las reticencias del público del Real ante estas innovaciones, señalando a propósito de la segunda representación de *Die Walküre*, como no faltó quien aprovechándose de la semioscuridad en que quedaba la sala, emitió gruñidos de animales y ronquidos irónicos. No sólo la iluminación fue un problema para el gusto burgués: también hay que destacar la reticencia a ciertas innovaciones wagnerianas, como la voluptuosidad de Isadora Duncan como *Venus*, que fue la primera bailarina en bailar desnuda en el escenario. La revista *Papitu* publicaba chistes al respecto: «La Venus del Liceu serà segurament la Venus Púdica, doncs sempre vesteix un luxós trajo, compost de matiné, enagües i sofà, propi d'una barcelonina del carrer del Carme [...] En Vinyas ho nota, es torna vermell y se'n fuig a Roma amb els pelegrins» (VV.AA., 1983: 189).

Mujer e inteligencia

La relación de las mujeres con *la música del porvenir* no se puede estudiar atendiendo únicamente a la variable «clase» sino que es absolutamente necesario tener en cuenta también la variable «género». Y es que no hay que olvidar que durante la segunda mitad del siglo XIX se encuentra en auge, auspiciada por la luz positivista, la ciencia de la frenología, ciencia que trataba de demostrar la inferioridad orgánica de la mujer a partir del tamaño de su cerebro o de su sistema nervioso; en palabras de Concepción Arenal:

Hay autores (les haremos el favor de no citarlos) que afirman la inferioridad moral de la mujer; hay leyes que no se comprenden si no son consecuencia de la misma opinión, y la suponen también algunas costumbres, aunque pocas, y próximas a desaparecer [...] el fisiólogo dice que es más irritable, el vulgo que es más débil; pero todos convienen, porque es evidente para todos, en que es más sensible (Arenal, 1993: 67).

En efecto, la sociedad decimonónica no muestra dudas a la hora de considerar el cerebro de la mujer «menos apropiado que el del hombre para las profundas meditaciones y los elevados pensamientos» (Arenal, 1993: 59). Algunas voces se alzaron contra esta idea achacando la inferioridad intelectual de la mujer a la diferencia educacional. En efecto, la necesidad de consolidar ya desde la infancia la interiorización del modelo ideal burgués de mujer, hizo surgir desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, diferentes «manuales» relativos a cómo debía educarse a las mujeres, siempre considerando a ésta como el perfecto «ángel de hogar». En ellos se insistía también en las «naturales» diferencias educativas que debían mantenerse en función de la clase social. Mesonero Romanos nos ha dejado al respecto una pintura magistral de la educación superficial e inútil que se daba en el romanticismo a las jóvenes adineradas:

«dirigida por maestros, a quienes ella mira siempre como criados, para ella el genio no tiene ninguna superioridad; y éstos, por su parte, convencidos de la inutilidad de sus lecciones, sólo le explicaron lo suficiente para largar su enseñanza, y para llenar su cabeza de palabras sin ideas; pero bastantes para deslumbrar a su papá. Primeras letras, Gramática, Geografía, lenguas, dibujo, música y baile, de todo recibió lecciones; y por resultado de esta enseñanza que costó un

considerable capital, sabe hoy escribir un billete sin puntos ni comas, cantar una cavatina en italiano, o bailar una mazworka en ruso»¹³.

La mujer de clase alta a finales de siglo XIX seguía recibiendo una educación similar a ésta, es decir, la destinada a enseñarle «las labores propias de su sexo» (costura y bordados de todas las clases) además de Doctrina cristiana, Historia Sagrada, Historia de España, Geografía, Aritmética, Gramática, Lengua francesa, dibujo, baile, música instrumental y vocal. Con semejante educación («el arte de perder el tiempo» como lo llamaría Concepción Arenal) no es de extrañar que se considerara a la mujer menos capacitada (o directamente incapacitada) para comprender la música del porvenir. Es interesante remarcar la categoría de *música del porvenir* dada a la obra total de Wagner pues, a finales del siglo XIX, hablar de porvenir significaba hablar de progreso, de inteligencia, del deseo de alcanzar un estado superior de evolución. A este respecto, como anteriormente señalábamos, adoptar la religión del nuevo arte suponía ser un «perfecto hijo del siglo», haber alcanzado el espíritu del progreso de clara filiación germánica. Y todo esto, por supuesto, estaba negado a las mujeres, no sólo por asistir al teatro como mero pasatiempo y distracción, sino por no ser capaces, por diferencias «evidentes», de comprender el nuevo arte. En este sentido, siendo la mujer inferior al hombre en inteligencia, queda claro que su papel es resignarse y aceptar lo que el hombre desee darle, sea más o menos de lo merecido o debido, y acompañarle y tratar de igualarle en la medida de sus posibilidades (con escaso éxito en este empeño). Esta idea supone claramente una desigualdad que lejos de limitarse a la mera actuación en el espacio de socialización que supone el teatro de ópera, se extiende a otros campos como el orden moral, el legal, o el reconocimiento social.

Volviendo a la ópera wagneriana, ya señalamos cómo pronto comenzó a asociarse el cliché de snobismo a todos aquellos que se confesaban fieles seguidores del genio de Bayreuth sólo por moda, sin comprender bien lo que sucedía en escena. Nietzsche lo señaló con vehemencia, al mantenerse firme en su concepción de la ópera (incluida la obra wagneriana) como espectáculo orientado desde el punto de vista del espectador, pero del espectador en ese sentido negativo al que él llama «espectador moderno»: «en un sentido opuesto, el moderno espectador es el que produce la ópera: el incapacitado para el arte obtiene por la fuerza un tipo de arte, precisamente porque él es un hombre no artístico» (Pérez López, 2001: 245). Es por ello que clama contra la

13 Recogido en Vidal Galache, Florentina 1999: *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recoge la autora como muestra de esta educación claramente deficitaria el ejemplo de la reina Isabel II: «en 1840, a la reina-niña Isabel II se le daban nociones de aritmética, geografía, piano, calceta, festón y traducción del idioma francés; todo con poco aprovechamiento, si hemos de creer a la condesa de Espoz y Mina. ¿Qué podían esperar las mujeres de una sociedad a la que complacía que se educara en una casi total ignorancia a la joven que iba a regir los destinos de la nación?» (Vidal Galache, 1999: 115).

obra wagneriana: «¡Lo que nos ha costado ya! Cada año se lo llevan en cortejo las más bellas muchachas y mocitos a su laberinto, a que los engulla... cada año Europa entera entona a una "¡a Creta!, ¡a Creta!"» (Colli; Montinari, 2002: 51). No sólo Nietzsche clamará contra el snobismo cultural. En nuestro país serán muchos los chistes y caricaturas aparecidos en prensa que ridiculizarán a estos espectadores-gozadores que poco o nada saben de lo que sucede sobre el escenario. Por ejemplo, en Madrid, Luis Villalba Muñoz ridiculizaba esta situación en un texto titulado *El arte ¡Ah! El arte* donde un grupo de «melómanos» de acomodada posición social no dudaba en exclamar: «No hay que darle vueltas. La música de hoy no es como la de ayer. A ustedes, que vivieron en los tiempos de Mari Castaña, las melodías suaves con acompañamiento de guitarra, es decir, azúcar desleída en agua tibia, es lo que hacía todas sus delicias; pero ahora, señores míos, desde que Wagner hizo en el drama lírico esa revolución colosal que afectó a todos los ordenes musicales y creó la orquesta en sustitución del antiguo guitarrón que acompañaba a las divas de ebúrnea garganta y a los indómitos tenores, ha cambiado todo [...] Hoy ya no es de buen tono permanecer indiferente ante el coloso de la ópera, ante Wagner, ni dejarse de entusiasmar con aquellos acordes que son todo un sublime pensamiento» (Villalba, 1915: 91-92). La joven «culta» a la que los recién incorporados al wagnerismo pretenden incluir en sus filas acaba razonando que «nada como los gemelos para oír música sabia» para acto seguido afirmar rotundamente: «me declaro partidaria decidida de Wagner y de todos los modernistas [...] traeremos gemelos para todos» (*Ibidem*: 100). En este punto es en el que nos interesa destacar cómo el punto fuerte de todas las críticas va a ser la mujer; por supuesto todos estos «melómanos» son criticados duramente, pero quien llega a la sabia conclusión de que «nada como los gemelos para oír música sabia» es la jovencita «culta». No es de extrañar si tenemos en cuenta que para Doménech Español los dramas de Wagner suponían la síntesis de sentimiento e inteligencia¹⁴, características de las cuales la mujer sólo poseía la primera. Otro ejemplo evidente de esta situación sería el chiste incluido en la revista *El Papitu* donde se narra la situación de una dama burguesa (una mujer, nuevamente) que acude a por localidades para una representación en el Liceu:

- Dongui'm dues butaques de ben endavant, si es servit.
- S'han acabat les d'endavant... Però es igual, senyora. Les òperes d'en Wagner se senten de tot arreu.
- Ai, ai... Doncs a mi m'havien dit que, aquesta música, els adelantats la sentien més...

14 «Sentiment i intel·ligència! Tal es la síntesi suprema dels drames de Wagner, com ho es del temps modern. Temps de ciència, de reflexió, de crítica atrevida i implacable, però també del sentiment més viu i intens» (VV.AA., 1983: 74).

Innumerables serían los ejemplos similares a los propuestos, y todos ellos nos llevarían a la misma conclusión respecto a la imagen de la mujer respecto a la música de Wagner. El wagnerismo supuso una revolución, una moda que arraigó fuertemente en todos los puntos de Europa y que supuso la identificación y legitimación de un determinado grupo social con unos intereses muy marcados. El wagnerismo fue un fenómeno esencialmente burgués e intelectual que supondrá la filiación con Alemania y el espíritu del progreso venido del Norte. Todo aquel adepto de la obra del genio de Bayreuth será inmediatamente un «adelantado», un moderno, un progresista. Sentimiento e inteligencia, como hemos visto; sentimiento para hombres y mujeres, inteligencia sólo para los primeros. En la asunción del wagnerismo el papel de la mujer será esencialmente pasivo, convirtiéndose en un ideal¹⁵ o en la acompañante del wagnerista de pro, bien para lucir sus mejores galas, bien tratando de entender la nueva música fracasando siempre en su intento. Esta imagen ciertamente no concuerda con la realidad; ya hemos visto que una de las principales defensoras de la obra de Wagner fue Emilia Pardo Bazán y no es difícil imaginar que, si bien hubo mujeres como las caricaturizadas en la época, no serían muchos menos los hombres que participaran con idéntica actitud de la música del porvenir¹⁶. En cualquier caso, hemos visto cómo en la opinión general se desdeñan estas ideas y la prensa no se hace eco de las actitudes de las mujeres como Emilia Pardo Bazán sino que prefiere focalizar su atención en aquellas damas deseosas de lucir sus joyas y trajes en el «foyer» de la ópera o en las fieles confesas de la obra de arte total de la que no son capaces de comprender más que es una música nueva, un arte nuevo que todo el mundo *debe* comprender.

La joven *culta*, la burguesa *adelantada*, la dama que protesta cuando apagan la luz de la sala,... aparecen solas, mostrando sus torpezas sociales sin sus acompañantes masculinos de los que es difícil creer que no muestren la misma actitud ante la *música del porvenir*,... una imagen de la mujer ciertamente ridícula y alejada de la realidad, pero, como ya en 1863 advirtiera Concepción Arenal, «en tratándose de las mujeres, los mayores absurdos se sientan como axiomas que no necesitan demostración».

15 Como señalará un crítico catalán a propósito del estreno de *Tannhäuser*: «Tannhäuser es redimit per Elisabet; Faust se sent enlairat per aquell "femení etern" misteriós i inefable; l'impura Venus es vençuda per la casta Elisabet; el cínic Mefistofele és burlat a la fi per quelcom molt Ignoscent i molt Pur qui recorda l'influència de la candida Margarida... Que n'es de meravellós el paper que juga la Dòna com a redemptora en aquests poemes capdals!...Fixeu-vos en la transcendència de Beatriu en La Divina Comedia... [...] la santa imatge de Maria, senyors, de l'eternal Verge-Mare» (VV.AA., 1983: 109).

16 Y nuevamente es curioso que incluso cuando Nietzsche (como anteriormente vimos) critique a los jóvenes wagneristas contaminados por el snobismo cultural lo haga atribuyéndoles cualidades femeninas (*tiosos, pálidos, sin aliento...*).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger (1982): *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon.
- ALIER, Roger (1979): *L'òpera*. Barcelona: Dopesa. Col.lecció Conèixer Catalunya.
- ARENAL, Concepción (1993): *La mujer del Porvenir*. Madrid: Castalia [Edición introducción y notas de Vicente Santiago Mulas].
- BARRERA MARAVER, Antonio (1983): *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El avapiés.
- CARMENA Y MILLÁN, Luís (1904): *Cosas del pasado: música, literatura y tauromaquia*. Madrid: Imp. Ducazcal.
- COLLI, Giorgio & MONTINARI, Mazzino (ed.) 2002: *Nietzsche contra Wagner*. Madrid: Siruela.
- DUGAST, Jacques (2003): *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Paidós.
- FALLA, Manuel (2003): *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GALÁN, Eduardo (1998): «Jacinto Benavente y el drama burgués» en: Manuel Medina (coord.): *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*. Madrid: Fundación Pro-Resad pp. 149-206.
- HAUSER, Arnold (1980¹⁹⁵³): *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Guadarrama [trad. A.Tovar y F.P. Varas-Reyes].
- JACKSON, Julian (ed.) (2003): *Europa, 1900-1945*. Barcelona: Crítica.
- MANN, Thomas (1986¹⁹⁶³): *Richard Wagner y la música*. Barcelona: Plaza y Janés [Trad. de Ana María de la Fuente].
- PARDO BAZÁN, Emilia (1991): *La Quimera*. Madrid: Cátedra [Edición de Marina Mayoral].
- PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio (2001): *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Murcia: Res Publica. Estudios de Filosofía Política.
- VIDAL GALACHE, Florentina (1999): *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- VILLALBA MUÑOZ, Luís (1915): *La música en solfa. Casos y cosas del arte y de los artistas*. Madrid: Imprenta Helénica.
- VV.AA. (1983): *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Edicions del Cotal.

Recibido el 2 de junio de 2006

Aceptado el 14 de julio de 2006

BIBLID [1132-8231(2006)17: 107-123]