

Música lírica y prensa en España
(1868-1936): ópera, drama lírico
y zarzuela

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Francesc Cortés
Francisco Giménez
José Ignacio Suárez García
Miriam Perandones
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

Consejo editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Emilio Casares
Matilde Olarte
Yvan Nommick
Jean-Marc Chouvel
John Griffiths
Fulvia Morabito
Consuelo Carredano
Rogelio Álvarez Meneses

Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela

José Ignacio Suárez García
Ramón Sobrino
María Encina Cortizo
(Editores)

Hispanic Music Series, 1

© 2018 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© Los autores

Esta publicación es resultado de tres proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo: “Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión *on line*”, MICINN-12-HAR2011-30269-C0302, “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional, MICINN-HAR2012-39820-C0303, y “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P.

Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985 10 95 03 Fax 985 10 95 07
[http: www.uniovi.es/publicaciones](http://www.uniovi.es/publicaciones)
servipub@uniovi.es

I.S.B.N.: 978-84-17445-06-5
DL AS 1898-2018

Imprime: Imprenta Gofer

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo y soporte, sin la preceptiva autorización.

Imagen de la portada: cabecera de la revista *La ópera. Crónica del Teatro Real. Semanario de Artes, Literatura y Modas*. Año I, nº 4, Madrid, 12-11-1878.

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

Prólogo	11
JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA: A modo de introducción: el teatro lírico en la civilización del periódico	13
I. CRÍTICA y POLÉMICA	
EMILIO CASARES: Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda del idioma propio a través de la crítica madrileña y barcelonesa	37
MARÍA ENCINA CORTIZO: En torno a Juan Valera, Leopoldo Alas “Clarín” y Benito Pérez Galdós: algunos apuntes sobre crítica y música en los escritores del 68	67
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: La ópera europea en las críticas de Benito Pérez Galdós (1865-1868): <i>Faust</i> , <i>L'Africaine</i> y <i>Don Giovanni</i>	91
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: Peña y Goñi <i>versus</i> Caballero. Una polémica en la prensa: <i>La marsellesa</i> (1876).....	99
ADRIANA GARCÍA GARCÍA: La obra lírica de los hermanos Fernández Grajal a través de la prensa: más allá del anuncio y la crítica	107
ANDREA GARCÍA TORRES: Aspectos polémicos del género chico discutidos por la prensa finisecular: de la autopropaganda a la transgresión moral.....	117
II. LA FUENTE HEMEROGRÁFICA	
VERA FOUTER: Las publicaciones periódicas como fuente de datación musicológica: Vicente Martín y Soler entre el antagonismo de los literatos Alexander Jrapovitsky e Iván Krilov .	129
MARÍA LUZ GONZÁLEZ PEÑA: El <i>Boletín de la SAE</i> : una fuente poco conocida de la primigenia Sociedad de Autores Españoles	139
JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ: En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista <i>Harmonía</i> (1920).....	153

MARCOS ANDRÉS VIERGE: La prensa histórica como herramienta de investigación biográfico-musical: casos prácticos 165

JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ: La música teatral de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) a través de las fuentes hemerográficas 171

III. RECEPCIÓN Y ESTRENOS

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA: La “música del porvenir” en clave de humor: chiste, parodia, sátira y caricatura en español entre 1861 y 1876 185

BEATRIZ ALONSO PÉREZ-ÁVILA: Desde Tebas al Teatro Real, la producción de teatro lírico de Emilio Serrano a partir de la crítica de sus primeras obras 213

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES: La prensa y la configuración del repertorio operístico mexicano: el caso de *Atzimba* (1899-1900)..... 223

MARÍA SANHUESA: Mecenazgo, memoria, mito: el drama lírico *Garraf* (1892-1911)..... 231

FERNANDO BARRERA: *Blues versus* Zarzuela: polémica, invasión e hibridación en torno a 1930. 241

SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: *La espigadora* (1924-1925). Estreno y recepción de una ópera castellana en el contexto de la Cataluña independentista de la década de los años veinte. 253

IV. ADAPTACIÓN Y CIRCULACIÓN DE MÚSICA LÍRICA

RAMÓN SOBRINO: Circulación de repertorio y compañías teatrales en España a través de las fuentes hemerográficas: un camino por recorrer 265

GLORIA RODRÍGUEZ LORENZO: “Los nietos del capitán Grant”: teatro y música en las compañías infantiles de Luis Blanc y Juan Bosch (1877-1897) 283

ALMUDENA SÁNCHEZ: Tragó y la evolución del repertorio pianístico en el último tercio del siglo XIX: de las fantasías sobre motivos de ópera a las obras de los grandes autores.. 301

JOSÉ ÁNGEL PRADO: El papel del Sexteto Maya en la difusión de la música lírica en Asturias (1897-1917) 311

FRANCISCO J. GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ: “¡Mala copla!” Partituras de teatro lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX: la Revista Música: Álbum-Revista Musical (1917) 321

ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: El Trío Hispalense en el Radio Club Sevillano (1925-26): otra vía de difusión del teatro lírico 331

V. MICROHISTORIA

FRANCESC CORTÉS: El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936..... 343

JOSÉ JOAQUÍN ESTEVE VAQUER: La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo XIX: una visión general	359
ZAIDA HERNÁNDEZ-ÚRCULO / FERNANDO SÁNCHEZ REBANAL: Historia finisecular del Teatro Principal de Santander (1895-1904).....	373
FIDEL VILLAFÁFILA: El Valls de Gerhard en las primeras décadas del siglo XX: una reconstrucción del repertorio musical a través de la prensa.....	391

PRÓLOGO

“Ardua empresa y profesión comprometida son en todas partes, y sobre todo en nuestro país, las del crítico literario [...] tal profesión está plagada de dificultades, es ocasionada a mil disgustos y puede causar y causa, por lo común, infinitos sinsabores y desvelos a los hombres que, como nosotros, presumen de imparciales, y creen tener muy escrupulosa y delicada conciencia”.

Juan Valera, diciembre de 1861¹.

La crítica musical es uno de los elementos fundamentales para analizar el fenómeno de la recepción, proceso revalorizado en los estudios artísticos y culturales de la edad posmoderna, que ha llegado a ocupar posiciones centrales en las investigaciones, desplazando, incluso, al proceso creativo –o *poiético*– y a la obra misma. En el caso del arte musical, ante la imposibilidad de conseguir testimonios sonoros de una obra cuando trabajamos con repertorios previos a la aparición de los primeros procesos de grabación mecánica, u opiniones de oyentes coetáneos, la crítica de periódicos o revistas especializadas se erige como fuente primordial para aproximarnos a dichos procesos de recepción.

La crítica del periodo que abordamos en este trabajo (1868-1936) no sólo juzga la ejecución de la obra –labor a la que ha quedado reducida la crítica musical actual–, sino la obra en sí misma, la función del intérprete y su ejecución, y la reacción del intérprete y del público ante la obra y su interpretación. E incluso, en numerosas ocasiones, ofrece contenido marginal sobre prácticas musicales, repertorio, sociología musical, etc. El juicio subjetivo del autor, que la mayoría de las veces retrata también la bondad de una obra, sobre todo si hablamos de música lírica, donde la inversión económica requiere el beneficio de taquilla², ilumina nuestra tarea, analizando la obra *in extenso* si se trata de un estreno absoluto o un estreno en España, desarrollando cuestiones técnicas –armonía, melodía, orquestación, trabajo vocal, dramaturgia, etc.– y valoraciones comparativas con el repertorio conocido por el crítico y sus coetáneos.

¹ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 22 de diciembre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*. Madrid, Carmen Valera, 1906, p. 211.

² “El poeta dramático no es como un autor de libros, que puede escribir para un público inmortal, y hasta apelar al fallo de los hombres venideros; el poeta dramático tiene que agradar al vulgo de su época”. J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 22 de diciembre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*. Madrid, Carmen Valera, 1906, p. 211.

A pesar de la importancia que ha tenido el estudio de las fuentes hemerográficas para la musicología universitaria española, la crítica es todavía hoy un género literario escasamente valorado y poco estudiado. Pese a haber sido una de las actividades más cultivadas por periodistas, músicos y escritores de la segunda mitad del siglo XIX, la crítica, en cuanto a metaliteratura, en su momento no trascendió más allá del pequeño conjunto de autores interesados en el tema, ya que, como bien afirmaba Valera, “en España no leen más que los que escriben y nosotros somos el público de nosotros mismos, y toda la literatura es enseñanza mutua”³.

Todavía hoy están vigentes las palabras de Beser que afirmaba en 1968, en su trabajo de referencia sobre Leopoldo Alas “Clarín”, que la crítica desempeña “el papel de cenicienta de los géneros literarios. La importancia que le han concedido los historiadores es casi nula; no tenemos ni una sola visión de conjunto. En cierta manera, enfrentarse a ella es adentrarse por una selva virgen”⁴. Pues en este volumen intentaremos eso, arrojar un poco de luz sobre los procesos musicales en España entre 1868 y 1936, enfrentándonos a esa selva virgen, tratando de comprender aquel mundo en el que el crítico “escribía apresuradamente y todos los días en periódicos, y escribía sobre asuntos que sólo tienen una importancia efímera, obrillas que han de vivir un día, sin dar tiempo ni para que sean estimadas ni desestimadas”⁵.

La compilación está articulada en cinco grandes epígrafes: crítica y polémica, la fuente hemerográfica, recepción y estrenos, adaptación y circulación de música lírica y, finalmente, diversas microhistorias que la prensa retrata. Se atiende así al desarrollo de tres proyectos de I+D+I que ha desarrollado el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo, en los que se enmarca esta publicación: “Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión *online*”, MICINN-12-HAR2011-30269-C0302 (2012-2015) –a través del cual se ha sufragado esta publicación–; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional”, MICINN-HAR2012-39820-C0303 (2013-2016) y “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P (2016-2018). Todos los trabajos recogidos en el volumen han sufrido un proceso de revisión por pares, garantizando así los imprescindibles estándares de calidad de la investigación universitaria.

José Ignacio Suárez, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino

³ Juan Valera: *Obras completas*, Vol. III: *Correspondencia; Historia y política; Discursos académicos; Miscelánea*. Madrid, Aguilar, 1958, p. 618.

⁴ Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1968, p. 43.

⁵ Juan Valera: “Discurso de recepción en la RAE”, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo II*, Madrid, Librerías de A. Durán, 1864, p. 263.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: EL TEATRO LÍRICO EN LA CIVILIZACIÓN DEL PERIÓDICO

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

“El siglo XIX es, por excelencia, el siglo del periodismo”¹. Con este axioma comienza el segundo volumen de los dedicados por María Cruz Seoane a la historia del periodismo en España, un pensamiento compartido por otros investigadores del ámbito europeo que han llevado a considerar la cultura del siglo XIX como la “civilización del periódico”². Los estudios de la profesora Seoane, que han cambiado por completo la percepción sobre la materia en España, recalcan que, por interesante que sea el periodismo anterior, es obvio que a comienzos del siglo XIX se inauguró una nueva era en la que su importancia iba a ser incomparablemente mayor que la que hasta entonces había tenido. Además, con ayuda del telégrafo y el ferrocarril se transformó, mediada la centuria, en un medio de comunicación de masas, cosa muy distinta de lo que había sido en las épocas precedentes. La prensa escrita siguió manteniendo su carácter de exclusividad bien entrado el siglo XX, pues, al menos hasta finales de la década de los veinte, no podemos hablar de una presencia avasalladora de la radio, momento en que la importancia del periodismo escrito, en términos relativos como *mass media*, descendió. Conviene no olvidar, incluso, que varias de las incipientes radios españolas contaron por aquellos años con sus respectivos órganos oficiales de difusión, caso de las revistas *Radiosolá* (Barcelona: 1923-1924), *Tele-radio* (Madrid: 1923) y *Ondas* (1925-1935). Por eso, y de manera indudable, el periódico continuó siendo durante la mayor parte del primer tercio del siglo XX el factor de dinamización social más relevante. Y lo fue, gracias, en buena parte, a un proceso de cambio y modernización, pues el viejo diario de opinión, cargado de ideología, artesano en su concepción y funcionamiento, fue dejando paso al rotativo de empresa, capitalista, más diversificado en sus contenidos, de mayor proyección y objeto de una gran atención por parte de los grupos de presión y de interés. Esta evolución, que tuvo uno de sus puntos álgidos entre 1917 y 1922, dio lugar a la aparición de títulos emblemáticos como *El Sol*, *La Libertad*, *La Voz*, *Informaciones*, a la par que se afianzaban *ABC*, *El Debate* y *La Vanguardia*³.

Lo referido por la profesora Seoane para la prensa en general también es observable en el periodismo musical. El siglo XIX es un siglo eminentemente musical y, al mismo tiempo literario, de

¹ M^a Cruz Seoane: *Historia del periodismo en España*, 2. *El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, p. 11.

² Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (eds.): *La civilisation du journal: une histoire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

³ Ángel Bahamonde Magro: “Seoane, María Cruz y Saiz, María Dolores, *Historia del periodismo en España*, 3. *El siglo XX: 1898-1936*”, *Historia y comunicación social*, 2, 1997, pp. 338-339.

ahí que pronto la palabra escrita se pusiera al servicio de la música, de la mano de diletantes o profesionales, de literatos o músicos. No cabe duda, como señala Enrique Encabo, de que la crítica o el comentario musical existieron siempre, pero es a partir del siglo XIX cuando empieza a ocupar un lugar preeminente en los espacios de los rotativos, adquiriendo paulatinamente un protagonismo que llevarán a la música de la columna a la revista, del comentario al opúsculo⁴. Este hecho explica, por ejemplo, que la llamada originariamente “revista de música”, pasara a denominarse en *El Imparcial* “crítica musical” y que ésta, además, lograra acaparar la atención pública de forma masiva, al menos en ocasiones como la polémica mantenida entre Francisco A. Barbieri y Antonio Peña y Goñi en torno a la cuestión wagneriana en el verano de 1874⁵. Merece la pena recordar que los escritos de Peña aparecen en primera página del que es segundo diario del país y que, en abril de ese mismo año, *El Imparcial* tiene una tirada de 40.000 ejemplares, siendo superado tan sólo en este aspecto por *La Correspondencia de España*.

Puede ser pertinente, por otra parte, intentar dilucidar una doble incertidumbre: cuántos de los periódicos de todo tipo incluían entre sus páginas noticias relacionadas con el arte de Euterpe y a qué público llegaba toda esa prensa. Resulta difícil cuantificar ambas cuestiones, aunque, respecto a la primera, el número de rotativos que contienen noticias de interés musical en 1851 en la región de Murcia asciende al 68% del total⁶, un porcentaje que, a falta de un estudio estadístico que lo valide, estamos convencidos de que debe aumentar conforme avanza el siglo XIX en todos los ámbitos geográficos y, muy especialmente, en las principales ciudades de la península. Es más, otros casos locales estudiados, como el de la provincia de Jaén, ponen de manifiesto que, prensa especializada en temas tan alejados de lo artístico como la minería, proporciona información musical no menos interesante que las publicaciones culturales⁷.

Respecto a la segunda cuestión, su difusión, se conoce sobradamente el enorme interés de las clases burguesas por acceder a la prensa en el siglo XIX⁸, algo evocado por Leopoldo Alas en *La Regenta*. En el estrecho y pequeño gabinete de lectura del Casino de *Vetusta*, que sirve al mismo tiempo de biblioteca, los libros apenas se usan, pero los periódicos se leen vorazmente. Es más, incluso son robados con cierta frecuencia y, con el fin de llevarse algún recorte o grabado, también son mutilados. Para evitar el hurto la junta del Casino llega a poner un grillete a los papeles, pero ante la ineficacia de la medida, se opta por ejercer vigilancia: todo es inútil. *Clarín* describe luego a los asiduos de esa sala, los “socios amantes del saber”, como él los llama, que en su mayoría no leen más que noticias repetidas en ocho o diez fuentes diferentes, “periódicos pobres” que, a golpe de tijera, han tomado la información de *La Correspondencia de España*⁹. El relato de *Clarín* testimonia, por otra parte, una de las prácticas habituales de la prensa decimonónica: el intercambio

⁴ Enrique Encabo: “Presentación”. *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 9-10.

⁵ José Ignacio Suárez García: “Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España”, *Anuario Musical*, 66, 2011, pp.181-202; véanse especialmente pp. 189-194.

⁶ María Esperanza Clares Clares: “La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851)”, *Revista de musicología*, XXX/2, 2007, pp. 451-478; el dato concreto en p. 469.

⁷ Virginia Sánchez López: *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de estudios Giennenses, 2014, pp. 42-43.

⁸ Véase, e. g., María Gembero-Ustárriz: “Prólogo”, en Virginia Sánchez López: *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de estudios Giennenses, 2014, pp. XXVII-XXX.

⁹ Leopoldo Alas *Clarín: La Regenta*, José Luis Gómez (ed.), Barcelona, Editorial Planeta, 1989, pp. 148-152.

de noticias entre unos periódicos y otros, el préstamo informativo, que compensaba normalmente la falta de recursos humanos de las redacciones en provincias, que pocas veces podían permitirse tener corresponsales fuera de su ámbito local, tal y como ha estudiado Virginia Sánchez López en Jaén¹⁰, si bien es extrapolable absolutamente para otros casos.

Cabe preguntarse, ahora, la capacidad de influencia de la prensa en otros estratos de la sociedad, máxime teniendo en cuenta el escaso nivel de instrucción existente en España, donde, en 1900, por ejemplo, tan sólo el 33'45% de la gente sabe leer. En sociedades en que la población que tiene capacidad lectora es así de pequeña, debe tenerse en cuenta siempre el fenómeno de las lecturas colectivas de periódicos, acerca de las cuales contamos con numerosos testimonios literarios y gráficos en el siglo XIX. Éstas nos dan una idea de la difusión real y corrigen las erróneas conclusiones que podrían derivarse de analizar tan sólo las tiradas –que son, por lo común, muy exiguas– y el elevado índice de analfabetismo. Las reuniones en torno a una persona que transmite la información a un buen número de iletrados era frecuente que se dieran con rotativos populares, democráticos, obreros y obreristas, no así con los aristocráticos, cuyo prototipo puede ser *La Época*, que sólo suele llegar a los miembros de la familia suscriptora. No obstante, hay que tener presente que la costumbre de las lecturas colectivas se practicó también en otros lugares de socialización más elevados, como los gabinetes de lectura, cafés, ateneos, etcétera¹¹. Si el ferrocarril jugó desde sus comienzos un papel crucial en la distribución de prensa a lo largo de la geografía peninsular¹², dentro del ámbito urbano esa función la desempeñaron los vendedores de periódicos, o “ciegos”, unos “industriales” –en palabras de Manuel Ossorio y Bernard– que en apenas cinco minutos han hecho llegar los principales diarios a todos los rincones de Madrid:

Estos industriales se estacionan en las esquinas, recorren las aceras o cruzan el empedrado, aturdiendo a los transeúntes con sus gritos. Su efímera mercancía, constantemente renovada, satisface todos los caprichos, todas las tendencias, todas las opiniones. Desde *El Tribunal del Pueblo* hasta *La Regeneración*, desde *El Imparcial* hasta *La Iberia*, desde *El Diario del Pueblo* hasta *El Cencerro*, los vendedores de periódicos confunden en sus manos a los republicanos y los carlistas, radicales y conservadores, alfonsinos e incoloros. [...]

Donde los vendedores de periódicos deben verse y estudiarse es en la calle del Rubio¹³, a las nueve de la noche, cuando después de coger sus *veinticinco* en la administración de *La Correspondencia* salen corriendo en todas direcciones, atropellando a los pacíficos transeúntes y a los agentes de la autoridad; salvando todo género de obstáculos y surtiendo a los cafés del tránsito de los ejemplares en que se calcula la reventa. Los gritos de ¡*La Correspondencia de España!* anuncian la irrupción y avisan al público de que se aproxima la avalancha. Cuando desembocan en la Puerta del Sol, la tormenta ha perdido todo su carácter de gravedad. Cinco minutos más tarde los habitantes de los barrios menos céntricos de Madrid pueden recrear su vista con el periódico noticiero y saber por el mismo que el general X. ha dicho en el Congreso ser muy liberal (cosa de que nadie se había apercibido); que la corsetera francesa Mad. Lecompte ha inventado una nueva faja para las señoras en estado interesante y los políticos muy gruesos; que se ha concedido

¹⁰ Virginia Sánchez López: *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de estudios Giennenses, 2014, pp. 36-37.

¹¹ Cfr. María Cruz Seoane: *Historia del periodismo en España, 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 14-15.

¹² Deborah González Jurado: “El papel del ferrocarril en la distribución de prensa y publicidad entre 1865 y 1941. El caso de la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante, y algunos antecedentes”, *Tst: Transportes, Servicios y telecomunicaciones*, 27, 2014, pp. 64-94.

¹³ Manuel María de Santa Ana, dueño y fundador de *La Correspondencia de España*, trasladó la redacción del periódico a esa calle madrileña en 1860.

el título de marqués de Casa-Homobono al reputado tocador de vihuela Homobono García *Mediohigo*; [...] que el joven novelista D. Liborio Matallana ha presentado al Teatro Español un drama traducido del francés al portugués y de éste al castellano, con el título de *La bayoneta y la cachucha o Los mineros de Karabarbarán en la Hulania*¹⁴.

Una burguesía estable y en creciente ascenso, la multiplicación de sociedades culturales con actividades musicales y una imprenta lo suficientemente desarrollada favorecieron el surgimiento de la prensa musical especializada¹⁵. Los factores determinantes para su aparición en España fueron de índole económica (posibilidades de financiación y expectativas de explotación del periódico), técnica (nivel adecuado de industrialización, maquinaria especializada y distribución suficiente a través del ferrocarril) y socio-cultural (demanda derivada de una creciente práctica y afición musical). Jacinto Torres ha establecido sus principales características: 1) aparición con cierto retraso, si lo comparamos con Francia o Alemania, aunque no así respecto a otros países europeos; 2) brevedad, porque, si bien no faltan los ejemplos de dilatada longevidad, en general se puede decir que las revistas musicales rara vez se prolongan durante algunos años, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, algo relacionado con el tardío arraigo de los hábitos culturales de la burguesía capitalista; 3) constancia, pues, tras su aparición, se mantuvo una actividad sostenida y creciente y 4) es un fenómeno casi exclusivamente urbano, concentrado en las ciudades más importantes. Las primeras publicaciones hispanas presentan un carácter misceláneo, incluyendo asuntos teatrales, literarios y artísticos. Este rasgo, que pervivió a lo largo del tiempo, se refleja en el propio título de muchas revistas, tales como *La Iberia Musical y Literaria* (Madrid, 1842), *La España Musical, Artística y Literaria* (Madrid, 1852), *La España Musical y Literaria* (1854), *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona, 1882), *Boletín Musical y de Artes Plásticas* (Madrid, 1893) o *El Mundo Artístico Musical* (Madrid, 1900), por citar tan sólo algunos ejemplos emblemáticos. El perfil mixto es consecuencia de una línea editorial de orientación panorámica, que pretende que el lector encuentre en ellas informaciones, noticias y opiniones referidas a un amplio espectro de las actividades musicales, desde las más prestigiosas –en especial la ópera– hasta las más minoritarias, incluyendo aspectos como técnica instrumental, análisis históricos, actividades orfeonísticas y una amplia gama de materias. Otro rasgo es la dependencia de muchas publicaciones de editoriales musicales y de comercios de venta de partituras e instrumentos, como *Revista y Gaceta Musical* (Bonifacio Eslava), *Arte Musical* (Ildefonso Alier), *La Correspondencia Musical* (Benito Zozaya), *Ilustración Musical* (Antonio Romero) o *La Ilustración Musical*, del librero Guillermo Parera. El auge del periodismo durante todo el siglo XIX y la consolidación de la burguesía en el poder económico, sobre todo a partir de la Restauración, aseguraron un clima cultural y social más apto para el desarrollo de las revistas musicales, que experimentaron un proceso de multiplicación favorecido por el progresivo empuje de sociedades profesionales y de aficionados, así como el reconocimiento de la posesión de una educación musical como valor de una determinada categoría social: estamos ante el periodo de expansión de la prensa musical española¹⁶.

¹⁴ Manuel Ossorio y Bernard: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol por M. Ossorio y Bernard*, Madrid, Imprenta de los señores Rojas, 1874, pp. 66-70.

¹⁵ V. Sánchez López, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén...*, pp. 40-41.

¹⁶ Jacinto Torres: "El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, XVI/3, 1993, pp. 1679-1700; véanse especialmente las pp. 1691-1693 y 1697-1698.

De todos los géneros musicales del siglo XIX, el teatro lírico fue, en sus diferentes manifestaciones, el que llegó a mayor número de espectadores, de ahí que, conforme a una demanda correlativa, las primeras revistas españolas especializadas dedicadas al arte sonoro estuvieran vinculadas a la música escénica. Al margen de la tan debatida cuestión de la ópera española, que llegó incluso a ser eje axial de algunas publicaciones, la actividad músico-teatral constituyó el contenido esencial de un buen número de magazines centrados casi exclusivamente en la zarzuela o en la ópera. En la presente introducción no se pretende hacer una relación exhaustiva¹⁷, aunque sí citar algunos importantes ejemplos: *La Ópera* (Madrid, 1850), *El Palco Escénico* (Barcelona, 1854), *La Zarzuela* (Madrid, 1856), *La Escena* (1865), *El Correo de Teatros* (Barcelona, 1868), *El Teatro* (Madrid, 1870), *Coliseo Barcelonés* (Barcelona, 1877), *La Ópera* (Madrid, 1878), *Valladolid Teatral* (Valladolid, 1879), *El Coliseo* (Barcelona, 1881), *Revista de Teatros* (Valencia, 1887), *Diario del Teatro* (Madrid, 1894), *Gaceta Musical y de Teatros* (Valencia, 1897), *El Teatro Español* (Madrid, 1898) y *Fidelio* (1902). Por el contrario, sí es de nuestro interés llamar la atención sobre el hecho de que algunas revistas contaron con agencia teatral propia o, al revés, eran el medio oficioso de una determinada empresa. Son casos en que el periodismo musical se convierte en explícito medio de propaganda, pero, con el conocimiento adecuado y las prevenciones pertinentes, se convierten en una riquísima fuente de información. Fuera de nuestras fronteras un ejemplo prototípico podrían ser las *Bayreuther Blätter*, para el teatro modelo de Wagner. Aquí podrían serlo *La Correspondencia de los Bufos* (Madrid, 1871) de Francisco Arderius, la *Correspondencia Teatral* (Madrid, 1873) órgano de la agencia de teatros del mismo nombre, *La Ópera Española* (Madrid, 1875) de Francisco Saper, *La España Artística* (Madrid, 1888) de Florencio Fiscowich o *Teatro Real* (Madrid, 1912), revista repartida gratuitamente entre los abonados al regío coliseo.

Teatro lírico y sociabilidad: una mirada a través de la prensa y la literatura

Málaga 11 de febrero [1867]. –La noche del sábado 9 del actual ha tenido lugar en el teatro Príncipe Alfonso el beneficio de la señora [Marietta] Spezia, con la ópera *Fausto*, del maestro Gounod.

Como tanto habíamos oído hablar de la manera como esta señora interpreta la difícil parte de Margarita, y tan grandes elogios habíamos leído acerca de su mérito, no sólo en las revistas de música de los principales periódicos políticos que se publicaban en Madrid en la época en que esta eminente artista creó este papel en el teatro Rossini de los Campos Elíseos y después en el Real, entre los cuales citaré *El Criterio*, *La Iberia*, *Las Novedades*, *El Contemporáneo*, *La Época*, *El Gobierno*, *La Nación*, *La Discusión*, *Las Noticias*, *el Pueblo*, *La Libertad*, *El Diario Español*, *El Reino*, *La Democracia*, sino en los más acreditados que desde entonces se han publicado y se publican en la corte, los cuales siempre que se representa el *Fausto* recuerdan a la señora Spezia como el mejor y más perfecto intérprete que el público madrileño ha visto y oído de este poético tipo de inocencia y candor, la ansiedad que todos teníamos era inmensa, pero confieso que ha quedado plenamente satisfecha¹⁸.

La ópera, entendida en sentido amplio, es decir, incluyendo en tal categoría también al drama lírico, fue el espectáculo emblemático por excelencia de la sociedad burguesa del siglo XIX. Por eso,

¹⁷ Existe un catálogo de revistas teatrales madrileñas, las cuales recogen en su inmensa mayoría aspectos musicales. Véase Javier Gómez Rea: *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, n 3: *las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, 1995.

¹⁸ "Correspondencia", *El Artista*, II, 34, 15-II-1867, p. 6.

en la interacción establecida entre teatro lírico y prensa, la ópera fue un género privilegiado, desde el momento en que en ambos confluyen los intereses de su principal promotor: la burguesía. El texto arriba reproducido ilustra cómo despertó el interés periodístico de rotativos de tendencia muy dispar y también sirve para explicar otro aspecto de la historia de la escena, en tanto que representación simbólica de la experiencia y la vida burguesa: el fenómeno del divismo. El divismo decimonónico desempeñó un papel similar al de la estrella de cine o de la música en el mundo actual y, tal y como subraya Jesús Cruz Valenciano, no es una exageración considerarlo como el antecedente del moderno estrellato. Desde mediados del siglo XVIII, aproximadamente, algunos cantantes de ópera se convirtieron en iconos de la elegancia y el refinamiento, algo sin precedentes en épocas anteriores. A medida que avanzó el siglo XIX, los divos y *prime donne* se transformaron en seres admirados, por su estilo de vida, por su riqueza y por su talento. Los más agraciados tenían un lugar central en la sociedad “de buen tono” y en los círculos de la alta cultura. A medida que avanzó el siglo y se desarrolló la prensa gráfica y el periodismo especializado, las revistas teatrales y musicales dedicaron una parte de sus contenidos a incluir historias sobre sus relaciones amorosas, sus estilos de vida y sus extravagancias. Huelga detenerse más en esta cuestión porque enseguida vienen a la memoria nombres como Tamberlick, Gayarre, Stagno, Viñas, “La Patti”, Nilsen, Kupfer-Berger, Arkel o las hermanas Tetrzzini: una vez más el periódico es pieza clave para reconstruir aspectos fisionómicos, biográficos y humanos de estos artistas¹⁹.

La ópera comenzó siendo en Madrid el espacio de sociabilidad por excelencia de la aristocracia, de la *high life*, del *beau monde*, de la denominada “sociedad de buen tono”, si se prefiere. Con todo, la ópera se aburguesó, es más, se convirtió en espacio de sociabilidad imprescindible para la burguesía. Para las nuevas clases medias, incluso para la pequeña burguesía, la asistencia a este espectáculo proporcionaba mayores réditos de capital cultural que el teatro u otras formas de entretenimiento que conllevara la sociabilidad de buen tono. Por eso en una novela de corte realista como *Miau* (1888), que satiriza sobre el Madrid burocrático de finales del siglo XIX a partir de las vicisitudes vitales de su protagonista, Ramón Villaamil, un competente ex-empleado del Ministerio de Hacienda, al que una serie de intrigas han dejado cesante, Galdós retrata a las Villaamil como unas apasionadas de la ópera que procuran no perderse ninguna función del Teatro Real, aunque lo hicieran desde las localidades más baratas, las únicas que pueden pagar. Porque para las *Miau*, prescindir del Real supone renunciar a uno de los pocos símbolos de estatus social que les resta en la desesperada situación económica en que les ha sumido la cesantía del patriarca familiar²⁰. Ese sitio era, por norma general, la zona más alta del teatro, el gallinero del Real, llamado “el paraíso”, lugar para un público que a finales de la década de 1870 pertenece mayoritariamente al estrato más bajo de la clase media. La concurrencia habitual al paraíso se compone de

estudiantes, empleados de todas clases con corto sueldo, literatos, aunque era excusado decirlo, sabiendo que va allí la gente de poco dinero; artistas en general, amas de huéspedes, mamás con niñas alumnas del Conservatorio, mamás con niñas alumnas de cualquier parte y sin dote, en busca de novios; costureras ilustradas, oficiales de la guarnición, no teniendo más que la paga, de paisano por supuesto; coristas cesantes, toda clase de excapitalistas aficionados a la música; de vez en cuando alguna dama elegante, de tapadillo

¹⁹ Cfr. Jesús Cruz Valenciano: *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 310-311.

²⁰ J. Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa...*, pp. 306-307.

(¿comprendes, Fabio, lo que voy diciendo?); paletos, criadas y soldados, con y sin distinción de higos a brevas; policía con secreto y sin él, sobre todo las noches en que se teme alguna *ovación*, y por último claqueiros, nombre que, aunque no sea bonito, me parece mucho más a propósito que decir: los de la *claque*²¹.

En lo tocante a Barcelona, el meollo de la buena sociedad barcelonesa se identificó con el Liceo –teatro de origen netamente burgués– y aún más con el Círculo del Liceo. Los integrantes de éste último contribuyeron en alguna medida al despertar de la identidad catalanista, promoviendo algunas óperas de Pedrell, Pahissa, Lamote de Grignon, Morera, Guimerà o Marquina. Pero sus gustos y posiciones políticas con el paso del tiempo ganaron en conservadurismo. Algo similar ocurrió con la mayoría del público asiduo al teatro, convertido en el mejor escaparate social de la burguesía conservadora de Cataluña. Por eso, por encima de objetivos puramente artísticos y de programación, la función principal del Liceo fue ofrecer un espacio para la sociabilidad y la representación del buen tono, es decir, en esencia tuvo la misma función simbólica que el Real de Madrid. “Hay que desengañarse y decir la verdad por completo”, reza un artículo de *La Vanguardia* en 1903: “el Liceo de Barcelona es casi el único o poco menos, hermoso sitio de verdadera sociabilidad, y si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario”²². Los ejemplos acerca de la función de los coliseos como espacio para tratar –y ser tratado– con otras gentes se podrían multiplicar hasta el infinito, pues testimonios similares se conocen en multitud de ciudades, aunque uno de los más famosos es el de Oviedo, glosado por Clarín en la *Regenta*, que nos dice tras comentar las deficiencias de las anticuadas decoraciones del teatro de *Vetusta*:

Ya estaban los vetustenses acostumbrados a estos que llamaba Ronzal anacronismos, y pasaban por todo, en particular las *personas decentes* de palcos principales y plateas, que no iban al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos. En *Vetusta* las señoras no quieren las butacas, que, en efecto, no son dignas de señoras, ni butacas siquiera; sólo se degradan tanto las cursis y alguna dama de aldea en tiempo de feria. Los pollos elegantes tampoco frecuentan la sala, o patio, como se llama todavía. Se reparan por palcos y plateas donde, apenas recatados, fuman, rien, alborotan, interrumpen la representación, por ser todo esto de muy buen tono y fiel imitación de lo que muchos de ellos han visto en algunos teatros de Madrid. Las mamás desengañadas dormitan en el fondo de los palcos; las que son o se tienen por dignas de lucirse comparten con las jóvenes la seria ocupación de ostentar sus encantos y sus vestidos oscuros mientras con los ojos y la lengua cortan los de las demás. En opinión de la dama vetustense, en general, el arte dramático es un pretexto para pasar tres horas cada dos noches observando los trapos y los trapicheos de sus vecinas y amigas. No oyen, ni ven ni entienden lo que pasa en el escenario; únicamente cuando los cómicos hacen mucho ruido, bien con armas de fuego, o con una de esas anagnórisis en que todos resultan padres e hijos de todos y enamorados de sus parientes más cercanos, con los consiguientes alaridos, sólo entonces vuelve la cabeza la buena dama de *Vetusta*, para ver si ha ocurrido allá dentro alguna catástrofe de verdad. No es mucho más atento ni impresionable el resto del público ilustrado de la culta capital. En lo que están casi todos de acuerdo es en que la zarzuela es superior al verso, y la estadística demuestra que todas las compañías de verso truenan en *Vetusta* y se disuelven²³.

²¹ Andrés Ruigómez: “El paraíso... perdido del Teatro Real”, *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, pp. 38-39.

²² Citado en J. Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa...*, p. 306.

²³ Leopoldo Alas Clarín: *La Regenta*, José Luis Gómez (ed.), Barcelona, Editorial Planeta, 1989, p. 442.

A continuación, se presentan los cinco epígrafes en que se divide el libro que el lector tiene entre sus manos, haciendo una contextualización de cada uno de ellos y citando sucintamente las contribuciones encuadradas en cada uno de los apartados: crítica y polémica, la fuente hemerográfica, recepción y estrenos, adaptación y circulación de música lírica y, finalmente, microhistoria. De ninguna manera se pretende hacer una revisión bibliográfica exhaustiva, aunque sí se ha procurado dar unas coordenadas que sitúen la cuestión y, también, algunas referencias escogidas que puedan servir de base para trazar las líneas maestras de cada parte.

I. Crítica y polémica

La crítica musical es un tipo de pensamiento que evalúa la música y formula descripciones que son relevantes para dicha evaluación, recogiendo juicios subjetivos sobre cualquier tema musical basados en datos pretendidamente objetivos. Es una herramienta hermenéutica útil, que proporciona rica información sobre valoraciones estéticas, repertorios, producción musical, gusto y recepción, así como sobre prácticas interpretativas. Por eso ha sido ampliamente utilizada por la musicología, en tanto que es un medio que nos permite entender mejor la significación cultural, social o estética de la música, habiendo sido empleada profusamente en España en estudios históricos y analíticos, algo que responde a una tendencia general internacional²⁴. Precisamente, la prensa escrita comenzó a ser foco de atención de nuestra disciplina gracias a su interés por la crítica. Y lo hizo en una doble dirección, abordando documentos surgidos en una época coetánea –o muy próxima– a la que se aborda en este volumen. En primer lugar, tratando de comprender mejor las opciones creativas de los compositores, intentando poner en relación su obra con su pensamiento estético, para lo cual los investigadores se fijaron en los textos críticos de Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Franz Liszt y Richard Wagner, entre otros. Esta línea ha sido explorada escasamente en el caso español, siendo reseñables los casos de Barbieri²⁵, Pedrell²⁶, Bretón²⁷, Chapí²⁸ y Manuel Manrique de Lara²⁹. La segunda vía de trabajo ha sido el análisis de los juicios estético-críticos emitidos por la musicografía, entendida ésta como algo que trasciende la naturaleza efímera de la crítica periodística: Eduard Hanslick y George Bernard Shaw son dos casos paradigmáticos. En España lo son Antonio Peña y Goñi³⁰ y José María Esperanza y Sola, personalidades que cuentan con trabajos recopilatorios históricos de su pensamiento³¹, incluso con alguna reedición facsimilar en el caso del donostiarra³². A ellos se han

²⁴ Cfr. Teresa Cascudo y María Palacios: "Introducción". *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo y María Palacios (eds.), Sevilla, Editorial Doble J, 2011, pp. I-III.

²⁵ Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 1994.

²⁶ Francesc Cortès: *El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

²⁷ Víctor Sánchez: *Tomas Breton: Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.

²⁸ Ruperto Chapí y Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.

²⁹ Diana Díaz González: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Madrid, SEdeM, 2015.

³⁰ Véanse dos estudios sobre Peña y Goñi de Luis G. Iberní, referenciados en la bibliografía final.

³¹ Antonio Peña y Goñi: *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878; José María Esperanza y Sola: *Treinta Años de Crítica Musical*, 3 t., Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906.

³² Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta de *El Liberal*, 1881 (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2003).

acercado últimamente Sonia Gonzalo³³, Manuel Sancho García³⁴ y Rubén Corchete³⁵, quien ha tratado de concretizar dónde está la frontera entre crítica y musicología en España en el siglo XIX, valiéndose del análisis de la epistemología que separa a una disciplina de otra, en un planteamiento novedoso en nuestro país. Una tercera tendencia, más reciente, ha sido el examen de los periódicos que difundieron la crítica musical. En este caso nos encontramos con puntos de vista muy dispares, que van desde la observación de una publicación completa –y la visión poliédrica que ésta puede ofrecer– a circunscribir el estudio a un aspecto concreto, planteamiento en el cual la cuestión de género parece haber tenido cierto protagonismo, atendiendo a veces exclusivamente a revistas dirigidas a lectoras femeninas. Los tres enfoques enunciados han sido trazados por Teresa Cascudo³⁶, en un volumen que incluye una aproximación no contemplada hasta la fecha sobre la crítica musical, al menos que sepamos: la consideración del humor gráfico como fuente para el estudio de cuestiones estéticas, sociológicas y de ejecución musical³⁷.

Aunque no es un invento romántico, es cierto que la crítica se desarrolló a lo largo del siglo XIX de forma paralela al *boom* de la prensa. A la vez se asiste al impulso creciente de un mercado musical alentado por la burguesía, que cada vez demandó más servicios: ópera, zarzuela, conciertos (sinfónicos y de solistas virtuosos), enseñanza, etc. Por eso, la crítica consiguió conjugar el interés de promotores y artistas en difundir y publicitar sus propuestas artístico-musicales, con el anhelo de los auditorios por saber acerca de ellas, un deseo colmado a través de la radiografía y la inmediatez que ofrece la reseña periodística³⁸. Ésta se hizo así imprescindible para un público en constante aumento que, sobrepasando los límites de la aristocracia y la alta burguesía, se amplió a buena parte de las clases más populares de las grandes ciudades³⁹, que acceden a los espectáculos musicales previo pago de su entrada: ni que decir tiene que el género chico fue el preferido de todos ellos. En constante proceso de retroalimentación de ambos fenómenos, consumo y crítica, se produjo un despegue del periodismo musical en las revistas especializadas y en columnas fijas de diarios de gran difusión. Su primera finalidad fue poner en contacto a la sociedad con los entretenimientos musicales, dándoles difusión y comentándolos⁴⁰, pero por encima de ello estaba su misión directora, formuladora de opinión, camino verdadero para que progresara el arte de la “nación”:

[Para] progresar el arte [...] es preciso valerse de resortes que están a disposición de la prensa musical, y que consiste en ilustrar la opinión acerca de los recursos, de los medios y de las ventajas que puede re-

³³ Sonia Gonzalo Delgado: “El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación”, *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1677-1698.

³⁴ Sancho García, Manuel: “Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José María Esperanza y Sola (1834-1905)”, *Anuario musical*, 70, 2015, pp. 117-130.

³⁵ Véase Rubén Corchete Martínez: “Antonio Peña y Goñi (1846-1896). De la crítica a la musicología”. *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 41-72.

³⁶ Cfr. Teresa Cascudo: “Introduction”. *Nineteenth-Century Music Criticism*, Teresa (ed.), Turnhout, Brepols, 2017, pp. ix-xix.

³⁷ José Ignacio Suárez García: “Graphic Humour as Musical Criticism: Cartoon and Caricature in the First Wagnerian Reception in Madrid”. *Nineteenth-Century Music Criticism*, Teresa Cascudo (ed.), Turnhout, Brepols, 2017, pp. 101-132.

³⁸ Rafael Polanco Olmos: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, tesis doctoral [2003], Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009, p. 173.

³⁹ María del Valle Moya Martínez: “Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio XIX”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 12, 1997, pp. 163-172.

⁴⁰ M. del V. Moya Martínez, “Aproximación a la crítica musical madrileña...”, pp. 165-166.

portar el arte, o sea los artistas, valiéndose de los diversos ramos o profesiones especiales que abraza la música. Por eso hemos creído siempre de más utilidad emitir ideas sobre lo que debe hacerse para la mayor prosperidad de este mismo arte, que no escribir extensos artículos sobre el resultado de un concierto, de un sarao o de una ópera extranjera, de cuya descripción y detalles ninguna utilidad real reporta al arte, ni al lector, ni al artista. Las ideas tienen su influencia en la balanza de la opinión pública, y, por lo tanto, predisponen a ésta o la inclinan hacia aquello que se considera bueno y útil para el arte, toda vez que esta bondad y esta utilidad se demuestren de un modo claro y evidente⁴¹.

En el siglo XIX asistimos a la profesionalización de la crítica musical en España y, también, a su institucionalización, algo que se concretiza en el nombramiento de Esperanza y Sola, primero, y Peña y Goñi, después⁴², como miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El reconocimiento público y social del oficio es posible, precisamente, porque, al igual que en otros ámbitos, especialmente el político, el periódico se convierte en la tribuna desde donde no sólo se proclaman opiniones, censuras o propósitos, sino desde donde se consigue prestigio y fama: “el escritor público cursa en la prensa la carrera de ministro”⁴³. En otras disciplinas académicas se ha advertido del poder de la prensa en el tránsito de los siglos XIX al XX, pues aquél que quiere “ganarse la opinión de los españoles ha de salir a la palestra de la prensa”⁴⁴. Las noticias de los rotativos hablan la avidez con que el lector espera la formada opinión de Barbieri⁴⁵, por ejemplo, o de con qué “ansia” se “devoran” los artículos de Peña y Goñi⁴⁶.

En su contribución al presente volumen, el profesor Casares hace un repaso panorámico de la crítica y los críticos, reflexionando y analizando sus textos en tanto que generadores de discursos. Es todo un símbolo de cambio –señala– que en el arranque del Sexenio Liberal inicien su actividad periodística tanto José María Esperanza y Sola como Antonio Peña y Goñi. La naturaleza de la crítica que surge a partir de esta época tiene un perfil nuevo: en general, no se trata ya de reseñas meramente descriptivas, sino de artículos profundos enriquecidos por la reflexión estética. Carla Miranda, por su parte, trata las críticas de Benito Pérez Galdós, mientras que la profesora Cortizo analiza las de varios escritores realistas.

El juicio crítico y la opinión estética, en especial cuando se defienden con vehemencia, provocan a veces el litigio dialéctico y la respuesta de un contrincante. Monteverdi y Artusi, lullistas y rameauistas, *Querelle des Bouffons*, gluckistas y piccinnistas, wagnerianos y antiwagneristas... está claro que el teatro lírico ha sido históricamente campo abonado para el debate y el periodo comprendido entre 1868 y 1936 no es excepción a esta tendencia. Éste es el eje temático de la segunda parte del epígrafe, que atiende a aspectos controvertidos acerca de la zarzuela *La Marsellesa* (Nuria Blanco), la actividad de los hermanos Fernández Grajal (Adriana C. García) y el género chico (Andrea García Torres).

⁴¹ J. V. R. (iniciales desconocidas): “Conciertos Barbieri”, *Revista y Gaceta Musical*, I, 15, 14-IV-1867, p. 73.

⁴² Véase sobre este particular el trabajo de Rubén Corchete Martínez: *Antonio Peña y Goñi (1846-1896): la institucionalización de la crítica musical decimonónica*, Trabajo de fin de Máster del “Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía”, Universidad de Oviedo, 2014.

⁴³ Manuel Ossorio y Bernard: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol por M. Ossorio y Bernard*, Madrid, Imprenta de los señores Rojas, 1874, p. 67.

⁴⁴ Mari Cruz Seoane y M^a Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España.3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, p. 33.

⁴⁵ Peña y Goñi, A: “Crítica Musical. Wagner y La Música del Porvenir”, *El Imparcial*, 28-VIII-1874, p.1.

⁴⁶ *La Crónica de Cataluña*, 21-IV-1879; también en “Rectificación”, *Los Teatros*, II, 45, 7-V-1879, p. 4.

II. La fuente hemerográfica

La prensa es una “palpitante fuente histórica”, transmisora de acontecimientos y opiniones de forma ágil y dinámica. Ello la convierte en un material de primera mano enormemente útil para penetrar en la vida musical de cualquier época y lugar. En la prensa se representan los valores con los que se legitima una sociedad y una cultura, pues en ella se registran hechos, ideas y valoraciones que proporcionan identidad a una comunidad. De este modo, las publicaciones periódicas nos ofrecen vías para conocer la realidad musical decimonónica, tanto en sus aspectos centrales –la música y los músicos– como en otras cuestiones “periféricas” pero esenciales al hecho musical, como la evolución del gusto y la recepción por parte del público, las ideas estéticas imperantes, la actividad editorial y comercial ligada a la música, los espacios y ambientes musicales urbanos (en las capitales principales y en las ciudades y poblaciones de provincias), o las polémicas musicales surgidas en esas décadas⁴⁷.

La fuente hemerográfica es, en muchas ocasiones, el único testimonio que tenemos sobre una enorme multiplicidad de aspectos acerca del hecho musical. Aunque no agota el conocimiento de la multifacética realidad musical, no cabe duda de que el periódico aporta un punto de vista privilegiado para el científico. La prensa ha sido, en primer lugar, un elemento auxiliar para el musicólogo, concebida casi siempre como ornato del discurso. Más tarde se reveló, sin embargo, como una de las piezas fundamentales –cuando no la principal– de cualquier investigación que versara sobre música del siglo XVIII a la actualidad, pues en todas ellas se usa como fuente en mayor o en menor medida. El tercer paso ha sido lo que podríamos conceptualizar como naturalización e institucionalización de los trabajos focalizados en el estudio de las múltiples interrelaciones entre periodismo y música. Aunque no es un punto de vista nuevo, puesto que esta clase de planteamiento puede remontarse al menos a finales del siglo XIX en Alemania⁴⁸, este tipo de acercamiento ha sufrido un incremento espectacular desde finales del siglo XX, generando un corpus bibliográfico que no ha parado de crecer hasta hoy. Evidentemente, este aumento ha venido favorecido, en gran medida, por la masiva digitalización de prensa histórica, lo cual ha modificado completamente las condiciones de accesibilidad y exploración. La facilidad de llegar a todo un arsenal de contenidos ya ha tenido su influencia y se ha dejado sentir en la musicología. Estando todavía en un momento de adaptación y cambio, que ha propiciado un uso inadecuado de esta nueva realidad en ocasiones, es indudable que la posibilidad de realizar búsquedas a través de patrones de reconocimiento en grandes bases de datos está transformando el modo en que se utiliza la prensa como fuente para la investigación histórica. En lo referido a la prensa musical específicamente, un hito fue la fundación, en 1980, del proyecto *Retrospective Index to Music Periodicals* (RIMP)⁴⁹, cuya web recoge publicaciones periódicas, de entre 1760 y 1966, de un variopinto panorama geográfico y lingüístico. El caudal de recursos disponibles online hoy es tal que sobrepasa por completo los objetivos de esta introducción, aunque merece citarse la red *Music Criticism Network*, del Centro Studi Opera Omnia Luigi Bocherini⁵⁰, que cuenta además con una publicación propia.

⁴⁷ María Belén Vargas Liñán: *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*, tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2012, pp. 10-11.

⁴⁸ Véase, e. g., Ferdinand Kromer: *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*, Leipzig, Druck von Pöschel & Trepte, 1897.

⁴⁹ <http://www.ripm.org/index.php> (última consulta 23 de diciembre de 2017).

⁵⁰ <http://www.music-criticism.com/> (última consulta 23 de diciembre de 2017).

En el ámbito español, la consideración de la prensa en tanto que sujeto de interés musicológico ha dado también sus frutos de unos años hacia acá. Cronológicamente hay que mencionar los trabajos pioneros de Jacinto Torres, referenciados en la bibliografía que figura al final de este preámbulo, que, sin lugar a duda, supusieron un esfuerzo titánico para la época. Hubo también otros estudios individuales centrados en aspectos concretos, como los realizados por el profesor Casares en torno a la crítica musical⁵¹, pero el primer proyecto colectivo de entidad del que tenemos noticia fue el titulado *Música y Prensa en España: vaciado estudio y difusión on-line* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03), una iniciativa comenzada en enero de 2012 que involucró a investigadores de las Universidades de Granada, Oviedo y Autónoma de Barcelona. El subgrupo asturiano organizó entre sus actividades, precisamente, el congreso que ha dado origen al presente volumen, reunión científica celebrada en la capital del Principado bajo el título “Música y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela”⁵². Poco después hay que destacar también la creación de una Comisión de trabajo de la Sociedad de Española de Musicología sobre “Música y Prensa”, que celebró su primer encuentro anual en Salamanca a finales de octubre de 2013, siguiendo luego otros en Murcia, Las Palmas, Córdoba, Lisboa y, próximamente, Cuenca. A pesar de estos logros, queda por rematar algo esencial: el catálogo detallado de los contenidos de las publicaciones musicales periódicas españolas, un trabajo iniciado en Oviedo a principios de la década de 1990 pero desgraciadamente inconcluso⁵³, el cual sirvió de ayuda inapreciable para la realización de numerosos artículos del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por el profesor Casares y, también, para numerosos trabajos musicológicos realizados antes de que fuera posible el acceso *online* de las publicaciones de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. El contar con un inventario en formato digital que, disponible *online*, pudiera ser constantemente actualizado, ahorraría mucho tiempo y esfuerzo a los investigadores. Otro aspecto se nos antoja básico, algo que personalmente he comentado en diversos foros: la elaboración de un diccionario de iniciales y pseudónimos con los firmantes de las noticias musicales. De esta manera, sacaríamos del anonimato a los personajes que se ocultan detrás de ellos y, así, sería posible reconstruir de forma mucho más eficaz las corrientes de pensamiento de una determinada persona, institución o época. Evidentemente ambas aspiraciones deben llevarse a cabo con la implicación de equipos de trabajo que actúen de forma eficiente y coordinada.

Gracias a la fuente hemerográfica, Vera Futer ha podido datar en 1790 la ópera de Vicente Martín y Soler *Pesnolubie*. Por su parte, Mariluz González Peña y Juan Carlos Galiano se centran en el análisis de aspectos relacionados con el teatro lírico recogidos por sendas revistas: *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* (1903-1932) y *Harmonía* (1920). A través de ejemplos aplicados a compositores navarros, Marcos de Andrés ilustra la utilidad de este tipo de documentación para trazar una narración biográfica, para contextualizar o para analizar la recepción crítica de una obra. Cierra este bloque Julia Martínez-Lombo, que aborda la música teatral de Evaristo Fernández Blanco a través de registros periodísticos.

⁵¹ Emilio Casares Rodicio: “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”. *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 463-491.

⁵² La reunión científica, que tuvo lugar en el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo entre el 12 y el 14 noviembre de 2015, se enmarcó dentro de las acciones del proyecto de investigación “Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online” (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03-03).

⁵³ Ramón Sobrino: “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española”, *Revista de Musicología*, XVI/6, 1993, pp. 3510-3518.

III. Recepción y estrenos

Las críticas musicales forman parte/son la misma obra musical –en ocasiones muy a pesar de los músicos y libretistas– mediatizando inevitablemente la recepción de la misma, y siendo mediatizadas a su vez por el contexto en que se producen, forzosamente condicionado, consciente –e inconscientemente– por los mecanismos y fuerzas de poder, consumo e ideología del momento⁵⁴.

La historia de la recepción es consecuencia de la crisis experimentada por el concepto de obra autónoma y cerrada, aquél que entiende la composición musical como objeto ideal⁵⁵. Contrariamente a esta visión reduccionista, la '*Rezeptionsgeschichte*' considera que las reacciones ante una obra de arte forman parte del significado moderno del objeto musical, por lo que el conocimiento de las condiciones en que es recibida una partitura por un público y una crítica "originales", permiten una definición más precisa del significado de la obra en posteriores contextos socio-históricos. Fue desarrollada a partir de la década de 1970, en Alemania principalmente, por musicólogos como Hans Heinrich Eggebrecht⁵⁶, Peter Faltin y Hans-Petter Reinecke⁵⁷, Klaus Kropfinger⁵⁸ y Carl Dahlhaus, llegando a España a mediados de los años ochenta de la mano de José Vicente González Valle, que estudió los casos de Bach⁵⁹ y Tomás Luis de Victoria⁶⁰.

La teoría de la recepción, surgida de la hermenéutica y la fenomenología de los años cincuenta en el campo de la literatura, nació como respuesta a la falta de importancia otorgada al lector por corrientes como el formalismo, el marxismo o la llamada Nueva Crítica. Como implícitamente refleja la cita que encabeza el presente epígrafe, la teoría de la recepción vino a poner en tela de juicio e hizo tambalearse la centralidad y el mismo concepto de música, bien fundado sobre la noción de autonomía del arte. Si bien es cierto que su formulación epistemológica proviene de la filología, siendo configurada en gran medida por Hans Robert Jauss a finales de la década de los 60, es oportuno reivindicar que algunas de las incipientes puestas en práctica de esta corriente provienen de la musicología, porque, incluso antes de haber sido teorizada, se sitúan casos como la monografía de Leo Schrade sobre la recepción de Beethoven en París (1942)⁶¹. Es más, uno de los primeros musicólogos en reflexionar sobre los problemas que planteaba la aplicación de la historia de la recepción a la musicología, Friedhelm Krummacher, observó inmediatamente que desde el siglo XIX nuestra disciplina había atendido a algunos aspectos empíricos asociados con la recepción⁶². De hecho, uno de los temas principales –y tradicionales– de la his-

⁵⁴ Enrique Encabo: "Presentación". *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, p. 10.

⁵⁵ Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 185 y ss.

⁵⁶ Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption*, Mainz, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972.

⁵⁷ Peter Faltin y Hans-Peter Reinecke: *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Colonia, A. Volk, 1973.

⁵⁸ Klaus Kropfinger: *Wagner und Beethoven Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg, G. Bosse, 1975.

⁵⁹ José Vicente González Valle: "Recepción de la música de J. S. Bach", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 2/1, 1986, pp. 43-52.

⁶⁰ José Vicente González Valle: "Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell", *Revista musicológica*, 11-12, 1991, pp. 133-155.

⁶¹ Leo Schrade: *Beethoven in France: the growth of an idea*, New Haven, Yale U. P., 1942.

⁶² Friedhelm Krummacher: "Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, s. n., 1979-1980, pp. 154-170.

toría de la música había sido desde siempre algo que cae de lleno en la teoría de la recepción, la historia del efecto, es decir, la influencia de las obras musicales anteriores sobre las posteriores, o, lo que es lo mismo, la historia de la recepción desde el punto de vista de la composición musical. Ahondando en esa misma línea, Michela Garda subrayaba que el estudio de los documentos que podían testimoniar el efecto de la música fue completamente aceptado por la musicología, dado que ésta, desde su origen, ha tratado con el problema de la fugacidad de la interpretación musical y con el carácter, por así decirlo, incompleto de su soporte y, en particular, de la notación musical⁶³. La nueva relevancia lograda entonces por las fuentes periodísticas ha sido recalcada por Cascudo⁶⁴ quien, además de preocuparse por otras problemáticas de la '*Rezeptionsgeschichte*', en sus últimos trabajos ha analizado cómo la recepción está mediatizada por el lenguaje verbal, dado el soporte mismo que sustenta el documento.

A través fundamentalmente de fuentes hemerográficas, en mi contribución personal a este volumen reflexiono sobre Wagner como objeto del humor en su primera recepción en España, concretamente en torno a la expresión "música del porvenir", que llegó a ponerse tan en boga en el siglo XIX. Fernando Barrera analiza en su propuesta la llegada del *blues* en España y su hibridación con la zarzuela, a través de la prensa y la crítica. Por otro lado, la cantidad de información generada por los estrenos de teatro lírico ocupa un lugar tan preeminente en los procesos de recepción que se ha optado porque ambos fenómenos formen un único epígrafe conjunto en la distribución temática del presente libro. Porque, normalmente, las *premières* aportan cualitativa y cuantitativamente más información que otras funciones: la interpretación vocal e instrumental, los aspectos escenográficos, otros relacionados con la crítica y la estética, la aceptación o desaprobación entre los asistentes y entre la misma sociedad en su generalidad... son temas tratados por los rotativos. Beatriz Alonso estudia el efecto de dos estrenos de Emilio Serrano y, en las siguientes aportaciones, se hace lo propio con obras de Ricardo Castro (Rogelio Álvarez), Josep García Robles (María Sanhuesa) y Facundo de la Viña (Sheila Martínez).

IV. Adaptación y circulación de música lírica

Podría afirmarse que, si la teoría de la recepción prioriza el punto de vista del receptor, los análisis sobre la circulación de música y músicos son, en cierto sentido, su antítesis, porque en él prevalece el enfoque contrario: el del emisor. La música viaja: ésta es una verdad incuestionable. Y lo hace de la misma manera que lo han hecho desde tiempo inmemorial sus diferentes agentes: pensemos en la música de tradición oral, pero también en compositores, ejecutantes, partituras, grabaciones, etc. En el campo de la música culta el teatro lírico es, desde su aparición, el género que más ha transitado, tanto que ha sido verdaderamente trasmisor de subgéneros y estilos a lo largo y ancho del globo y en diferentes épocas. No en vano, la emigración e inmigración de músicas han marcado la historia de todas las hibridaciones. Desde el punto de vista cuantitativo, esta orientación historiográfica ha gozado de mucha aceptación recientemente entre los estudios de músicas populares urbanas y menos entre las académicas, aunque se debe re-

⁶³ Michaela Garda: "Teoría della recezione e musicologia". *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Gianmarino Bario y Michaela Garda (eds.), Turin, EdT/Musica, 1989, pp. 1-35.

⁶⁴ T. Cascudo, "Introduction"..., pp. xi-xvii.

señar la labor de la editorial berlinesa BWV, que ha publicado algunos libros en esta línea de Christian Meyer⁶⁵ y Rudolf Rasch, éste último sobre edición⁶⁶ y circulación⁶⁷. Echamos de menos, sin embargo, otros centrados en teatro lírico, asunto tratado no obstante en casos particulares sobre Cavalli⁶⁸ o *La muerte de Cleopatra*⁶⁹.

En el caso de España en la Edad Moderna, hace una veintena de años que quedó fehacientemente demostrado que nuestro país estaba integrado en los circuitos internacionales, tal y como apuntan una serie de artículos publicados por la revista *Artigrama*⁷⁰, en un volumen que en su primera parte está dedicado precisamente a la circulación de músicos y repertorio. Son abundantes, además, los títulos que versan sobre las constantes interrelaciones entre España e Iberoamérica, especialmente en época colonial⁷¹. Aunque el tema de la imprenta y de la edición musical ha merecido últimamente alguna atención⁷², hay todavía un vacío enorme en lo tocante al tráfico de las compañías de teatro lírico que, en la Edad Contemporánea, recorrieron de punta a punta de la península, de Oviedo a Cádiz. Apenas si contamos con algún esbozo que trata de aportar algo de conocimiento sobre la circulación de cantantes italianos en el paso del siglo XVIII y XIX⁷³. Sin embargo, dado que se ha documentado la presencia de compañías de zarzuela en territorios tan distantes como California⁷⁴, es evidente que está por hacer un ingente trabajo, que hoy es abordable con la cooperación de equipos de investigación que usen las bases de datos informatizadas adecuadas. Así podrá hacerse un mapa de itinerarios, facilitando además valiosos datos para la reconstrucción de biografías de intérpretes, entre otras múltiples utilidades.

Por otro lado, en su periplo por el mundo, la música viaja no siempre en su versión original, sino en la del arreglo, el cual facilita precisamente este trasiego. Esto es aún más aplicable al teatro lírico, porque en ausencia de un elenco y una orquesta completa, el dilectante de cualquier rincón puede contentarse con lo que está a su alcance: una fantasía sobre motivos de zarzuela en su versión para piano, pongamos por caso. A medida que se fue ensanchando la práctica musical en la sociedad española y prendió el hábito de su consumo a lo largo del siglo XIX, tanto en

⁶⁵ Christian Meyer (ed.): *Le musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003.

⁶⁶ Rudolf Rasch: *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues Bibliography*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.

⁶⁷ Rudolf Rasch (ed.): *The circulation of music in Europe 1600-1900: a collection of essays and case studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

⁶⁸ Dinko Fabris: *La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento / The circulation of the Venetian opera in the 17th century*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2005.

⁶⁹ Monica Nocciolini: "Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): «La morte di Cleopatra»", *Studi Musicali*, 23 (1994), pp. 329-365.

⁷⁰ *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12 (1996-1997); véase especialmente la primera parte del volumen, entre las pp. 19-314.

⁷¹ Sobrepasa los objetivos de esta introducción detenernos en este aspecto, aunque como punto de partida se remite a Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.): *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006.

⁷² Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara (coords.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, UAM Ediciones - Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.

⁷³ Marc Heilbron Ferrer: "«Umilissimi, devotissimi servi». Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la Duquesa de Osuna", *Anuario musical*, 57, 2002, pp. 199-227.

⁷⁴ Víctor Sánchez: "«Spanish Opera» en San Francisco en 1870: la frontera norte de la zarzuela en América", *Heterofonía: revista de investigación musical*, 132-133, 2005, pp. 63-99.

la adquisición de partituras, para su ejecución privada o en reuniones de sociedad, como en la asistencia a espectáculos musicales públicos, sobre todo representaciones escénicas y conciertos, las hojas de música impresa llegaron a hacerse imprescindibles. Éstas solían insertarse entre las páginas de las revistas y, junto al repertorio de piano de salón, el canto se constituyó como uno de los principales focos de interés de los aficionados, abundando las romanzas, cavatinas italianas, arias, lamentos y suspiros. El fenómeno es observable desde sus orígenes en España, la barcelonesa *La Lira de Apolo* (1817), publicación mensual, sin texto alguno, dedicada a la venta de música impresa. Porque al margen de algunas canciones españolas, este periódico repartía cada mes a sus suscriptores un cuaderno de piezas de música de las óperas que se ejecutaban en el teatro, arregladas para canto y piano, piano solo, piano y guitarra, o guitarra sola. *La Lira de Apolo* se nos presenta, así, como un claro precedente de venta dirigida de partituras, aspecto que fue uno de los objetivos más frecuentes de otras posteriores revistas musicales⁷⁵.

En el cuarto apartado del libro que el lector tiene en sus manos, se repasa la actividad de las compañías infantiles de zarzuela de Luis Blanc y Juan Bosch (Gloria Rodríguez), la influencia de la fantasía sobre motivos de ópera en el lenguaje pianístico de José Tragó (Almudena Sánchez), el papel del Sexteto Maya en la difusión de la música lírica en Asturias (José Ángel Prado), el reparto de partituras de teatro lírico en *Música: Álbum-revista musical*, una destacada publicación periódica de 1917 (Francisco Giménez), la transcripción para trío con piano de repertorio lírico (Andrea García Alcantarilla) y la circulación de compañías líricas en 1905 (Ramón Sobrino).

V. *Microhistoria*

Hasta hace poco tiempo, las principales corrientes historiográficas se basaron, por lo general, en una concepción monumental, fundamentada en el análisis de grandes acontecimientos, procesos, hechos y personajes, de manera que, cuanto más atrás se va en el tiempo, más fácil es encontrar enfoques de sesgo *quasi* épico. Faltaba la interpretación de las realidades sociales a pequeña escala, cuyos cambios han marcado normalmente el devenir y el desenvolvimiento del discurrir cotidiano. Incorporando nuevos puntos de vista que tienen en cuenta saberes geográficos, sociales, culturales y antropológicos, la microhistoria se ha presentado como una vía para una renovación de planteamientos: nadie duda de la importancia de conocer la biografía de los grandes genios como Beethoven, por ejemplo, pero nuestro conocimiento quedará incompleto si ignoramos los procesos experimentados por la sociedad vienesa en el tránsito del siglo XVIII al XIX. La microhistoria es, entonces, una herramienta útil para que se pueda entender la verdadera dimensión del conjunto de los acontecimientos históricos, a través del estudio concreto de los sucesos individuales, encuadrados y relacionados con su contexto. Esta atención a lo pequeño ha confluído, además, con un desplazamiento del punto de interés, desde el “centro” a la “periferia”, con gran desarrollo de estudios locales. Porque la música forma parte de una sociedad particular y del entramado cultural de la ciudad, entendida ésta como espacio de interacción humana, organización o actividad comercial. Por eso, desde esta perspectiva el foco se coloca en

⁷⁵ Torres, Jacinto: “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XVI/3, 1993, pp. 1686-1687.

los grupos, los clubs, las sociedades, las instituciones, los negocios de música y un largo etcétera, en definitiva: el significado de la música deriva del contexto social y económico en el cual opera⁷⁶.

Tim Carter, que ha contextualizado el surgimiento de la llamada “musicología urbana” como tendencia académica en los años setenta y ochenta, encontrando, no obstante, antecedentes más remotos en el siglo XIX, ha identificado sus fortalezas, debilidades y posibles direcciones de trabajo⁷⁷. Una segunda oleada, que arrancando a finales de la década de los 90 se introduce en el siglo XXI, se ha centrado mayoritariamente en la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna: Frank A. D'Accone⁷⁸, Gretchen Peters⁷⁹, Clive Burgess y Andrew Wathey⁸⁰ o Fiona Kisby⁸¹ son tan sólo algunas muestras. Hoy, sin embargo, predominan los estudios sobre épocas más recientes, también en la musicología española, que se ha adherido a esta corriente.

Gracias a las páginas de los periódicos y revistas de provincias está siendo posible recuperar buena parte de la historia musical de la geografía ibérica entre 1868 y 1936. Además, las publicaciones seriadas permiten reconstruir la atmósfera de aquellos años, porque informan sobre el repertorio escuchado en diferentes espacios y ocasiones (teatros, círculos sociales, espacios abiertos, solemnidades civiles y religiosas, etc.); sobre los protagonistas de esas ejecuciones, profesionales músicos o, frecuentemente, intérpretes amateurs; sobre los géneros preferidos y otros aspectos referidos a hábitos de consumo musical; sobre las polémicas en torno a la actividad músico-teatral; sobre el comercio y consumo de bienes musicales, desde la venta de partituras a grabaciones sonoras; sobre la educación musical... en fin: son, en definitiva, reflejo escrito –y a veces gráfico– de la vida musical de las villas y ciudades peninsulares.

Es sabido que el teatro lírico fue esencial en España entre 1868 y 1936, pero resulta novedoso y sorprendente contrastar la intensidad y el dinamismo de este género en un buen número de lugares considerados periféricos. Aunque no es exclusivamente musical, es necesario remitir al proyecto liderado por el profesor José Romera Castillo, llevado a cabo desde la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), del cual ha surgido un buen puñado de tesis doctorales dedicadas al estudio de la actividad teatral en diferentes sitios, trabajos referenciados en la bibliografía que cierra la presente introducción sobre Albacete, Alicante, Ávila, Badajoz, Ferrol, Las Palmas de Gran Canaria, León, Llanes, Pontevedra, Toledo, Logroño y Segovia⁸². Fuera de él, deben citarse, por su calidad, los estudios de Nuria Barros sobre la ciudad de Pontevedra y el de Virgina Sánchez López acerca de Jaén, ambos posibles gracias a las fuentes hemerográficas. Para ilustrar la buena salud de la actividad lírica en todos estos lugares, hay que pensar que una provincia como Jaén, por ejemplo, llegó a poseer toda una red de teatros que, en 1887, alcanza-

⁷⁶ Peter Borsay: “Sounding the town”, *Urban History*, 29/1, May 2002, pp. 92-102.

⁷⁷ Tim Carter: “The sound of silence: models for an urban musicology”, *Urban History*, 29/1, May 2002, pp. 8-18.

⁷⁸ Frank A. D'Accone: *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, the University of Chicago Press, 1997.

⁷⁹ Gretchen Peters: “Urban Musical Culture in Late Medieval Southern France: Evidence from Private Notarial Contracts”, *Early Music*, 25 /3, Aug., 1997, pp. 403-410.

⁸⁰ Clive Burgess and Andrew Wathey: “Mapping the Soundscape: Church Music in English Towns, 1450-1550”, *Early Music History*, 19, 2000, pp. 1-46.

⁸¹ Fiona Kisby (ed.): *Music and musicians in Renaissance cities and towns*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

⁸² http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html (última consulta el 23 de diciembre de 2017).

ron a ser diecinueve, una cifra elocuentemente mayor que la actual⁸³. Cierran el presente volumen estudios de microhistoria aplicados a Barcelona (Francesc Cortés), Palma de Mallorca (José Joaquín Esteve), el teatro Principal de Santander (Zaida Hernández y Fernando Sánchez) y el realizado por Fidel Villafáfila sobre el municipio tarraconense de Valls, villa natal del compositor Robert Gerhard.

Bibliografía

- ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José: "Teatros salmantinos y actividad musical en el primer cuarto del s. XX a través de la prensa local", *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 2, 2011, pp. 615-632.
- APARICIO MORENO, Paulino: *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, tesis doctoral, UNED, 2000.
- BARROS PRESAS, Nuria: *La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015.
- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada: *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2003.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, tesis doctoral, UNED, 1993.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Diputación Provincial - Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- BLASCO MAGRANER, José Salvador y BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: "La prensa y la crítica ante el teatro lírico de Vicente Peydró", *Música oral del sur*, 10, 2013, pp. 121-146.
- CANUT REBULL, Ramon: *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894)*, tesis doctoral, Universitat Jaume I, 2015.
- CASARES RODICIO, Emilio: "La crítica musical en el XIX español. Panorama general". *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 463-491.
- CASARES, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 2001.
- CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (eds.): "Introducción". *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo y María Palacios (eds.), Sevilla, Editorial Doble J, 2011, pp. I-III.
- CASCUDO, Teresa y GAN QUESADA, Germán (eds.): *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Aracena (Huelva), Doble J, 2014.
- CASCUDO, Teresa (ed.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout, Brepols, 2017.
- CHAPÍ, Ruperto e IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.
- CLARES CLARES, María Esperanza: "Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)", *Revista de musicología*, XXVIII/1, 2005, pp. 543-562.
- CLARES CLARES, María Esperanza: "La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851)", *Revista de musicología*, XXX/2, 2007, pp. 451-478.
- CLARES CLARES, María Esperanza: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012.
- CORCHETE MARTÍNEZ, Rubén: *Antonio Peña y Goñi (1846-1896): la institucionalización de la crítica musical decimonónica*, Trabajo de fin de Máster del "Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía", Universidad de Oviedo, 2014.

⁸³ Véase V. Sánchez López, *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén...*, pp. 301-408.

- CORCHETE MARTÍNEZ, Rubén: "Antonio Peña y Goñi (1846-1896). De la crítica a la musicología". *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 41-72.
- CORTÈS, Francesc: *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- CORTÈS, Francesc: "Los Pirineus, l'estrena del 1902", *Recerca musicològica*, 14-15, 2004-2005, pp. 269-287.
- CORTÈS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, UNED, 1991.
- CORTÈS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*, Albacete, Diputación - Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', 1999.
- CRESPI, Joana: "Publicaciones periódicas musicales del siglo xix en Catalunya". *Actas del 18º Congreso de la AIBM, Archivos y Centros de Documentación (San Sebastián, 21-26 junio 1998)*, M.ª Luz González Peña (coord.), Madrid, AEDOM, 1998, pp. 213-234.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana: "Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán", *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1715-1730.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Madrid, SEdeM, 2015.
- DÍAZ OLAYA, Ana María: "La música escénica linarense (1870-1912): un acercamiento a través de la prensa local", *Siete esquinas*, 4, 2012, pp. 13-22.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "El estreno de María del Carmen en Murcia a través de la prensa", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 24, 2013, 16 pp.
- ENCABO, Enrique (ed.): *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Valladolid, Difácil, 2015.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "De teatros, bailes y saraos... la música en las revistas femeninas: *El álbum de las familias* (1865-1867) y *La Violeta* (1862-1866)", *Quadrivium* 5, 2014, 8 pp.
- EUSEBIO VALDÉS, Sonia de: *Prensa y música en Asturias: el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2016.
- GALLEGO CAÑELLAS, Eugenia: *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*, tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2017.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1992.
- LACÁRCEL FERNÁNDEZ, José Antonio: *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- LINARES VALCÁRCEL, Francisco: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*, UNED, 1997.
- LINARES VALCÁRCEL, Francisco: *Representaciones teatrales en Albacete (1901-1923). Cartelera, compañías y valoración*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel' de la Diputación Provincial, 1999.
- LOLO, Begoña y GOSÁLVEZ LARA, Carlos (coords.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, UAM Ediciones - Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, tesis doctoral, UNED, 1995.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, UNED, 1997.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León, Universidad de León, 2000.
- GARCÍA CABALLERO, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Editorial Alvarellos, 2008.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.: "Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)", *Recerca musicològica*, 16, 2006, pp. 117-148.

- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.: "Partituras musicales en publicaciones periódicas españolas en el cambio de siglo xix al xx", en Lolo Herranz, B. y Gosálvez Lara, J. C. (coords.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 527-550.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña: *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña: "Sociedad cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo xix a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (I)", *Anuario musical*, 60, 2005, pp. 169-215.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña: "Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista «El Correo Musical», 1888 (II)", *Anuario musical*, 61, 2006, pp. 211-262.
- GÓMEZ REA, Javier: *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas, n 3: las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, 1995.
- GONZÁLEZ BLANCH, Paloma: *El teatro en Segovia (1918-1936)*, tesis doctoral, UNED, 2004.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: "Emilia Pardo Bazán y las óperas de Wagner", *Ferrol Análisis: revista de pensamiento y cultura*, 28, 2013, pp. 227-236.
- GONZALO DELGADO, Sonia: "El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación", *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1677-1698.
- IBERNÍ, Luis G.: "La crítica periodística madrileña fin de siglo: Peña y Goñi". *Actualidad y futuro de la zarzuela: actas de las jornadas celebradas en Madrid del 6 al 9 de noviembre de 1991*, Ramón Barce (coord.), 1994, pp. 201-214.
- IBERNÍ, Luis G.: "Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración", *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 157-164.
- IBERNÍ, Luis G.: "Cien años de Antonio Peña y Goñi", *Cuadernos de música iberoamericana*, 4, 1997, pp. 3-14.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "La revista «Harmonía» (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda". *Miscel·lània Oriol Martorell*, Xosé Aviñoa (ed.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 223-266.
- MARTÍNEZ SOTO, Pilar: "Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona", *Príncipe de Viana*, 248, 2009, pp. 575-608.
- MOYA MARTÍNEZ, María del Valle: "Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio XIX", *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 12, 1997, pp. 163-172.
- MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*, [Sevilla], Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, Pilar: "Notas sobre el teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 2017, pp. 381-400.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Myriam: *La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014.
- OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, tesis doctoral, UNED, 2001.
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*, tesis doctoral, UNED, 1998.
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel' de la Diputación Provincial, 2000.
- PERANDONES LOZANO, Miriam: "Nacionalismo español a través del teatro lírico: ópera y zarzuela en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1891-1921)". *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 103-123.

- PÉREZ COLODRERO, Consuelo: "Música, cultura y sociedad en el ámbito local: el caso de Andújar a través del semanario *El Guadalquivir* (1907-1917)", *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 8, 2017, pp. 445-471.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gema: "La crítica musical en la prensa artística y literaria española (1920-1936)". *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Ignacio Henares Cuéllar y María Dolores Caparrós Masegosa (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 315-336.
- PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles: "Breve reflexión sobre la «Gaceta Musical de Madrid», un modelo de crítica musical en el siglo XIX", *Miscel·lània Oriol Martorell, Xosé Aviñoa* (ed.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 359-378.
- POLANCO OLMOS, Rafael: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, tesis doctoral [2003], Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009.
- REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante (1900-1910)*, tesis doctoral, UNED, 1991.
- REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid - Londres, Tàmesis - Generalitat Valenciana, 1994.
- RÍOS, Xosé-Carlos: "Sensibilidad e impresiones de Emilia Pardo Bazán sobre el mundo de la ópera: música, arte y estética en el contexto de la francofilia y la germanofilia", *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 11, 2016, pp. 47-72.
- RIVERA MARTÍNEZ, Ruth: *El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático discursiva*, tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.
- RIVERA MARTÍNEZ, Ruth: "La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular", *Musicología global, musicología local*, en Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1731-1750.
- RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, UNED, 1997.
- RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.
- RUIZ ACOSTA, María José: "«Opinión pública» y prensa española en los siglos XIX y XX", *Revista de historia contemporánea*, 7, 1996, pp. 419-450.
- SÁNCHEZ REBANAL, Fernando: "Algunos datos sobre la vida escénica en Santander entre 1895 y 1904", *Don Galán: revista de investigación teatral*, 3, 2013, pp. 18-18.
- SÁNCHEZ NORTES, Margarita: *La música desde finales del siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2106.
- SÁNCHEZ, Víctor: *Tomas Breton: Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.
- SÁNCHEZ, Víctor: "«Spanish Opera» en San Francisco en 1870: la frontera norte de la zarzuela en América", *Heterofonía: revista de investigación musical*, 132-133, 2005, pp. 63-99.
- SANCHO GARCÍA, Manuel: "La crítica musical en la España romántica: de José M.^a Carnerero a Joaquín Espín y Guillén". *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1677-1698.
- SANCHO GARCÍA, Manuel: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José María Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario musical*, 70, 2015, pp. 117-130.
- SOBRINO, Ramón: "Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española", *Revista de Musicología*, XVI/6, 1993, pp. 3510-3518.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas", *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 213-234.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: "El debate sobre el modelo formal del drama lírico en España a finales del siglo XIX: una encuesta realizada por *La España Artística*". *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 93-102.

- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: "Graphic Humour as Musical Criticism: Cartoon and Caricature in the First Wagnerian Reception in Madrid". *Nineteenth-Century Music Criticism*, Teresa Cascudo (ed.), Turnhout, Brepols, 2017, pp. 101-132.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886*, tesis doctoral, UNED, 1994.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid, Tàmesis, 1997.
- TORRES, Jacinto: "Panorama de las revistas musicales españolas", *Ritmo*, 496, noviembre 1979, pp. 95-100.
- TORRES, Jacinto: "La prensa musical madrileña. Bases para un estudio", en *Actas de las II Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*, Madrid, Diputación Provincial, 1981, pp. 385-389.
- TORRES, Jacinto: "La prensa periódica musical española en el siglo XIX: bases para su estudio", *Periodica Musica*, RIPM, 8, 1990, 12 pp.
- TORRES, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico, repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- TORRES, Jacinto: "Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX. Un centenar y medio de revistas musicales", *Revista e Musicología*, XIV/1-2, 1991, pp. 33-50.
- TORRES, Jacinto: "El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, XVI/3, 1993, pp. 1679-1700.
- TORRES, Jacinto: "Filarmonía y prensa musical". *Hemeroteca Municipal de Madrid: 75 Aniversario*, Carlos Dorado Fernández (ed. lit.), 1995, pp. 165-168.
- TORRES LARA, Agustina: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, UNED, 1996.
- VARGAS LIÑÁN, María Belén: *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*, tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2012.
- VARGAS LIÑÁN, María Belén: "El comercio en torno a la música de tecla en Granada a través de la prensa (1833-1874)". *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz. Actas del Symposium FIMTE 2008*, Luisa Morales y Walter Aaron Clark (coords.), Almería, Asociación Cultural LEAL, 2010, pp. 67-124.
- VARGAS LIÑÁN, Belén: "La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)". *Musicología global, musicología local*, en Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1655-1676.
- VÁZQUEZ HONRUBIA, Ana: *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938*, tesis doctoral, UNED, 2004.
- VÁZQUEZ HONRUBIA, Ana: *Llanes: Teatro y Variedades 1923-1938*, Llanes, El Oriente de Asturias, 2004.

I

CRÍTICA Y POLÉMICA

CRÍTICA Y CRÍTICOS DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX AL SIGLO XX. CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA, DEBATE ESTÉTICO, RECEPCIÓN Y BÚSQUEDA DEL IDIOMA PROPIO A TRAVÉS DE LA CRÍTICA MADRILEÑA Y BARCELONESA

EMILIO CASARES

ICCMU y Universidad Complutense

RESUMEN

En este trabajo exponemos algunas reflexiones sobre la crítica musical en España de la segunda mitad del siglo XIX, en los dos grandes centros culturales del país, Madrid y Barcelona, haciendo referencia a las publicaciones que van surgiendo, los autores y las ideas transversales más importantes: la recepción de los distintos autores y modelos operísticos europeos, la producción lírica nacional o la música sinfónica y camerística. Analizaremos, a grandes rasgos, la evolución de la figura del crítico, desde el crítico literario-teatral de los inicios, al compositor que ejerce la crítica –caso de Inzenga, Barbieri o Arrieta–, la aparición a partir de 1868, de dos de los más grandes críticos musicales de nuestra historia contemporánea, José M^a Esperanza y Sola, y Antonio Peña y Goñi; hasta los grandes nombres de la crítica de comienzos del siglo XX como Adolfo de Salazar o Joaquín Fesser. Además, recordamos también los grandes nombres de la crítica en Barcelona, desde Pedrell a los modernos wagnerianos como Joaquín Pena.

PALABRAS CLAVE: Crítica musical, críticos, Madrid, Barcelona.

ABSTRACT

In this paper we present some reflections on musical criticism in Spain in the second half of the 19th Century in the two great cultural centers of the country, Madrid and Barcelona. We will provide an analytical overview of the evolution the new publications that were appearing, the critics themselves and the most important topics of the day: the reception of various European authors and operatic models, the national lyric production and symphonic and chamber music. We will analyse, on a broad scale, the evolution of the figure of the critic, from the literary-theatrical critic of the early years, to the composer-critic –as in the case of Inzenga, Barbieri and Arrieta–, and the appearance from 1868 on of two of the greatest musical critics of Spanish contemporary history, José M^a Esperanza y Sola, and Antonio Peña y Goñi, up to the great critics of the early twentieth century, such as Adolfo de Salazar and Joaquin Fesser. In addition, we also remind ourselves of the great critics in Barcelona, from Pedrell to modern Wagnerians such as Joaquin Pena

KEYWORD: Musical criticism, critics, Madrid, Barcelona.

1. Introducción

Por dos veces en mi vida musicológica me he acercado al mundo de la crítica musical en España en sendos trabajos de investigación. La primera, en el intento que se hizo en la Universidad de

Oviedo de dar una visión de la música española del ochocientos, y la segunda, como director del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Firmé aquí el término "Crítica Musical" y, a falta de especialistas, me tocó redactar gran parte de los términos dedicados a los críticos¹.

Lo hice en ambos casos con enorme esfuerzo, convencido del interés del tema, y al mismo tiempo impresionado ante el inmenso mundo que se abría ante mí. No obstante, mis relaciones con la crítica tuvieron otros perfiles, sobre todo en torno a esa cumbre del oficio que fue Adolfo Salazar, al que dedique entre otros trabajos, dos en los que se incidía de manera especial en su labor de crítico: "Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República" y "La música española hasta 1939 o la restauración musical"².

Los trabajos historiográficos sobre la crítica musical en España apenas existían y hay que señalar que a día de hoy la situación no ha mejorado. Seguimos conociendo sólo las críticas de aquellos escritores que han merecido una antología, al menos parcial, de sus escritos³, antologías de enorme valor pero de todo punto insuficientes ante la riqueza de lo producido en España.

En este trabajo nos vamos a limitar a los cincuenta últimos años del siglo XIX, en el entorno de las ciudades de Madrid y Barcelona. La insuficiencia de los estudios de musicología local harían del todo imposible intentar desarrollar una visión general de la crítica en España durante estos cincuenta años.

Afirmaba en 1984 que la crítica de Adolfo Salazar en *El Sol* constituía entonces "la mejor historia de la música del período que va desde 1918 hasta 1936"⁴, y quizá la afirmación podría valer para referirnos a varios momentos del siglo XIX. Estaba en lo cierto Mariano Soriano Fuertes cuando, hablando de la primera revista musical aparecida en España, *La Iberia Musical*, decía que "recorrer la colección de *La Iberia* es tener a la vista, la sociedad y el arte español de aquella época"⁵. Yo añadiría algo similar sobre todo el periodo objeto de este estudio.

La información de nuestras revistas y periódicos a través de la crítica constituye, sin duda, una de las principales armas para la reconstrucción historiográfica del ochocientos. Hay zonas, personajes, géneros, obras, movimientos, disputas que sólo podemos conocer hoy a través de la crítica. La magnífica producción operística de Hilarión Eslava, por ejemplo, sólo la hemos podido reconstruir, por cierto con bastante profundidad, con la ayuda de la crítica. Seguimos pensado como en 1995, pero con mucho más conocimiento de causa, que "la crítica es, de este modo, una especie de

¹ Emilio Casares Rodicio: "La crítica musical en el siglo XIX. Panorama general", en *La música española en el siglo XIX*, Ed. E. Rodicio y Celsa Alonso, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-490, y "Crítica musical" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, Vol IV, p. 168 y ss.

² E. Casares: "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Cuadernos de Música*, nº 1, Madrid, 1984; "La Música española hasta 1939, o la restauración musical", en *Congreso Internacional España en la música de Occidente*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 261 y ss.

³ Entre las antologías de crítica destacan: Antonio Peña y Goñi: *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*, Madrid, Imp. M. Minuesa de los Ríos, 1878; Francisco Virella Cassañes: *Estudios de crítica musical. Colección de artículos escogidos*, Barcelona, La publicidad, 1893; Rafael Mitjana: *Ensayos de crítica musical*, Madrid: Lib. de Fernando Fe, 1904; *-Discantes y contrapuntos*, Valencia: 1905; *-¡Para música vamos!*, Valencia, 1909; *-y Ensayos de crítica musical*, segunda serie, Madrid, 1922; José M^a Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical. Colección póstuma de los trabajos del Excmo. Sr. D. José María Esperanza y Sola con un bosquejo biográfico*, 3 vol. Madrid, Viuda de Tello, 1906; y F. Lliurat: *La música i els músics. Crítica-Impressions*, Barcelona, La Revista, 1933.

⁴ E. Casares: "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación...", p. 10.

⁵ Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Madrid, Esta. del Sr. Martín, 1856, Reed. ICCMU, 2007, Vol. 4. p. 370.

gran antejo por el que se observa el siglo, a través del que podemos seguir el día a día. Sin la crítica quedarían oscurecidos bastantes aspectos del nuestro siglo XIX⁶.

La crítica, muchas veces minuciosa, sabia, polémica, al día en todo lo que sucedía en Europa, y en muchos casos, demasiados, única fuente para hablar de algunas obras, es la mejor herramienta para la reconstrucción de una historia llena de lagunas, en la que se ha perdido una ingente cantidad de partituras, porque a través de ella se produce el debate estético, es testigo de la recepción de la música, estimuladora de la creación, portadora a la sociedad de un arte que se convierte en sustancia del XIX. Por ello, me apresuro a añadir, que urge construir una antología de textos críticos. Una obra en la que aparezcan los documentos esenciales de esta crítica, hoy más fáciles de reconstruir con los medios electrónicos de que disponemos.

La crítica tiene un valor sustantivo, sobre todo la que Oscar Wilde denominaba “crítica creadora”; es decir, la que aporta análisis, posturas, visiones que ofrecer a la sociedad y al creador. Constituye en este caso el vínculo esencial con nuestra historia: nos trasmite el pulso, el palpitar de la música. No hay más que leer las crónicas de José María Carnerero, Mariano José de Larra, Pablo Pierrer, Antonio Fargas y Soler, Antonio Peña y Goñi, José María Esperanza y Sola, Rafael Mitjana o tantos otros. Un tema tan valorado hoy como es el de las “recepciones”, no se puede analizar de otra manera, máxime en una nación donde los músicos fueron poco dados a escribir y a dar a conocer sus pensamientos, y donde los filósofos y pensadores hablaron poco de música.

Como es sabido, la crítica se inicia en España a finales del siglo XVIII, unida siempre al tema de la ópera italiana, y desde entonces va creciendo ininterrumpidamente. *El Correo*, *Minerva* o *el Revisor General*, *Efemérides de España* o el *Memorial Literario* son los primeros protagonistas de este fenómeno.

La llegada de Rossini a Barcelona y Madrid en 1815 da un vuelco a la situación. Es cierto que el origen del cambio no estuvo sólo en Rossini, sino también en cierta libertad de prensa que Fernando VII necesitaba para cambiar su imagen en Europa. Ello da origen al nacimiento en 1817 de la *Crónica Científica y Literaria*, gran órgano de expresión del romanticismo español, donde la música tuvo un peso específico.

Hay un segundo hecho que marca la evolución de la crítica y es la llegada del Trienio Liberal. Un decreto de 1820 permitió el regreso de artistas e intelectuales exiliados. La libertad de prensa trajo consecuencias inmediatas para la música: la publicación de cerca de 40 periódicos y revistas, entre ellos, cuatro de especial relieve, *El Espectador*, *El Imparcial*, *El Universal* y *El Eco de Padilla*, en el que escribirá el primer crítico fundamental para el conocimiento de estos años José María Carnerero. La situación duró poco dada la crisis provocada por Fernando VII en la Década ominosa, entre 1823 y 1828, iniciándose lo que Galdós denominó *Terror de 1824*⁷. Queda abolida la libertad de prensa y se suprimen los periódicos no oficiales, lo que supuso la práctica desaparición de la crítica musical.

Esta cambiante situación volverá a tornarse positiva en el momento en el que Rey trate de mejorar de nuevo su figura en Europa y necesite la ópera para ello. Las nuevas circunstancias lleva-

⁶ E. Casares: “La crítica musical en...”, p. 463.

⁷ Título del séptimo volumen de la II Serie de los *Episodios Nacionales*, que se publicó en 1877. Hace alusión a las persecuciones, detenciones y ejecuciones que Fernando VII llevó a cabo tras la restauración absolutista.

rán a la primera mayoría de edad de la crítica. Es preciso recordar que desde 1828 la situación social y política mejorará en una España que acaba de salir de su primera guerra civil. Seco Serrano reflexiona sobre las consecuencias en el estudio sobre las obras de Larra:

Historiar la irrupción de la ópera italiana en España es como abrir una ventana sobre la evolución social característica de estos años... Lo que el auge de las corridas de toros, había significado, como fenómeno social, en el reinado de Carlos IV, es el apogeo de la ópera en el reinado de Fernando VII. Porque en los palcos del teatro coinciden por primera vez el nuevo rico y el noble de viejo abolengo; y es este espectáculo selecto, por tanto, uno de los hogares de convivencia para dos clases sociales cada vez más próximas⁸.

Los años que van entre 1828 y 1833, año de la muerte del rey, encontramos la segunda restauración de la crítica tras la del Trienio Liberal. Cuatro publicaciones produjeron el cambio: el *Correo Literario y Mercantil* (1828-1833) y las *Cartas Españolas* (1831-32), ambas fundadas por Carnerero, y dos revistas, ya de la época de la Regencia, la *Revista Española* (1832-1836) y *El Artista* (1835-36).

Y es que la crítica experimentará un nuevo impulso durante la Regencia de M^a Cristina (1833-1840), que constituye un nuevo periodo, fruto de las transformaciones en nuestra vida operística, sobre todo a partir de 1837. En junio de ese año se aprobará una nueva Constitución, y se desarrollarán las instituciones fruto de la alianza entre la reina y los liberales. A partir de ese año, tendrá lugar un crecimiento demográfico y se harán nuevas inversiones en la industria algodonera y la siderurgia. Este cambio socio-económico resultó fundamental para el desarrollo del género operístico que se reavivará no sólo en Madrid, sino también en Cádiz o Barcelona, donde en torno a 1823 penetraron, a través de la revista *El Europeo*, los nuevos credos artísticos. Los redactores de esta revista manifestaron una preocupación especial por la música y más concretamente por la ópera italiana y de ello nació la que puede considerarse primera tendencia de la crítica catalana del siglo XIX. Pero la crítica se activó también en otras ciudades como Cádiz, Sevilla, Valencia, Mallorca, Pamplona, Granada, Mahón, Valencia, La Coruña, Valladolid, Santander, La Habana, etc.

La consecuencia es inmediata, asistiendo ya a la aparición de los primeros grandes protagonistas de la crítica musical, desde el citado Carnerero, a Mariano José de Larra, Santiago de Masarnau o José Fernández de la Vega en Madrid, y Joan Cortada i Sala en Barcelona.

Podemos decir que, al terminar la Regencia, la crítica era por primera vez un fenómeno normalizado en España, y ello desemboca en esa primera década prodigiosa que es la de 1840. Se produce en ella por fin la demanda de las primeras revistas especializadas en música y teatro: *El Entreacto* (1839), la *Revista de teatros* (1841), la *Iberia Musical* (1841), *El Orfeo Andaluz* (1842), *El Anfitrión matritense* (1843), la *Gaceta Literaria y Musical de España* (1843), *El Barcino Musical* (1846) o *La Luneta* (1846).

En segundo lugar aparece la crítica masivamente en los periódicos españoles: *La Esperanza*, *El Tiempo*, *El Español*, *El Heraldo*, *El Clamor Público*, *El Arlequín*, *El Espectador*, *El Eco del Comercio*, *El Imparcial*, *El Globo* o *La España* en Madrid; *El Genio*, *Diario de Barcelona*, *El Nacional*, *El Guardia Nacional*, *La Estrella* o *El Español* en Barcelona. Lo mismo sucede en muchas otras ciudades, caso de Cádiz con *El Nacional*, *La Aureola*, la *Revista Gaditana*, la *Revista Andaluza* o *El Comercio*; *La es-*

⁸ Carlos Seco Serrano: "Estudio Preliminar. La crisis española del siglo XIX en la obra de Larra", *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*, I. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1960, pp. XXIII-XXIV.

trella en Sevilla; *El Genil* en Granada; *Guadalhorce* en Málaga; el *Diario Mercantil*, *El Fénix* y *La Tribuna* en Valencia, o el *Diario Constitucional Revista Balear* de Palma de Mallorca.

Como consecuencia de todo ello el número de críticos se multiplica. Uno de ellos tuvo un lugar de especial relevancia, el gran Joaquín Espín y Guillen, creador de la *Iberia Musical*, y uno de los mayores ideólogos de la música hispana en aquellos momentos⁹. Destacan también Velaz de Medrano en *El Español*, Navarrete en *El Heraldo*; Fernández de la Vega en *El Tiempo*; Víctor Balaguer en *El Genio*; Pérez Calvo en *El laberinto*; Andueza en la *Revista de Teatros*, o Roda en *La Alhambra*. Además, en las revistas especializadas escribieron otra serie de músicos y teóricos, como Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava en la *Iberia Musical*, Lahoz en *El Anfión matritense*; Belza en *La Iberia Musical y Literaria*, Manuel Jiménez y Eugenio Gómez, en *El Orfeo andaluz*.

2. La crítica musical en Madrid desde 1850 a la Revolución de 1868

La espléndida década de los cuarenta desembocó en uno de los periodos más críticos de nuestra historia lírica, que es la música que realmente tiene una valoración social clara. La primera gran generación de músicos románticos no veía claro el camino de la ópera en España, que había arrasado una historia llena de dificultades, mediatizada por Italia. La decisión fue un camino alternativo: el de la zarzuela. Aquel viejo género barroco sufrirá una reconversión total y se convertirá en un nuevo y pujante género, que logrará colmar las ansias de la nueva generación creadora pero también del público.

Para los compositores nacidos en torno a la década de los veinte, entonces en la treintena, este tema constituirá un asunto nodal y traerá consigo el ascenso definitivo de la zarzuela como vía alternativa al dominador estilo italiano. Los mejores músicos del momento escogieron el nuevo camino porque era el único que les garantizaba el éxito y la subsistencia. La zarzuela, es necesario recordarlo, se convertirá en una grandiosa fábrica de teatro lírico que dejará a lo largo de la historia en torno a nueve mil títulos, varios de ellos geniales y vivos hoy. Para muchos, la zarzuela era “la primera piedra que se ha colocado en los cimientos del grande y majestuoso edificio que tiene que levantarse para llegar a la ópera española”¹⁰, y este pensamiento complicará el camino. Nació, en consecuencia una relación de amor y odio entre ambas. Ópera y zarzuela serán dos géneros que se observan, interrelacionan, enriquecen y hasta se confunden en otros casos.

El cambio al que asistimos a comienzos de los cincuenta será tan grande que es necesario recordar el guarismo de la producción lírica durante los diecisiete años que siguieron. Se compusieron en España treinta y tres óperas, pero se estrenaron no menos de 467 zarzuelas.

Los protagonistas de este cambio serán una serie de compositores que, según hemos escrito, “protagonizaron un romanticismo pleno, aunque tardío con respecto a Europa, definibles por unas grandes ansias de liberación y cierto fervor patriótico, muy romántico”¹¹. Hemos descrito así su perfil:

⁹ Sobre Espín y Guillén, destacamos los trabajos de Gloria A. Rodríguez Lorenzo, entre ellos, el artículo “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882), una vida en torno a la ópera española”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-88.

¹⁰ *La España Musical*, 8-II-1854, p. 1.

¹¹ E. Casares: “La música en el siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*. Casares Rodicio y Alonso González eds. Universidad de Oviedo, 1995, p. 29.

en lo musical con una formación todavía italianizante de la que se liberarán, y por su dedicación al teatro lírico; en lo intelectual por una magnífica preparación y una doble vocación musical y literaria. Son los que lanzan el pensamiento reformista sobre la música española, pensamiento que alimenta a la siguiente generación¹².

Los protagonistas más destacados de esta aventura serán Emilio Arrieta, Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, Martín Sánchez Allú, Gabriel Balart, Cristóbal Cristóbal Oudrid, Antonio de la Cruz, Marcial del Adalid, Jaime Bosch, José Costa, Nicolás Manent, Lázaro Núñez Robres, Ignacio Ovejero, José Inzenga, Dámaso Zabalza, Adolfo de Quesada, Blas M^a de Colomer y Manuel Fernández Caballero.

En el año 1849 se estrenaban dos títulos fundamentales firmados por Rafael Hernando que convencieron a la crítica y a sus colegas: *Colegiales y soldados* en el Teatro del Instituto, y *El duende* en el Variedades. Poco después, en 1851 lo hacía la primera "zarzuela grande" en tres actos, *Jugar con fuego* de Barbieri, obra mítica que se convertirá en el modelo del cambio, y que recorrerá con un éxito inmenso todos los escenarios de España e Hispanoamérica. *Jugar con fuego* iniciará el camino de la denominada "zarzuela grande", competidora de la ópera. Su esencia consistía en que sus estrategias y estructuras eran en buena parte operísticas, pero era una obra imposible de entender sin España, porque proponía un nuevo concepto de espectáculo lírico nacional, síntesis entre tradición y modernización, y por ello, símbolo del proceso de nacionalización y europeización que según José María Jover vivió el país en los años centrales del siglo XIX.

La primera consecuencia de esta situación es la auténtica conmoción que se produce en los medios de comunicación y por tanto en la propia crítica recordada por Barbieri:

llovían contra nuestra empresa sendos artículos de periódico, cuyas tendencias eran hacernos una oposición y guerra sin tregua, guerra en la que nosotros no contábamos con otras arenas que nuestras obras musicales, al paso que los contrarios disponían de casi todos los periódicos de Madrid que eran otras tantas bocinas para pregonar nuestro descrédito¹³.

La segunda fue que el éxito llevó a un crecimiento sin precedentes de los estrenos de zarzuela. Una producción tan masiva conlleva un incremento físico de la crítica y los críticos. Ningún periódico de importancia puede vivir al margen de la crítica. Y por fin, la zarzuela es un fenómeno músico-literario que exige un tipo de crítica distinta de la que se hará a una ópera de Verdi; esto hace que la crítica zarzuelística esté en manos de nuevos escritores, hombres de teatro que se acercan a la lírica, y por lo tanto, la propia crítica se enriquezca.

Esta nueva situación trae unas primeras consecuencias. La crítica había madurado tanto a mediados de siglo, que nos encontramos, por fin, con las primeras reflexiones sobre la naturaleza de la propia crítica. En el nº 2 de la nueva revista *Gaceta Musical de Madrid* de 1855 aparecía la primera reflexión localizada en España "De la crítica musical", firmada por José Inzenga. Es curioso que ya este autor valore la crítica como una de las causas del adelanto musical:

Gran parte del adelanto de un arte es nacido, aunque indirectamente, de aquellos que con sus sanas observaciones son nobles propagadores de sus eternas prescripciones. La existencia de una verdadera crítica

¹² E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. 1. Madrid, ICCMU, 1994, p. 30.

¹³ Francisco Asenjo Barbieri: *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1866*. Ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, p. 139.

ca, en su acepción más elevada, es a nuestro modo de ver, de tal manera esencial para el adelanto de aquél, que creemos que sin ella las obras de los compositores no pueden nunca conseguir el grado de perfectibilidad a que deben aspirar¹⁴.

Ofreciendo inmediatamente una definición de la crítica, “la aplicación de las verdades inconclusas del arte a la realización de éste en las obras de los compositores, con objeto de facilitar el camino que conduce a encontrar la belleza, no es mucho que la elevemos a una esfera casi tan distinguida como la de la producción”¹⁵. Sus fines serían: “dirigir al artista por el camino de la verdad, de ilustrarle con sus teorías, de ponerle en relieve sus bellezas y avisarle sabiamente sus defectos”. De este modo, Inzenga eleva la crítica casi a un sacerdocio.

La revista *La Zarzuela* dedicaba otra reflexión a “El arte y la crítica”, señalando la naturaleza e importancia de la crítica:

¿Podría ninguno de ellos ignorar por ventura que la crítica es toda una ciencia erizada de dificultades y para ejercerla dignamente son necesarios una instrucción vastísima, una sagacidad rara, una probidad más rara todavía, y sobre todo, mucha fe en los principios que se profesan, en el sistema que se adopta y en el fin a que se camina?¹⁶.

Sobre la crítica se volverá en 1867 en la *Revista y Gaceta Musical*, con cuatro artículos de su director José Parada y Barreto. En el primero, “De los intrusos en el arte de la música”, se quejaba Parada y Barreto de la gran cantidad de críticos que la ejercían sin verdadero conocimiento y convertían a la crítica en una digresión literaria; y en el segundo “De la crítica y literatura musical”, definía la esencia del crítico:

debe ser a un tiempo literato, erudito en música y músico profundo... La crítica musical, cuando está bien hecha, hace dar pasos agigantados al arte, pues exponiendo el defecto y el modo de corregirlo, haciendo resaltar lo bello y dando la razón de como se ha producido, hace que el artista sepa darse cuenta de sus procedimientos¹⁷.

Parecidos pensamientos exponía en su cuarto artículo: “Del periodismo artístico en España”.

A comienzos de la década de los cincuenta la crítica será protagonizada por especialistas en las grandes revistas de la década: *La España Musical* (1854), la *Gaceta Musical de Madrid* (1855), *La zarzuela* (1856) o *La España Artística* (1857), y también se moverá con fuerza en los grandes periódicos: *El Herald* con Manuel Cañete, en *La España* con Eugenio de Ochoa y Eduardo Velaz de Medrano, o en *La Ilustración* con Francisco de Paula Montemar y Francisco A. Barbieri por un tiempo. Había crónicas además en *El Diario*, *La Nación* donde escribía Emilio Arrieta, o en *La Época*, con una gran actividad, en estos años anónima.

La España Musical, revista que, a pesar del título, tiene un contenido más literario que musical, cuenta para la crítica musical con Manuel Jiménez que también ejerció la crítica desde Sevilla.

¹⁴ José Inzenga: “De la crítica musical”, *La Gazeta Musical*, nº 2, 9-I-1855.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ O.: “El arte y la crítica teatral”, *La Zarzuela*, nº 49, 5-I-1857.

¹⁷ José Parada y Barreto: “Influencia de la música y maneras diversas de juzgar este arte en España”, *Revista y Gaceta Musical*, nº 1, 6-I-1867; —“De la crítica y literatura musical”, nº 19, 12-V-1867; “De los intrusos en el arte de la música”, nº 22, 2VI-1867; —: “Del periodismo artístico en España”, nº 34, 25-VIII-1867.

La *Gaceta Musical de Madrid*, publicación fundamental para la musicología, dirigida por don Hilarión Eslava, es más una revista de pensamiento, doctrinaria y casi musicológica, pero aparece marcada por la ópera. En ella escriben grandes técnicos como Antonio Romero, Francisco de Asís Gil y, en los últimos números, José Fernández Alzamora y Pedro Herreros. Es curioso comparar en el nº 2, un largo comentario sobre *La Traviata* –donde entre otras cosas se dice: “El argumento de esta ópera... es uno de los menos a propósito para ser tratado con las condiciones del drama lírico. Se comprende fácilmente que *La Traviata* adolezca en su parte musical de defectos, hijos en su mayor parte de las malas condiciones del libreto... el resultado ha sido el que necesariamente debía ser, fatal para el éxito de la obra”¹⁸–, con el dedicado a la zarzuela de Barbieri *Mis dos mujeres*, donde se declara que “Barbieri tiene muy pocos o ningunos rivales en el género que cultiva”, valorándose de forma expresa la “individualidad”, característica más destacada del compositor de *Jugar con fuego*, que se valora frecuentemente en *La Gaceta*.

Otra novedad de la *Gaceta* consistió en dedicar espacio también de la crítica musical a la música instrumental, publicándose varias crónicas enviadas desde Bruselas. El concierto del pianista húngaro Óscar de la Cinna, en cuya comentario se describía el estado de la afición a la música instrumental, mereció estos comentarios de Francisco de Asís Gil, tratadista y profesor de armonía:

Un concierto de esta especie era una verdadera novedad en Madrid... sin embargo,... esta fiesta ha pasado desapercibida para el público, y lo que es más lamentable aún, para la generalidad de los artistas... miramos con desdén, cuando no nos provoca a risa, todo esto, porque no se aviene tal vez con nuestros hábitos o con nuestra manera particular de ver... Los nombres y las obras tan populares entre los artistas extranjeros de los Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Dussek, Clementi, Ries etc., o son poco conocidas o completamente ignoradas de la generalidad de las personas que se ocupan de música en nuestro país¹⁹.

Del mismo carácter fue la que Romero dedicó al concierto de Monasterio de 1856, quien interpretó, entre otras obras, su *Adiós a la Alhambra* y su *Gran fantasía nacional*.

Después de casi dos años, la *Gaceta Musical de Madrid* sufre dificultades económicas, teniendo que integrarse en la nueva *La Zarzuela. Periódico de Música, Teatros, Literatura Dramática y Nobles Artes* (1856), publicación que nace en torno a la inauguración del Teatro de la Zarzuela, con amplia dedicación a este nuevo género que ha nacido en el Teatro del Circo. Fue dirigida por Velaz de Medrano, otra de las grandes personalidades de la crítica de la que debemos ocuparnos. Barbieri dice de él:

Durante muchos años, a contar desde la época en que se tenía por delirio la creación de un Teatro Lírico-español, estaba dedicado a escribir artículos de crítica musical en varios periódicos de Madrid, y más particularmente en el titulado *La España*, un amigo nuestro llamado D. Eduardo Velaz de Medrano, el cual era no solamente el único que se dedicaba a este ramo de literatura en Madrid, sino el que en todos sus artículos defendía la idea de la posible creación del género lírico nacional, con un ardor y una constancia a toda prueba²⁰.

No cabe duda de que el nacimiento de la revista *La Zarzuela* supuso un cambio de cierto relieve en la crítica española. Con ella, el peso de la crítica en la revista será más relevante, y también

¹⁸ R. [Antonio Romero]: “Teatro Real”, *Gaceta Musical de Madrid*, nº 2, 11-II-1855.

¹⁹ *La Gaceta Musical de Madrid*, nº 7, 17-II-1856.

²⁰ F. A. Barbieri: *Crónica de la Lírica Española...*, p. 139.

la presencia de la zarzuela y en consecuencia la música española, como se destacaba en su primera página: “Sostendremos y defenderemos la zarzuela ridículamente combatida por voces más o menos autorizadas, para quienes nada significa sin duda, que autores muy célebres, dramáticos y líricos hayan escrito y escriban zarzuelas... espectáculo que ha hecho renacer en España el entusiasmo musical”²¹.

La personalidad de sus críticos seguía siendo muy destacada, además de Velaz, escribían también en ella Francisco A. Barbieri, Julio Nombela, Carlos de Ochoa, Tomás Rodríguez Rubí, Luis Olona y otros. Bajo el título de “Crítica teatral” y también de “Crónica” se hará un seguimiento sistemático de la vida musical española, sin descuidar la ópera italiana, pero sólo la relacionada con el canto. La voz, la puesta en escena y por supuesto el juicio de la obra en sí mismo eran las preocupaciones básicas de la crítica: “Sabemos apreciar las zarzuelas, pero somos amantes como el que más de la ópera italiana”²². Simultáneamente y de forma significativa, la revista dejó de lado definitivamente la música religiosa: “La música religiosa había sido hasta la época presente la verdadera ópera nacional de los españoles... Desmoronados hoy nuestros mejores templos... no ostenta ya el servicio de la casa de Dios aquella pompa y grandiosidad imponente que reclama el catolicismo”²³.

En la década de los 60 siguen las líneas que hemos marcado en los cincuenta, pero se comienzan a notar cambios hacia el dominio de la ópera. El Teatro Real impone su función como lugar de representación y ello interesa a la prensa. El núcleo más serio de los órganos críticos lo compusieron las revistas de dicha década, tanto la *Gaceta Musical de Madrid* en su segunda época (1865-1866), dirigida por José Ortega, y en la que colaboran Soriano Fuertes, Hernando, Inzenga y Arrieta; como la *Revista y Gaceta Musical. Semanario de Crítica, Literatura, Historia, Biografía y Bibliografía de la Música* (1867-68), dirigida por José Parada y Barreto, que contó con la colaboración de Antonio Cordero, Oscar Camps y el propio Parada, o *La Escena. Revista Semanal de Música* (1865-67), con Narciso Ramírez como director y numerosos colaboradores –Barbieri, Gaztambide, Saldoñi, Núñez Robres–, que tenía como principal dedicación el teatro hablado.

Todas vuelven a lanzar su preocupación sobre la ópera italiana, pasando la zarzuela a segundo plano. En el programa de la primera, especialmente, se establecía la preocupación por el teatro italiano y la música religiosa sin citar otro tipo de música. Sucedió algo parecido con la música instrumental, aunque la actividad concertística de las dos entidades que conformaban la Sociedad de Cuartetos y los Conciertos Barbieri provocaron cierto número de comentarios que marcaron un mayor peso de la música instrumental en España.

Pero la preocupación por la ópera italiana y por lo que se hacía en el Teatro Real se hizo presente en toda la prensa escrita. Publicaciones como *La Patria*, *El Diario Español*, *El Contemporáneo*, *La Nación*, *La Salud Pública*, *El Espíritu Público*, *El Pabellón Nacional*, *El Diario de Avisos*, *La Iberia*, *El Madrileño* y *La Discusión* opinaban, por ejemplo, sobre el estreno de *La Africana* en octubre de 1865. Incluso en el caso de una obra menos importante como *Il Saltimbanco* de Giovanni Pacini, fueron trece los periódicos madrileños que recogieron su crítica, lo que revela su interés en contar con crítica musical.

²¹ *La Zarzuela*, nº 1, 1-II-1856.

²² “Prospecto” de *La Zarzuela*, p. 1. En Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, acompaña al ejemplar del Año I, nº 48, 29-XII-1856.

²³ *Ibid.*

La prensa fue testigo fiel de lo que eran las veladas operísticas de aquellos años, pero sólo una obra española del momento, *Gli amanti di Teruel* de Avelino de Aguirre, merecería especial interés por parte de *La Gaceta Musical*, con críticas muy positivas y un minucioso análisis que buscaba valorar lo que esta ópera aportaba en la línea del mejor teatro musical italiano. Interesantes son desde luego los resúmenes que aporta la prensa de Valencia (*La Opinión*, *El Valenciano*, *El Diario Mercantil*, *Los Dos Reinos*, *El Avisador Valenciano*, *La Correspondencia de Valencia*) como indicio del peso específico que la crítica musical tenía en provincias.

Otro hecho destacado es la presencia de Emilio Arrieta haciendo la crítica de los Conciertos Barbieri en 1866 en la *Gaceta Musical de Madrid*; las valoraciones de Arrieta son importantes:

Los nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Meyerbeer, antes también desconocidos, son hoy tan populares como los Rossini, Bellini... La colocación de la sinfonía de Beethoven en el centro del concierto, se presentaba a nuestra imaginación como el cedro majestuoso y secular; el concierto, que hará época en la historia del arte músico español, y que abre una nueva era, a partir de la cual comienza España a destruir en esta parte el monopolio que Alemania, Italia y Francia han ejercido al empuñar con mano firme el cetro del arte, ante cuya soberana omnipotencia nos sentíamos como humillados²⁴.

Después de comentar largamente la sinfonía de Beethoven continuaba: "¡Futuros compositores; estudiad estas obras; empapaos de ellas y no dudéis de que tomando de tan colosales modelos lo mucho bueno que en ellos hallaréis, llegará un día en que la brillante corona del artista cubra vuestros sienes!"²⁵.

Esa tendencia a volver sobre el Teatro Real queda más patente en la nueva revista *La Escena*, de cuya crítica se responsabilizó Narciso Martínez, quien a partir de marzo de 1866 pasó a ser su director. La línea de esta revista estuvo dedicada casi exclusivamente a la ópera y "al Teatro Real", como señala en su prólogo, con mínimas referencias a la zarzuela y a los Conciertos Barbieri. Martínez, que también hacía crítica en el diario *El Pueblo*, se responsabilizaba en exclusiva de esta faceta con largas y duras críticas sobre las representaciones del Real. Especializada en el tema de la voz, Verdi es uno de los autores ante los que muestra una especial dureza, hablando, por ejemplo, de "la mal pergeñada partitura de Verdi, *Un ballo in maschera*. No hay en ella un momento de inspiración. La música lánguida y trivial con extremo, carece de originalidad"²⁶. De *Macbeth* señala también que era una partitura en la que "al lado de algunos brillantes trozos de música, se encuentran no pocos vulgares en demasía"²⁷; siendo todavía más duro con *La forza del destino*: "Sentado pues que esta ópera no tiene mérito musical y que su composición carece por completo de interés, rogamos a la empresa que la retire para siempre del repertorio, sustituyéndola desde luego con las sublimes e inspiradas concepciones de Rossini, Donizetti, Bellini y otros"²⁸. A partir de 1867, Martínez sería dueño de una agencia teatral, lo que explica su especialización crítica.

También en 1867 surgió la *Revista y Gaceta Musical. Semanario de Crítica, Literatura, Historia, Biografía y Bibliografía de la Música*, del citado Parada y Barreto. La crítica de esta revista fue lle-

²⁴ Emilio Arrieta: "Conciertos del señor Barbieri", *Gaceta Musical de Madrid*, nº 29, 21-IV-1866.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Narciso Martínez: "*Un ballo in maschera*", *La Escena*, Año II, nº 10, 14-I-1866, p. 1.

²⁷ N. Martínez: "*Macbeth*", *La Escena*, Año II, nº 22, 15-IV-1866, p. 2.

²⁸ N. Martínez. "Revista musical. Teatro Real. *La Forza del destino*". *La Escena*, Año II, nº 1, 13-X-1866, p. 2.

vada esencialmente por un gran técnico y perito musical, Antonio Cordero (1823-1882), tenor y profesor, autor del método de canto más importante editado en España en el siglo XIX, y por otro autor cuyas siglas no se han podido desentrañar: J. V. R. Esta revista, como las anteriores, se ocupaba casi en exclusividad de la ópera italiana y, en el caso de Cordero, con una gran profundidad de análisis técnico, añadiendo a veces juicios muy significativos como en el caso de la puesta en escena de *Ernani*:

Sólo diremos... que forma el primer peldaño de la grada que el prodicho maestro viene descendiendo hace años. En la estructura de las piezas, en los pensamientos y aun en la instrumentación se descubre que el autor de *Hernani* se esfuerza en vano por inspirarse, pero que su genio, ya debilitado por la fatiga, se niega con frecuencia a secundar tan loable deseo²⁹.

Cordero hizo crítica también en *El Arte Musical* donde escribía con una gran dureza sobre los cantantes.

Un incremento en el peso de la crítica se registró en la revista *El Artista. Música, Teatro, Salones* (1866-68). Como en el caso de las anteriores, la crítica estaba a cargo de un técnico, profesor de Armonía e Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, Vicente Cuenca Lucherini (1829-1881), dedicado expresamente a la crítica en varios periódicos y revistas como *El Orfeón* o *El Entreacto*. Cuenca, crítico y editor, fundador de la Sociedad de Conciertos, merece un recuerdo especial. Se trasladó a Madrid en 1854 dedicándose a la crítica en periódicos y revistas como *El Fénix*, *El León Español* o *La Libertad*; posteriormente se trasladó a Barcelona, donde fundó un semanario musical, *El Orfeón Español*, en el que siguió escribiendo durante su estancia en Madrid, encargado de la columna "Crónica de Madrid". Posteriormente, inició sus publicaciones propias, que continuó después con *El Entreacto* y *El Artista*, para la que tradujo algunas obras europeas, como la vida de Weber. Sin duda, su peso fue especial. Fue un crítico que se ocupó por primera vez de la música instrumental, sobre todo a partir de los Conciertos Barbieri en los jardines de Apolo. Sus críticas asumieron una importancia básica en la revista, llegando a ocupar hasta la mitad de ésta; críticas extensas que procedían de un conocedor tanto de la técnica como de las publicaciones sobre cada autor, citando, por ejemplo, el libro de Lenz³⁰ en que se establecen los tres estilos musicales de Beethoven. Parecida valoración se dio a la obra de Mozart. Su postura respecto a la ópera fue la defensa de la primera ópera romántica italiana, siendo Bellini el símbolo de la estética perfecta por el predominio de la melodía: "tierno y delicado, melódico y dulce, es la personificación viva de la melopea moderna"³¹; como consecuencia, no entendió a Verdi, ante el que se mostró crítico. La misma reacción tuvo ante la "música del porvenir", contra la que lanzó frecuentes diatribas.

Por primera vez, la crítica a la música instrumental y operística asume un peso básico en la revista, llegando a ocupar hasta la mitad de ésta; críticas extensas y profundas de un conocedor tanto de la técnica como de las publicaciones sobre cada autor. Su crítica presenta una serie de ten-

²⁹ Antonio Cordero: "Teatro Real". *Revista y Gaceta Musical*. Año I, nº 2, 13-1-1867, p. 2.

³⁰ Nos referimos al escritor alemán Wilhelm von Lenz (1809-1883), que en 1852 escribió una monografía en francés sobre Beethoven: *Beethoven et ses trois styles* (San Petersburgo, Chez Bernard, 1852), donde siguiendo ideas ya expuestas por Fétis, afirmaba que la obra del compositor de Bonn podía dividirse en tres grandes estilos, articulación todavía hoy vigente en el estudio de la obra del compositor.

³¹ Vicente Cuenca: "*Norma*, poema lírico de Felice Romani, música de Vicente Bellini". *El Artista*. Año I, nº 23, 22-XI-1866, p. 2.

dencias en la España de los sesenta: el gradual peso de la música sinfónica impulsada por Barbieri en los conciertos de los jardines Apolo –“La música instrumental, al contrario, enteramente ajena a las circunstancias y no alimentándose más que de su sustancia propia, es la que está al abrigo de las vicisitudes”³²–, y la gran revaluación y el conocimiento estricto del sentido de Beethoven.

En todo caso, no disminuyó la presencia de Italia, defendiendo todavía la transcendencia de la melodía: “En efecto, la más alta virtud de un músico es la melodía, es decir, la facultad rara de esparcir en bellos y dulces pensamientos el don inapreciable de conmover el espíritu, sin esfuerzos ni penosos trabajos y de hablar la lengua sonora del ritmo”³³. En consecuencia, su postura ante Verdi fue tremenda. El estreno de *La forza del destino* en octubre de 1866 mereció estas palabras: “La escuela alemana, a la que parece en esta partitura muy aficionado el parmesano, no hay que darle, es la negación completa de la melodía y sin ésta, al menos por ahora, no puede existir la música dramática”³⁴. Y ante *Un ballo in maschera* concretaba los defectos del estilo verdiano: “El abuso excesivo de la sonoridad, el empleo demasiado repetido de los instrumentos de cobre, una especie de tendencia por los tiempos en 6/8, en una palabra, su predilección por los medios de causar efecto”³⁵.

De paso, apareció su postura ante el inicio de lo que después llamaría la “música del porvenir”, contra la que lanzó frecuentes diatribas. Hablando de Wagner señaló en diciembre de 1866: “La música para los positivistas presentes no debe componerse más que de un poco de ruido que les despierte de la torpeza y soñolencia en que sus delicias les tiene envueltos y avive por dos horas, lo más, sus entumecidos nervios”³⁶. En cambio dedicó a Bellini las mejores palabras. La crítica a la música española no fue muy abundante pero sí sustancial.

3. La crítica musical en Barcelona desde mediados del siglo XIX hasta el wagnerismo

El movimiento de la crítica estudiado en Madrid tuvo su paralelo a mediados del siglo XIX en Barcelona, donde todos los grandes periódicos catalanes dedicarán información preferente a la música, no sólo con gacetillas para reseñar conciertos, sino también con una crítica sustancial, como la firmada por Pablo Piferrer en *El Diario de Barcelona*.

Lógicamente, el número de críticos y de periódicos en Barcelona es menor que el de Madrid, pero en todos ellos la crítica musical tuvo un peso sustancial, pensamos en el citado *Diario*, *El Guardia nacional*, *El vapor*, *El museo de familias* o *La corona*, cuyas crónicas indican la fuerza que la ópera tenía en la Ciudad Condal.

En 1848, tras la muerte de Pablo Piferrer, el primer gran crítico musical surgido de Barcelona, *El Diario de Barcelona* contrató a una segunda figura eximia de la crítica española, Antonio Fargas y Soler (1813-1888). Autor de un *Diccionario de música* y de las *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*, publicadas en la revista catalana *La España Musical*, a partir de 1848

³² V. Cuenca: “Conciertos en los Jardines de Apolo. Bajo la dirección del señor Barbieri”. *El Artista*, Año I, nº 13, 7-IX-1866, p. 2.

³³ V. Cuenca: “Teatro de Rossini. *Robert le diable*, letra de E. Scribe, música de G. Meyerbeer”. *El Artista*. Año I, nº 1, 7-VI-1866, p. 2.

³⁴ V. Cuenca: “Teatro Real. *La forza del destino*, drama lírico en 4 actos con texto de F. M. Piave, música de José Verdi”. *El Artista*. Año I, nº 17, 7-X-1866, p. 3.

³⁵ *El Artista*, nº 27, 22-XII-1866.

³⁶ *Ibid.*, XII-1866.

Fargas ejerció como crítico de *El Diario de Barcelona* durante más de cuarenta años, escribiendo también en *El Guardia Nacional*, el *Museo de las familias*, *El Arte* o la *Revista de Cataluña*.

Se trata de nuevo de un crítico con gran formación musical, con estudios de violín, director de las primeras orquestas de Cataluña y fundador de la Sociedad Filarmónica, con una dedicación a la crítica desde los cuarenta hasta su muerte en 1888. Como en el caso de otros pocos críticos españoles, es difícil entender lo que sucede en Barcelona durante estos años sin sus escritos.

El ideario estético de Fargas fue la defensa del más puro italianismo. Definía a Rossini como el iniciador de la revolución musical: “Ésta estaba reservada para el genio de Pésaro, que difundiendo en el drama lírico las infinitas bellezas y primores que admiramos en sus melodías... sus nuevas formas se comunicaron cual fluido eléctrico a todos sus contemporáneos”³⁷. Pero representa también el cambio que sigue a Rossini: “No obstante la sociedad exigía más aún; la música debía de tomar el colorido de la época que ha tomado la poesía. Se necesitaba un hombre que con el germen del genio, sintiese y supiese expresar hasta el extremo el fuego de las pasiones, que penetrase directamente al corazón. Este hombre fue Bellini y nadie sin poseer un alma de fuego y un corazón tan sensible como el suyo podrá hacerlo cual lo hizo”³⁸. Fargas y Soler valora también a otros autores como Weber y Hérold, a los que añadirá, Paccini, Donizetti, Mercadante, especialmente valorado en Cataluña, Auber, Adán, y curiosamente dos españoles, José Vicente Gomis y Ramón Carnicer. Por influencia de Fétis y Scudo, sus gustos evolucionaron posteriormente hacia la defensa de Meyerbeer y el género de la *Grand ópera*, aceptando con dificultad a Verdi.

La crítica de Fargas fue haciéndose cada vez más retrógrada, fijada en los mismos criterios de su antecesor Piferrer, por lo que los jóvenes valores de la crítica catalana, como Alberto Llanas, y Eduardo Aulés, iniciaron una auténtica guerra contra él en el semanario catalán *Lo Tros de Paper* (Barcelona, 1865). Fargas sostuvo otras polémicas en torno a la figura de Wagner al que no admitía especialmente con el gran wagneriano Joaquín Marsillach, lo que provocó réplicas y contrarréplicas que pertenecen a la historia del wagnerismo en España. Fargas y Soler será especialmente importante por su defensa de las nuevas producciones catalanas de los Cuyás, Piqué, Rovira, y Domínguez de Gironella.

No hay duda de que Piferrer y Fargas influirán de manera definitiva en conformar lo que podríamos denominar el pensamiento estético del momento, y lo que hemos titulado, el “despegue de Cataluña”. Su técnica crítica la podemos definir como romántica en el sentido de valorar más allá de los tecnicismos, que por cierto dominaban, la belleza estética y emocional.

Cataluña tenía otros órganos de expresión exclusivamente musicales desde la década de 1840: *El Filarmónico*, *El Mundo Musical*, *La Lira Española* y *El Barcino Musical*, los dos primeros de 1845 y los segundos de 1846, aunque la crítica fue en ellos todavía poco importante, pero en la década de 1860 surgió una revista básica, *La Gaceta Musical Barcelonesa* (1861-1864), en la que la crítica era parte destacada. Propiedad del editor Juan Budó (1822-1888), músico y dueño de una importante casa editora, y autor de numerosas críticas, los paralelismos con Madrid son claros. Así, en el estreno de *Un ballo in maschera* las opiniones sobre Verdi son las conocidas en aquellos años:

³⁷ Antonio Fargas y Soler: “Teatro. *Sermondo il Generoso*”. *El Guardia Nacional*, sábado, 9-II-1839, p. 3.

³⁸ *Ibid.*

Sin negarle a Verdi su gran talento, no hemos sido partidarios de él mientras lo hemos visto despojar a la música de sus más bellos dones, que son los que hacen sentir al corazón los efectos que se propone expresar. Verdi, en la mayor parte de sus obras, ha buscado inflamar la cabeza dejando frío el corazón: ha querido que la música siguiera la marcha de los acontecimientos de su época: buscó los efectos y olvidó el bello arte³⁹.

Parecida crítica merecerá meses después *Simón Bocanegra*.

La música española era vigilada en sus acontecimientos importantes; así, en el estreno de *Los magyares* de Gaztambide y Olona se señala:

Si bien los cantos melodiosos de *Los magyares* son agradables y fáciles y muchos de ellos originales y bien adaptados a las situaciones para las que se escribieron, también aparecen pobres ante la grandiosidad del drama, escasos de buenas combinaciones armónicas, pequeños en su desarrollo y forma, y hasta triviales en los momentos más solemnes y de más efecto dramático⁴⁰.

Obras de Balart como el *Stabat Mater* fueron valoradas por haber conseguido el “purismo” de la música religiosa; una defensa de la zarzuela surgió en el editorial del nº 49 de la revista. Parecidas críticas se hicieron del estreno de *Amor y arte* de Buenaventura Balart: “Sencillez en los cantos, riqueza de instrumentación, conocimiento de las situaciones dramáticas y del carácter de los personajes, originalidad en todo”⁴¹; el pensamiento estético es pues parecido al de Barbieri e implica una clara ligazón con el hacer italiano.

También en la década de 1860 surgió en Barcelona otra revista transcendente, *La España Musical. Semanario Artístico, Literario y Teatral* (1866-1874), editada por Andrés Vidal. Allí escribieron Fargas y Soler, Eduardo de Canals, Juan Casamitjana, José Yxart y Juan Treserra. Fue un poderoso instrumento para la vida musical, tratando todos los temas musicales, sobre todo los relacionados con España.

El camino recorrido hasta este momento nos permite realizar un intento de análisis de lo que podríamos denominar “perfil” del crítico musical que existe en España en torno a la llegada de la Restauración, algo que creemos arroja luz sobre el objeto de este trabajo.

Vimos como Inzenga se atrevía a definir la función de un crítico casi como un sacerdocio: “dirigir al artista por el camino de la verdad, de ilustrarle con sus teorías, de ponerle en relieve sus bellezas y avisarle sabiamente sus defectos”⁴², pero ello no le aseguraba su subsistencia ni un oficio estable del que se pudiese vivir. Ni siquiera Salazar nuestro más grande crítico lo pudo hacer. Su puesto de bibliotecario de correos le permitió esa estabilidad económica y la libertad de movimientos que necesitaba.

El crítico musical en estos años, en general, proviene de una alta clase burguesa, incluso aristocrática como sería el caso de Morphy, y en otros muchos casos, con carrera universitaria y perteneciente al cuerpo de funcionarios del estado o de la administración, lo que les permitía cierta libertad en su dedicación. Son personas que en muchos casos han viajado por Europa y cuentan, en general, con gran formación humanística y musical académica. Son críticos de especial valor, cuyos

³⁹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 10-II-1861.

⁴⁰ *Ibid.*, 3-III-1861.

⁴¹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 13-IV-1862.

⁴² José Inzenga: “De la crítica musical”, *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, n.º 2, 11-II-21855, p. 2.

escritos son insustituibles. Los ejemplos son numerosos como hemos visto en páginas anteriores y seguiremos viendo en el caso de Esperanza y Sola, Peña y Goñi por poner dos casos claros.

Otro núcleo muy importante de la crítica proviene del mundo de la música: la composición, la interpretación, la enseñanza o la teoría. Todos ellos, comprometidos con el pensamiento y la práctica de la música. Son éstos los más numerosos, y los ejemplos son infinitos. En su crítica hay siempre algo de defensa del oficio musical, pero también una positiva preocupación por la parte intelectual de la música y por ello se suele tratar de compositores o concertistas con una vocación añadida de crítico.

Dentro de ellos y como una variante de especial relieve por el peso de su crítica están los que surgen del ámbito de lo que podríamos denominar musicografía o primera musicología. Ejemplos claros de esta variable son hombres como Cecilio de Roda, Rafael Mitjana, Manrique de Lara, Félix Borrell o Felipe Pedrell. Todos en general llegarán desde la crítica a la musicografía o viceversa, pero tienen el interés añadido de llevar la crítica en muchas ocasiones hasta el mundo de la musicología y del ensayo y viceversa, por lo que dotan a sus escritos de una especial profundidad e interés que los hace insustituibles para el conocimiento del siglo XIX.

Aún existen otras dos variantes de críticos a valorar, aquellos que provienen de la crítica literaria, muy importantes sobre todo en el campo de la música teatral a partir de la llegada del Género Chico y, sobre todo, del gran desarrollo del mundo de la zarzuela a comienzos del siglo XX. Eran aquéllos conocidos como “críticos de teatro”, que seguían ante todo los numerosos estrenos que se daban en el mundo del “teatro pobre”, lejos de los fastos del Teatro Real o del Liceo. Sus aportaciones suelen ser relevantes por llenar un vacío habitual en la crítica musical que es el aspecto literario.

Habría una última clase, por cierto muy abundante, que entraría dentro de ese concepto de “gacetilleros”, que a pesar de no haber sido nunca valorados, no deben de ser olvidados desde el momento que pueden ofrecer una documentación de interés. Éstos, en general, procedían del mundo de los aficionados.

4. La crítica musical durante la Revolución y la Restauración: la ópera española, Wagner

El crítico José Borrell dividía la crítica que había conocido en tres períodos: el primero comenzaría en torno a la década de 1870; el segundo, en la primera década del siglo XX coincidiendo con el triunfo del wagnerismo; y el tercero, a partir de 1939⁴³.

Su apreciación es atinada, aunque el primer período se ha de comenzar años antes con la llegada de la Revolución de 1868. El corto espacio de tiempo que va entre este año y la restauración Alfonsina de 1875, constituye uno de los más activos de nuestra historia musical, con una animación no vivida anteriormente, y, justamente, en gran parte protagonizado por la crítica.

En efecto, el 30 de septiembre de 1868 estallaba la Revolución conocida como la “Gloriosa”. En septiembre de 1868 el almirante Topete había iniciado un levantamiento militar en Cádiz, acaudillado por el general Juan Prim. Por fin, el 3 de octubre se formaba el gobierno provisional presidido por el general Serrano, con Prim como ministro de la Guerra y se iniciaba el Sexenio Democrá-

⁴³ José Borrell: *Sesenta años de música*. Madrid: Ed. Dossat, 1945, p. 219.

tico o Revolucionario. Isabel II, de vacaciones en Lequeitio (Vizcaya), abandonará España camino de París. El país vivirá uno de los momentos más críticos y convulsos de nuestra historia.

La crisis fue tan profunda que afectó a la vida musical. La potente zarzuela fue la primera en sufrirla. Ya durante el año 1866 se había cerrado el Teatro de la Zarzuela para una reforma, y por primera vez en su historia el coliseo será “de declamado”. No solo ello; a finales de ese mes se cerrará el otro gran centro zarzuelístico, el Teatro del Circo. Esta fuerte crisis permitirá el inicio de la actividad de los bufos, un género lírico de origen francés, importado a España por el sevillano Francisco Arderius, que está en los antípodas de la gran ópera romántica y la zarzuela grande. Hasta 1872 no se recuperará la normalidad del género con el estreno de 49 zarzuelas.

A pesar de esta crisis y del ambiente revolucionario que vivía España, el compromiso de numerosos políticos del momento con la música animó a varios compositores a volver sobre la asignatura pendiente que seguía siendo la ópera hispana, especialmente a los miembros más destacados de la generación que sigue a la de Barbieri, nacida en torno a 1840: Andrés Parera, Valentín María de Zubiaurre, Rafael Aceves, Antonio Llanos Berete, los hermanos Fernández Grajal y Enrique Barrera, a los que se añadirán muy pronto tres compositores tan relevantes como Felipe Pedrell, Ruperto Chapí y Tomás Bretón. Ninguno había vivido la historia previa y podían plantear los nuevos retos sin el sentimiento de fracaso de la anterior generación.

La llegada de la República en 1873 supuso un fuerte cambio en la actividad musical. La República actuó con una gran conciencia musical. Hay numerosos datos que avalan la vocación musical de varios políticos coetáneos y su participación en la vida operística. Un lugar especial lo ocupa el gran melómano Emilio Castelar, Presidente de la República, gran aficionado a la ópera y uno de los miembros del famoso “palco de los sabios del Real” –palco segundo, número 18–, descrito así por Carmena: “Donde nos reuníamos, además de los maestros, el inolvidable e inteligente crítico Antonio Peña y Goñi, Pascual Millán, también celebrado escritor, y el malogrado Pepe Olorrio, amigo del alma de Julián Gayarre”⁴⁴. Al palco de los sabios acudían otra serie de personalidades, “de alta significación en las artes o las letras”, y lo compartían con Barbieri, Arrieta y Sarasate.

Castelar era admirador de Rossini. Tuvo el honor de visitarlo en París en torno a 1867, cuando terminaba su destierro parisino, consecuencia de su participación en la Revolución de 1866 sofocada por O'Donnell. Esta visita dio origen a una breve e interesante biografía del compositor, *Semblanzas contemporáneas. Rossini*⁴⁵, publicada en La Habana en 1872, que demostraba los profundos conocimientos musicales de Castelar. Entre sus acciones a favor de la música y concretamente a la causa de la ópera será sustancial el Decreto de 1873 con el que se creará la Sección de la Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como la creación de las becas musicales en la Academia de Roma, origen de numerosos títulos operísticos.

Pero no sólo Castelar era aficionado a la ópera. Subirá narra cómo se mantenía el prestigio del género lírico a pesar de tantas vicisitudes, con la presencia de los políticos: “Nuevos gobernantes acuden a la ópera –ocupando palcos de relumbrón–, como quien va a un culto. Lucen allí su austera gravedad, a la vez que sus venerables barbas, los tres primeros presidentes del poder ejecutivo que tuvo la República en poco más de seis meses”⁴⁶. De hecho, el gobierno revolucionario acu-

⁴⁴ Luis Carmena y Millán: *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*. Madrid, Ducacsal, 1904, p. 78.

⁴⁵ Emilio Castelar: *Semblanzas contemporáneas. Rossini*. La Habana: La Propaganda Literaria, 1872, p. 7.

⁴⁶ José Subirá: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1949, p. 223.

dirá en ayuda del Teatro Real maltrecho en sus finanzas, desde el primer año de la Revolución. El ministro de la Gobernación, Nicolás María Rivero, concederá al teatro una subvención de 500.000 reales para el bienio 1869-70.

A ello habría que añadir las numerosas personalidades de la cultura preocupados por el tema operístico; entre ellas, escritores como el novelista Pedro Antonio de Alarcón, quien visitará a Rossini en su casa de Passy (París) y que sostuvo un ataque frontal contra la zarzuela en defensa de la ópera, Pérez Galdós, que ejerció la crítica con gran agudeza, Gustavo Adolfo Bécquer que también lo hizo, Antonio Arnao, Adelardo López de Ayala –amigo y compañero de vida de Arrieta–, Juan Valera, el propio Emilio Castelar, etc.

Toda esta convulsa época trajo como primera consecuencia la importancia del periódico como órgano político, un periódico en el que hubo un lugar para la crítica que comenzó a incrementar su protagonismo. En primer lugar, en los rotativos adeptos a la República, con un compromiso de todos ellos en favor de los nuevos movimientos de la ópera española: *La Nación*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *La Discusión*, *El Universal*, o las revistas generalistas como *La Ilustración de Madrid*, *La Ilustración Española y Americana*, y la *Revista de España*. Pero también en el resto de los periódicos como *La Igualdad*, *La Reconquista*, *El Pensamiento Español*, *El Popular*, *El Diario Español*, *La Gaceta Popular*, *La Política*, *El Cencerro*, *La Esperanza*, *El Tiempo*, *La Iberia*, *El Eco de España*, *La Prensa*, *El Pueblo*, *El Gobierno* y *La Bandera Española*.

De interés añadido fueron las grandes revistas especializadas que surgen con fuerza durante estos años, hecho igualmente significativo: *El Arte* (1873-1874), *La Crítica* (1874-1875), *La Ópera Española* (1875-1877), *La Crónica de la Música* (1878-1882), *La España Musical. Revista político-artística literaria* (1886-1887), *La Propaganda Musical* (1886-1887), etc.

Sin duda, la República era consciente de la fuerza de la música en aquel momento en el que, una breve noticia de *La España Musical* recordaba que en 1870 existían en España 2.293 sociedades de recreo de las que 98 eran dramáticas, 133 de música y 131 de baile⁴⁷.

Es todo un símbolo del cambio que en el año 1868 inician su actividad periodística dos de los más grandes críticos de nuestra historia, José María Esperanza y Sola, con un artículo publicado en la *Revista y Gaceta Musical* el 23 de marzo de 1868, y Antonio Peña y Goñi que hacía lo mismo en las columnas de *El Imparcial*.

La naturaleza de la crítica que surge a partir de esta época tiene un perfil nuevo. En general, no se trata ya de reseñas meramente descriptivas, sino de artículos profundos enriquecidos por la reflexión estética. Cada estreno de una ópera española, o de una ópera extranjera, cada reposición de los clásicos del repertorio, se hace merecedor de largas crónicas, numerosas polémicas, a veces incluso auténticos ensayos como el que escribe Peña y Goñi en el estreno de *Rienzi*, digno de entrar en la bibliografía wagneriana o tras el estreno de *Roger de Flor* de Chapí.

Si analizamos las temáticas de la crítica entre el 1868 y la llegada de la Restauración de 1875, encontramos una variedad de temas comprometidos, desde el de la música sinfónica en torno a la Sociedad de Conciertos, con la presencia ya estimable de la música de cámara, el peso del tema de las grandes corrientes de la ópera europea, desde la *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer y su sucesora la *opéra lyrique* representada por los Gounod, Sains-Saëns, etc, la aceptación definitiva de

⁴⁷ *La España Musical*, nº 341, 18-I-1873.

Verdi, el wagnerismo cada día más presente, y sobre todo, el eterno asunto de la ópera nacional, con numerosas discusiones sobre el camino a seguir.

Nos encontramos con la presencia de los grandes *topoi* wagnerianos: Wagner como demolidor del concepto de ópera tradicional, y Wagner como revolucionario. En pleno 1868, *El Imparcial* recoge este comentario ante el estreno de la "Obertura" de *Tannhauser*: "¿Que le parece a Vd, la música de Wagner? Preguntaba el otro día en los Campos un caballero a cierto hombre: -¡Detestable!, contestó éste. -¿Pues cómo? -Porque me han dicho que la tal música es excesivamente revolucionaria"⁴⁸. Son abundantes las citas que podríamos añadir. Precisamente una de ellas es de Soriano Fuertes, quien en 1872 publicaba su artículo "La música del porvenir", considerando a Wagner un "exagerador de las teorías de Gluck", un reformador que quería suprimir las arias, dúos y piezas de conjunto, y rechazar la tradición formal de la ópera⁴⁹. Wagner irá ganando adeptos a partir de 1868, con la "conversión" de Peña y Goñi, y con la aparición en la prensa de algunas visiones más positivas como la de Castro y Serrano, o la mantenida en Barcelona a través de la importante revista *La España Musical*, por varios destacados colaboradores como Andrés Vidal, Felipe Pedrell, Clemente Cuspinera y Antonio Opisso, todos integrantes de la nueva crítica catalana.

Pero el tema central en aquellos años será el de la ópera española. Es el que provoca las mayores discusiones, y en torno a él, a su viabilidad, vuelven a aparecer Verdi, Meyerbeer, Wagner y el nacionalismo. Las críticas sobre este tema son profundas; buscan si cada obra nueva cumple su concepto de canon. Es decir, qué líneas sigue, y cuáles debe de seguir, si a la *Grand Opéra*, Verdi, Wagner, o el denominado estilo "amalgama" del que habla Zubiaurre; y más importante aún, cuán española era, y ahí vuelven los conocidos temas del castellano, la historia nacional, el paisaje, la integración de la música popular, cómo solucionar el recitado; no en vano estamos en la cumbre del drama histórico. Es decir, se está buscando ese canon, y se hará en dos direcciones representadas precisamente por *Marina* y *Don Fernando el Emplazado*, dos obras que dejaron una auténtica antología de críticas, sobre ese tema fundamental. La primera representaba el viejo camino de encuentro entre España e Italia, la segunda, miraba solo a Europa con la teoría de "síntesis o fusión de estilos", que Zubiaurre define con el citado término de "amalgama". Pronto surgirá una puramente nacionalista. La respuesta al tema era lo que José Castro y Serrano denominará en breve, buscar la "anatomía del drama lírico que apetecemos"⁵⁰.

Tal como reconocerá Peña y Goñi en 1871: "La cuestión de la ópera española ha adquirido vida, ha sido objeto de todas las conversaciones y ha concluido por lanzarse candente a la arena periodística"⁵¹.

Y a esa arena se lanzaron toda una nueva generación de grandes críticos que ya llenan los años finales del siglo XIX y que se acercaban al tema como teóricos o pensadores. Al final del Sexenio Democrático y cuando llega la denominada Restauración Alfonsina en 1875, la crítica espa-

⁴⁸ *El Imparcial*, 18-VII-1868.

⁴⁹ Miriano Soriano Fuertes: "La música del provenir", *Calendario Histórico Musical para el año 1872*. Madrid, Imp. De la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, pp. 54-56.

⁵⁰ José Castro y Serrano: "Carta al señor don Guillermo Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*. Año XV, nº XVI, 5-VI-1871, p. 274-275.

⁵¹ A. Peña y Goñi: "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Piterris". Carta primera. *La España Musical*, nº 269, 24-VIII-1871, p. 4.

ñola había llegado a la mayoría de edad, con personalidades de primera línea tanto en Madrid como en Barcelona pero también algunas en provincias.

En primer lugar se reafirman los que ya eran grandes personalidades de la crítica como los Esperanza y Sola, Peña y Goñi, José M^a Goizueta –en *La Época* desde el 1868–, o José Alonso de Beraza, pero incrementan su protagonismo otros nuevos. Recordemos entre ellos y en Madrid a Guillermo de Morphy, José Castro y Serrano –en *La Ilustración Española y Americana* (1871)–, Salgado Araujo –en la *Revista de España* (1871)–, J. Martínez Jonás –en *La Discusión* (1874)–, Andrés Parera –en *El Arte*–, José Parada Barreto –en *Revista y Gaceta Musical*–, y también Luis Carmena y Millán, Pedro Bofill. En Barcelona, José Pujol Fernández, Juan Casamitjana, Antonio Opisso, Antonio Oliveres, Clemente Cuspinera o Felipe Pedrell, que recuerda su entrada en el mundo de la crítica con estas palabras:

Galleábamos por tal modo llevando y trayendo por entonces el nombre de Wagner, que de derecho se nos debe a Opisso, a Vidal y Llimona..., y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar⁵².

Es justamente en este ambiente en el que en abril de 1874 se crea la Sociedad Wagner en Barcelona, presidida por el citado José Pujol Fernández.

Eran todos ellos auténticos pensadores con gran capacidad para el ensayo y la reflexión, la mayoría pertenecientes a la clase culta burguesa, y desde luego al mundo de la música. Hay en sus escritos una mezcla entre crítica, musicografía y musicología, incluso, por lo que sus textos se hacen cada vez más importantes y pertenecen a lo mejor de nuestra historiografía musical. La lista de críticos que entrarían en este apartado es inmensa y se incrementa según avanza el siglo.

Existe por fin otra realidad que debe de ser contemplada a la hora de analizar el fenómeno de la crítica musical en este periodo y es el incremento que genera en esta actividad la llegada del Género Chico en torno a 1880.

El surgimiento de este género del teatro por horas transforma la crítica musical porque su impacto fue inmenso. Es cierto que el nuevo género era una realidad menos trascendente que los grandes asuntos de la ópera española, pero socialmente tuvo una presencia sin parangón. Ningún periódico podía vivir al margen de analizar un fenómeno de masas al que acudían auténticas multitudes, al que se dedicaban numerosos teatros madrileños en los que se daba un arte popular que generaba una especie de producción industrial. Además, el género chico supone un cambio en la crítica, porque sólo se puede contemplar en su dicotomía músico-literaria. Era teatro, y como tal debía de ser juzgado. La música era un elemento adyacente, aunque ciertamente definitivo cuando la obra tenía éxito. En consecuencia, el número de críticos se agrandó sustancialmente y desde luego se enriqueció y especializó. De hecho, algunos de estos nuevos críticos ya no aparecían en los conciertos sinfónicos, ni en los de cámara.

Finalmente es necesario contemplar otra realidad. La Revolución del 68 politiza la vida española y la orientación política de los periódicos contamina una crítica que no puede evitar este hecho. Peña y Goñi, en un artículo que escribía en *La Época*, definía políticamente a los compositores; Partido Conservador con la constitución de 1845: Guelbenzu y Eslava; Conservador Liberal:

⁵² Felipe Pedrell: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París, Librería de Paul Ollendorff, p. 11.

Arrieta e Inzenga; Radical: Zubiaurre; Republicano Unitario: Fernández Caballero; Republicano Federal: Monasterio.

Esta realidad no puede ser soslayada al valorar la crítica de la época y trae consecuencias importantes. Por ejemplo, los ataques sistemáticos contra Fernández Caballero y el olvido de Monasterio por parte de periódicos conservadores como *La Época*, *La Correspondencia* y *El Tiempo*. O los ataques al primer Bretón por parecidas razones por estos periódicos, siendo defendido por revistas como *La Ilustración Española*, *El Liberal* y *El Imparcial*.

Es difícil estudiar lo que sucede en el campo de la crítica en la España de finales del ochocientos, más allá de intentar esbozar un leve panorama. Lo contrario supera mucho las funciones de este artículo. Varios de los protagonistas de este periodo serían merecedores de una tesis doctoral, dada su transcendencia y su aportación a la cultura musical española. Sólo vamos a intentar una visión general y una leve ordenación de este mundo que se hizo cada vez más complejo según pasaban los años.

Las dos grandes figuras de la crítica de esos momentos son, como hemos apuntado, José María Esperanza y Sola y Antonio Peña y Goñi, éste último estudiado por Luis G. Iberní⁵³. Ambos se hicieron merecedores de que parte de su obra se recogiese en sendas antologías: la del primero, en los tres volúmenes *Treinta años de crítica musical*, y la del segundo, en sus *Impresiones musicales*⁵⁴.

La actividad crítica de José María Esperanza y Sola (1834-1905) comenzó el 23 de marzo de 1868 con la firma F. de S. Iriarte en la *Revista y Gaceta Musical* y se extendió durante más de 30 años distribuida en diversas revistas. Desde 1874 firmará ya con su verdadero nombre en los primeros artículos con los que homenajeaba a sus profesores y amigos Hilarión Eslava y a Monasterio, escribiendo en la *Revista Europea*, *La Crónica de la Música* y *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, revista esta última en la que publicó asiduamente desde 1879 hasta enero de 1899 bajo el epígrafe "Revista musical". Pero su inmensa actividad de crítica la ejerció en otros múltiples medios como *La Ilustración de Madrid*, *La España Católica*, *Almanaque de la Ilustración*, *El Cronista*, *La Crónica de la Música* y *La Integridad de la Patria*.

Se puede señalar que fue la primera gran personalidad de la crítica española reconocida como tal. De hecho, fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes en concepto de tal el 26 de diciembre de 1888, como lo sería después Castell, lo que indica la definitiva valoración de este oficio.

Esperanza y Sola tuvo una preocupación especial por la música española y su modernización, por la decadencia de la música religiosa, y fue impulsor de cuantos esfuerzos serios se hacían en ese campo o en el de la música lírica. Gran amigo y defensor de Eslava, estuvo colocado en el bando antiwagneriano desde su primer artículo sobre *Rienzi*, publicado en *El Cronista* (1876), sin que el ataque y la oposición fueran frontales, dado que admitía las cualidades de orquestador de Wagner y las obras más próximas al italianismo. Lógicamente en los varios artículos dedicados a Verdi lo coloca en la cumbre de la creación dramática, superados ya los recelos con que la anterior crí-

⁵³ Luis G. Iberní: "La crítica periodística madrileña fin de siglo: Peña y Goñi", en *Actualidad y Futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerto, 1994, pp. 201-213.

⁵⁴ *Treinta años de crítica musical*. Colección póstuma de los trabajos del Excmo. Sr. D. José M. Esperanza y Sola, Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906. *Impresiones musicales, Colección de artículos de Crítica y Literatura Musical*. Madrid: Imp. M. Minuesa de los Ríos, 1878.

tica española había tratado al maestro. En todo caso, sus críticas son a veces irregulares y quizá le falta la agudeza de Peña y Goñi. Nos referíamos a su crítica con estas palabras:

Largas, eruditas, bastante bien documentadas, fruto de una biblioteca que debió de ser notable, Esperanza y Sola es un intelectual que da testimonio de una época y que actúa y toma partido dentro de ella, un hombre fruto de su tiempo que fue asimilando los cambios, cosa que, hay que decir, hizo con prontitud, de ahí que no defienda una línea estética definida. En ellas raramente tomaba partido negativo. Fue especialmente benévolo con los compositores de la época, a los que elogiaba con el interés de apoyarlos⁵⁵.

Personaje de no menor interés en el campo de la crítica fue el citado Antonio Peña y Goñi (1846-1896), perteneciente a la generación de la Restauración. Compositor, hombre de prosa ágil y desenfadada y crítico en varios medios como *El Imparcial* en el que escribe desde 1868 pasando por *La Correspondencia de España*, *La Igualdad*, *El Tiempo*, *La Ilustración Española*, *El Globo*, *La Época*, *La Revista Contemporánea*, *La Crónica de la Música*, *El Tiempo*, *La Revista Europea*, *El Liberal*, *Madrid Cómico* y *La Crítica* (1874-75), revista que fundó junto con Manuel de la Revilla.

Lo que lo diferencia del anterior fue ante todo su faceta de activista. Ildefonso Gimeno de Lerma reconocía que

alcanzó en breve popularidad y justa fama... Su estilo ameno y fácil; su punto de vista, casi siempre seguro y acertado; la intrepidez y aun novedad de las ideas que en sus escritos sustentaba, le dieron derecho a ello, y no fue necesario que transcurriesen largos días desde aquella época, para que un eminente literato de nuestra patria y grande aficionado musical, el Sr. D. José de Castro y Serrano, le titulara el primero de los críticos del arte; título que nadie, en verdad, le ha disputado después, y que ha sabido conservar enhiesto en un país en el que todo se gasta⁵⁶.

Crítico visceral, en algunas ocasiones desmesurado, especialmente en lo que se refiere a la defensa de su "protegido" Chapí, tuvo la virtud de ser extraordinariamente receptivo a las nuevas corrientes. Su estancia en París en 1878-79, durante la Exposición Universal le permitió conocer la música francesa y conectar con Gounod del que escribió un interesante opúsculo y también sobre con Saint-Saëns. Hemos escrito sobre él:

Por sus críticas pasaron las obras más señaladas de su momento, desde Wagner a Puccini, desde Massenet a Meyerbeer. Tuvo ocasión de tomar contacto con la vida musical francesa de la mano de Gounod, autor al que veneraba (sus escritos en *El Tiempo*, durante la Exposición de París de 1878, son de gran interés). Desde el punto de vista sinfónico, acogió con entusiasmo las sinfonías de Marqués y *Los gnomos de la Alhambra* de Chapí, publicando un folleto en defensa de la obra en el que elaboraba una teoría conspiratoria contra el compositor precedente, cómo no, de Bretón... Gran observador y cronista de la vida musical de finales de siglo, como Sola, es más que un crítico, un escritor al que hay que acudir necesariamente para entender aquel período de la música española, sin contar sus imprescindibles estudios musicológicos sobre ópera y zarzuela⁵⁷.

Peña y Goñi escribe con una pluma punzante, acre y muchas veces demasiado apasionada, buscando a veces la polémica, por ejemplo a favor del nuevo arte wagneriano sobre todo en la época de sus trabajos en *El Imparcial* y *La Época*:

⁵⁵ E. Casares: "Esperanza y Sola, José María", *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, Vol. IV, p. 768.

⁵⁶ Ildefonso Jimeno de Lerma. "Peña y Goñi". Necrología leída por Jimeno de Lerma en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la muerte de Peña y Goñi. *Euskal-Erria. Revista Bascongada*. Tomo 35, 2º semestre de 1896, pp. 505-509.

⁵⁷ E. Casares: "Crítica musical", *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, Vol. IV, p. 176.

Soy wagnerista, como soy meyerbeerista, como soy rossinista, como soy gounodista... ¿En qué estado se encontraba Wagner a los ojos de los diletantes madrileños, cuando me lancé tímidamente a hacer propaganda favorable al maestro desde las columnas de *El Imparcial*? En el estado siguiente. Wagner era una especie de fantasmagoría... especie de Anti Cristo⁵⁸.

Esta defensa le valió el apodo de “brutto tedesco”. Peña y Goñi era un conocedor importante del maestro, y algunos de sus trabajos, como “La melodía infinita”, pertenecen a la historiografía wagneriana.

Otro de los motivos de la transcendencia de la crítica de Peña y Goñi fue que se implicó en el propio acontecer musical español desde el momento en que tomó parte por Chapí en la dura contienda entre los defensores del maestro y los de Bretón, dedicando artículos, opúsculos y sátiras al maestro salmantino, sobre todo en el *Madrid Cómico*. Fue defensor del nacionalismo musical hispano con no menos seriedad y empeño que Pedrell, defensor del wagnerismo pero también del italianismo bien hecho.

Antonio Peña y Goñi sería la cabeza de un núcleo de personalidades de diferente signo que formarían esta generación de críticos entre los que destacan varios con especial protagonismo:

José María Goizueta (1816-1884) fue un crítico fundamental en aquellos años. Colaboró en varios periódicos literarios desde su juventud. En fecha no conocida se trasladó a Madrid, donde destacó por sus crónicas musicales especializadas en teatro musical. Saldoni lo considera uno de los críticos más importantes del siglo XIX y era uno de los representantes de la nueva generación romántica vasca dedicada a exaltar su nacionalidad. Ejerció la crítica en el importante periódico *La Época* –periódico en el que escribió sus “veladas teatrales” fundamentales para la zarzuela– y tuvo un especial protagonismo en la redacción de *El Padre Cobos*, 1854-56.

José Parada y Barreto (¿-1886), musicógrafo, violonchelista y crítico jerezano, al que nos hemos referido en páginas anteriores como teórico de la crítica musical, será una voz importante en el pensamiento crítico español. Comenzó muy pronto a ejercer la crítica en *El Guadalete*. Desde su traslado a Madrid en 1852, su actividad fue continua. Viajó por Francia, Alemania y Bélgica donde escribió dos libretos de ópera. A partir de 1860, fecha de su regreso a Madrid, la dedicación a la crítica es total; en primer lugar, en la revista *El Arte Musical* y luego, con la publicación de numerosos libros teóricos y traducciones, entre ellos su famoso *Diccionario*⁵⁹. En 1866 se ocupó de la dirección de la *Revista y Gaceta Musical*, órgano fundamental de la nueva música y en el que colaboraron Camps y Soler, Eslava, Cordero, etc.

José Alonso de Beraza (1831-1904), crítico y periodista especializado en crítica teatral, fue fundador en 1860 del *Diario de Santander*, escribió desde su fundación en *El imparcial* y fundó en 1875 *El Liberal*.

De más peso fue Guillermo de Morphy Ferris (1836-1899), compositor, hombre de corte –fue mayordomo de confianza de Alfonso XII– y estudioso musical infatigable⁶⁰, viajó por toda Europa, lo que le permitió estar al día en todo el movimiento musical europeo. Sus críticas dan muestra de sus profundos conocimientos, que tuvo ocasión de ampliar a lo largo de sus viajes con el rey. Fue

⁵⁸ A. Peña y Goñi: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”, *El Globo*, 12-II-1876.

⁵⁹ José Parada y Barreto: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava, 1867.

⁶⁰ En el momento de realización de este artículo, está en proceso un trabajo de fin de máster en la Universidad de Granada, sobre la figura de Morphy, realizado por Beatriz García Álvarez de la Villa, bajo la dirección de Ramón Sobrino.

sensible a la influencia wagneriana, siendo uno de los primeros comentaristas españoles que pudo escuchar la obra de Wagner durante su estancia en Viena; en 1892 ya conocía prácticamente todas sus creaciones. Sin embargo, no se manifestó, lo mismo que Esperanza, como entusiasta defensor, sino que mira la obra con una cierta distancia, como se comprueba en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo mismo ocurre en relación a la ópera española; no en vano fue un decidido protector de Bretón, como puede comprobarse en el *Diario* de este autor⁶¹. Morphy tuvo una importante actividad crítica, y sobre todo valoró el oficio de crítico ejerciéndolo desde la aristocracia a la que él pertenecía, si bien es cierto que no lo hizo de manera sistemática, sino más bien con artículos sobre temas candentes. Colaboró en *La Correspondencia de España*, *La Época*, *la España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *La América*, *El Parlamento* y *La Gaceta Literaria*.

Pedro Bofill (1840-1894), periodista y crítico teatral perteneciente al cuerpo de telégrafos como bibliotecario, fue redactor de *El Globo*, *El Progreso* y *El Pueblo* y finalmente de *La Época*, donde precisamente se ocupó de la sección teatral y literaria. Justamente por la importancia de los diarios donde escribía, fue uno de los críticos fundamentales sobre todo en el campo del género chico. Sus "Veladas teatrales", sobre todo las de los estrenos, fueron muy leídas y populares por su lenguaje castizo.

Luis Carmena y Millán (1845-1904), musicógrafo y crítico, fue el gran especialista en música italiana del momento como demuestra su obra fundamental, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*⁶². Pertenece a estos críticos con vocación de musicógrafos que abundan a finales de siglo XIX como Cecilio de Roda, Rafael Mitjana, Manrique de Lara, Félix Borrell, Felipe Pedrell, etc. Fue un importante crítico taurino pero se dedicó también a la crítica musical en varios periódicos como *El Heraldo*, siempre como defensor acérrimo de toda la ópera italiana y con Wagner y el wagnerismo como gran enemigo. Fue un destacado polemista y por ello animador de la vida musical madrileña y de ello nos hemos ocupado en nuestros escritos⁶³.

Muy distinta fue la actuación de Eduardo Muñoz (1863-1915), crítico de *El Imparcial*. Periodista, estudió leyes en Sevilla y Madrid, aunque no tenía la preparación de muchos de sus colegas. Entró muy joven en la redacción de *El Globo*, incorporándose en 1890 a *El Imparcial*. Andaluz y dicharachero, su crítica se desarrolló en los años de lucha entre el belcanto y la llegada del wagnerismo, pero también tuvo un gran protagonismo con su "veladas teatrales" fundamentales para la zarzuela. Conocedor del medio, sus críticas eran a veces muy duras, pero en general nunca entraba en profundidades musicales. Fue sucesor de Peña y Goñi en su defensa de Chapí, y dicho apoyo le llevó a distanciarse de Bretón; apostaría por el género operístico y conseguiría que las páginas de *El Imparcial* tomasen en serio la música. Sería sucedido por su hija, Matilde Muñoz.

Javier Betegón Aparici (1860-?) tuvo también relevancia en el momento. Como otros muchos críticos, estudió leyes en la Universidad de Sevilla y fue redactor de *La Época* y crítico de *El Imparcial*. Su especialidad era la música teatral, firmando muchas veces con X. Sin el peso de los anteriores, sus críticas eran sobre todo crónicas.

⁶¹ Tomás Bretón: *Diarios (1881-1888)*. 2 vols. Madrid, Ed. Acento, 1995.

⁶² L. Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid : desde el año 1738 hasta nuestros días, con un prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imp. Minuesa de los Ríos, 1878. Reedición facsimilar: Madrid, ICCMU, 2002.

⁶³ E. Casares: "Introducción" a la *Crónica de la ópera italiana en Madrid...* Reed. Facsimilar: Madrid: ICCMU, 2002, pp. 11-29.

Otro crítico del que no podemos prescindir es M. G. Rentero. En 1875 se publicaba en Madrid la revista *La Ópera Española* (1875-1877), que surgió con el fin tantas veces propuesto de “hacer luz y propaganda en pro de tan patriótico y levantado pensamiento”. Órgano de la Agencia General de Teatros de Saper y Cia., su crítica se dedicó casi en exclusividad a la ópera italiana, pero también española. Su crítico inicial firmaba como Guzmán, pero a partir de 1876 se encargaría de ello M. G. Rentero, dando además un peso específico a la zarzuela española.

Más peso tuvo la familia Arimón, donde padre e hijo se dedicaron a la crítica. Joaquín Arimón Cruz, el padre, compositor y crítico nacido en Puerto Rico, compuso en 1872 la zarzuela *Lo somni daurat*, con E. Vidal Valenciano, y en 1897 el juguete *El escondrijo*. Trasladado a Madrid, se dedicó al periodismo en *El Globo*. En 1885 pasó a *El Liberal*, a cuya redacción perteneció, dedicándose a la crítica teatral. Arimón era miembro del conocido “palco de los sabios” del Teatro Real, que, presidido por Arrieta y Barbieri, decidía el valor de lo que se representaba en aquel escenario. Como técnico en teatro, prologó el opúsculo *Los artistas del Real: temporada de 1886-1887*, escrito por Antonio Peña y Goñi. Como crítico no perteneció al grupo de los denominados técnicos, sino a los que ejercían la crítica desde la afición musical, eso sí, siempre en el campo casi exclusivo del teatro. Su hijo Santiago (1876-1921) ejerció la crítica judicial y musical en el periódico *El Liberal*, donde firmaba con el seudónimo de “Tristán”. Su presencia destaca desde 1915 como un ejemplo más de la gran eclosión de la crítica musical en los periódicos de España. Su crítica se mueve en defensa del wagnerismo y del neorromanticismo alemán y con ello de la Escuela Alemana y del mundo que en España defendía ese estilo. Trata también el mundo musical español representado por la zarzuela y el nacionalismo decimonónico.

Durante estos años, el movimiento de la crítica en Barcelona fue también importante, aunque con un perfil especial. La naciente disputa wagneriana tuvo un especial protagonismo en Barcelona de manera que con ella podemos señalar que se inicia lo que se considera segundo período de la crítica en la Ciudad Condal, en torno a la década de los sesenta. Coincide esta fecha con la disputa entre Fargas y Soler y Marsillac, que se había iniciado con un artículo aparecido en 1875 en el *Diario de Barcelona*, “Wagner juzgado por Verdi”, en el que Verdi aseguraba que Wagner había ido demasiado lejos. La tempestad entre Fargas y Marsillac hizo que la presencia del fenómeno wagneriano quedase patente en la sociedad catalana. La solemne presentación de *Lohengrin* en 1882 sirvió para que Fargas, admitiendo la riqueza armónica y de modulación de la obra, criticase los restantes aspectos: argumento, eliminación de formas tradicionales, falta de movilidad melódica etc. En el *Diario de Barcelona*, tras la muerte de Fargas siguieron Clemente Cuspinera, Felipe Pedrell y Francisco Suárez Bravo.

Los demás periódicos catalanes respondieron a la necesidad de realizar crítica diaria, caso de *El Correo Catalán* con Sebastián Trullol y Plana, a quien sucedió el maestro Borrás de Palau; *La Publicidad*, con Melchor Rodríguez Alcántara y sobre todo Francisco Virella y Cassañes (1856-1893), uno de los más destacados, que escribió desde 1883 a 1893, y también en *La Vanguardia* desde 1888, acompañado de Juan Puiggari y de Pedrell. Sus artículos han sido recogidos por sus amigos en *Estudios de crítica musical. Colección de artículos escogidos*⁶⁴, muchos de valor musicológico. Virella estaba especializado en la crítica de teatro lírico; los cantantes y las escuelas eran sus princi-

⁶⁴ F. Virella y Casañes: *Estudios de crítica musical. Colección de artículos escogidos*. Barcelona: La Publicidad, 1893.

pales preocupaciones y fruto de ello es un libro fundamental para el teatro lírico español, *La ópera en Barcelona*, pero su crítica es sin duda una gran fuente de información.

Las revistas musicales tendrán una importancia especial en Barcelona, sobre todo *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883), *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, (1888-1896) y *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883). La primera, dirigida por Pedrell, fue el gran púlpito para la buena nueva wagneriana sobre todo a través del músico y crítico Anselm Barba, quien comenzó a enviar crónicas de su viaje al estreno de *Parsifal*, "Notas de un viaje a Bayreuth". En 1883, dedicó tres números a la muerte de Wagner en los que participaron casi todos los grandes wagnerianos: José Coll, José Coroleu, Clemente Cuspinera, J. Roca y Roca, Magi Morera, S. Armet y E. Font, entre otros.

El mismo Pedrell dirigía esa joya que fue *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896). Aunque la crítica no fue su principal dedicación, allí aparecieron abundantes escritos sobre todo de música española firmadas por Fargas, Gras y Elías, Rodoreda, y el propio Pedrell. No es preciso detenerse sobre el Pedrell crítico. Es evidente que este gran personaje tuvo funciones más importantes, no obstante a lo largo de su vida dejó abundantes críticas como las famosas "Quincenas musicales" que escribía en *La Vanguardia*.

Otro crítico de relieve fue Antonio Opisso (1852-1880), que escribió sus primeras críticas en *La España Musical*, publicación de la que posteriormente fue director. Entre sus numerosos artículos destaca el que realizó sobre la música dramática en la iglesia y al wagnerismo siendo uno de los más aguerridos defensores de la nueva música wagneriana.

En esa misma revista escribió otro wagneriano distinguido, José Pujol Fernández, quien presdirá en 1874 la creación de la Sociedad Wagner de Barcelona. Más destacado será Clemente Cuspinera Oller, (1842-1899), compositor y crítico musical, cursó leyes en Barcelona pero se dedicó a la profesión musical especialmente a la actividad coral. Ejerció como crítico musical en numerosas publicaciones como director de la escuela de música en la Casa de Caridad y como crítico en *La España Musical*, *El Diluvio* y posteriormente en el *Diario de Barcelona*, defendiendo el nuevo movimiento wagneriano.

5. La crítica a final de siglo

Aunque es difícil acotar cronológicamente la historia que estamos narrando, se puede señalar que en torno a la década de los noventa comienza a destacar una última generación de críticos que habían comenzado su labor crítica unos años antes y actuarán con fuerza en el siglo XX, en ese período que ya hace años denominamos "edad de oro"⁶⁵ de la crítica española. Es por ello un periodo de especial interés al que se llega en primer lugar por lo que podríamos denominar un incremento natural del fenómeno de la crítica, que hay que enmarcar dentro de la enorme evolución y crecimiento que tuvo la prensa española en aquellos años, historiada en dos obras tan fundamentales como *La prensa en España, 1900-1931* de J. M. Desvois⁶⁶ y *Prensa y sociedad, 1820-1936* de Manuel Tuñón de Lara⁶⁷.

⁶⁵ E. Casares: "La Música española hasta 1939, o la restauración...", p. 276.

⁶⁶ Madrid, Ed. Siglo XXI, 1977.

⁶⁷ Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.

Pero existe un segundo motivo para este impulso, y es que la música española desemboca en el siglo XX en plena ebullición. Escribamos hace poco:

En el campo de la música aparecen en plena ebullición muchos temas: el sinfonismo, la música de cámara, la eterna discusión sobre la ópera, la reactivación de la zarzuela, la reflexión sobre nuestro ser musical, la conciencia de la existencia de una Europa más avanzada a la que se observa, una sabia reflexión musicológica, una música religiosa intentando *aggiornarse* con el *Motu proprio*, y hasta la creación de una infraestructura musical que no existía. Estéticamente bullen el wagnerismo, el postromanticismo, el verismo, los nacionalismos progresivos, el regionalismo, el impresionismo, el neoclasicismo, y atisbos del expresionismo⁶⁸.

La crítica tendrá que dar respuesta y ser altavoz de esta explosiva situación, lo que se refleja de inmediato en el crecimiento del número de críticos pero también de la calidad y profundidad a la que llegan los escritos de muchos de ellos. Coetáneos de la Generación del 98, su actividad se extiende en los primeros años del siglo XX y está enriquecida por la misma conmoción que mueve a toda la cultura española.

Destacaron de manera especial varias personalidades de primera línea, como Cecilio de Roda, Rafael Mitjana, Joaquín Fesser y Manrique de Lara. Ellos conforman el núcleo más importante que desarrolló la crítica en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, pero existieron además otros numerosos críticos de relevancia.

Dentro de ellos se debe hacer una división. Por un lado, los que tuvieron el carácter de musicólogos, o investigadores y científicos de la música. Entre éstos, hay que destacar a Cecilio de Roda (1865-1912) en *La Época*, prototipo de crítico erudito y documentado, uno de los más receptivos a la influencia del impresionismo musical; a Rafael Mitjana (1869-1921), pedrelliano entusiasta y propagandista de algunos autores hispanos, que paralelamente a su labor diplomática escribió en diferentes medios, o a Luis Villalba, comentarista musical de *La Ciudad de Dios*.

Del grupo de críticos puros, es decir, comentaristas diarios del hecho musical, destacan Manrique de Lara que, tras pasar por distintos medios desde *Vida Nueva* a *Alma Española*, fue Comentarista en *El Mundo*, donde gozó de gran prestigio, no en vano era notable compositor. Joaquín Fesser, que firmaba con el seudónimo de "Joachim" en *El Correo* y Félix Borrell, que firmaba como "F. Bleu" en el *Heraldo de Madrid*. Todos ellos, fanáticos wagneristas y, por ende, defensores de Richard Strauss, críticos con Puccini y, en menor medida, Massenet, receptivos al impresionismo, aunque sin demasiado entusiasmo, tuvieron su etapa de mayor influencia en los diez primeros años del siglo XX. Coincidían, además, en considerar a Chapí como el compositor de mayor talento en España y único capaz de liderar un pretendido nacionalismo hispano.

La visión de estos críticos ha de comenzar por el más destacado, Manuel Manrique de Lara (1863-1929)⁶⁹, sucesor natural de Peña y Goñi en *La Época*. Compositor, estudioso de la música y hombre de gran conocimiento musical, amigo personal de Chapí, ligado a la Sociedad General de Autores de España, fue un crítico equilibrado, sobre todo en el campo de la ópera. Su labor *La Época* fue continuada en primer lugar por Cecilio de Roda y más tarde por Augusto Barrado.

⁶⁸ E. Casares: "La España musical de Manuel de Falla". *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Ed. Elena Torres y Francisco Giménez. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM) / Archivo Manuel de Falla, 2017.

⁶⁹ Sobre este autor, ver la obra de Diana Díaz: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Madrid, SEdeM, 2015.

Cecilio de Roda (1865-1912), crítico ecuaníme y pausado, fue doctor en Leyes y Filosofía, y abrió un bufete en la capital de España que le dio reconocido prestigio como abogado. Viajó por Europa y América, y escribió críticas y comentarios musicales en numerosos medios periodísticos, como *La Época* y *Los Lunes del Imparcial* así como las revistas *La España Moderna*, *La Lectura* o *La Revista musical de Bilbao*, como señala Iberní, “fuentes imprescindibles para el conocimiento de la vida filarmónica española de fin de siglo”⁷⁰. Creó en 1901 la Asociación Filarmónica de Madrid junto a Félix Arteta y los hermanos Borrell. En 1905 tomó posesión como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como sucesor de José María Esperanza y Sola. Fue nombrado comisario del Conservatorio de Madrid en 1910, en sustitución de Tomás Bretón. Fue un entusiasta defensor del nacionalismo musical español, apadrinando literariamente a Chapí, como lo demuestran sus artículos en *La Lectura* dedicados a *Margarita la Tornera* (1909). Se mostró como un estudioso de la historia musical española que permite delimitar su evolución.

Rafael Mitjana (1869-1921), musicólogo y compositor, inició sus estudios musicales con Eduardo Ocón, continuándolos en Madrid con Pedrell y los terminó en París con Saint-Saëns, donde se relacionó también con D'Indy, Cui, Gilson y Gevaert. Estudió derecho y perteneció a la carrera diplomática, situación que le permitió recorrer varias naciones europeas y africanas y ocuparse de diversos asuntos musicológicos, siempre relacionados con España. En Mitjana la vocación musicológica se impone a la de crítico, pero ambas están interrelacionadas, y nos ha dejado obras tan fundamentales como su *Historia de la música en España*⁷¹. Perteneció a la generación que vive entre ambos siglos, herederos de las preocupaciones de Barbieri, Soriano Fuertes y Eslava, y como tal hay que incluirlo dentro de los historiadores y críticos de pensamiento restaurador que pretendían hacer justicia a la historia musical española y buscar una salida a nuestro gran patrimonio. La producción crítica de Mitjana es muy abundante y la ejercerá en *La Actualidad* y, con el seudónimo de “Ariel”, en los diarios malagueños *Las Noticias* y *El Correo de Andalucía*. Su obra acabada es recogida en sus obras fundamentales: *Ensayos de crítica musical* (1904), *Discantes y contrapuntos* (1905), *¡Para música vamos!* (1910) y *Ensayos de crítica musical, segunda serie* (1922)⁷².

Dentro de este período destaca con nombre propio Joaquín Fesser (¿-1918). Es otro de los grandes críticos que viven entre los dos siglos. Gran defensor del wagnerismo, Salazar, en un folletón publicado a su muerte, señaló: “Denodado voluntario en aquel ejército wagneriano, que hoy constituye el decanato de la afición, no podía transigir con el alejamiento de su ídolo del terreno de la actualidad”. Hizo su crítica desde *El Correo*, órgano oficial del liberalismo seguidor de Sagasta, junto con Borrell, otro de los grandes defensores del wagnerismo y realizó traducciones de la *Tetralogía* y *Parsifal*. Escribió además en varias revistas sobre todo para *Revista Musical de Bilbao*. Estos críticos

⁷⁰ L. G. Iberní: “Cecilio de Roda”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999. Vol. IX, p. 247.

⁷¹ En 1999, el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, llevó a cabo una edición que reproduce el original francés, publicado en París en 1920, que formaba parte de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris*. Reproduce las ilustraciones gráficas y musicales con el mismo formato de la edición original, y añade unos detallados índices para su consulta: onomástico, de instituciones, impresores y editores, toponímico, de obras de música práctica, obras literarias, métodos, tratados teóricos y publicaciones periódicas.

⁷² *Ensayos de crítica musical*, Madrid, Lib. de Fernando Fe, 1904. *Discantes y contrapuntos*, Valencia, Sempere y Cía., 1905; *¡Para música vamos!*, Valencia, Sempere y Cía., 1910; y *Ensayos de crítica musical, segunda serie*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1922. En 2013 se leyó en la Universitat de Barcelona la tesis doctoral *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, realizada por Antonio A. Pardo Cayuela, bajo la dirección del profesor Ros Fábregas. El trabajo está disponible en red: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/53195>



LOS CRITICOS DE TEATROS

La más legítima de cuantas especialidades corresponde a los distintos aspectos del periodismo en la crítica, y aun dentro de ella se tiene el teatro por el campo de su acción. Agente de las diligencias que para el ejercicio de esta profesión, la que mayor independencia exige, cuando en España la organización superior de la prensa, que concede a este aspecto del periodismo una importancia más alta que a la que otorga el extranjero, el teatro es el campo que los asuntos que conatiñen la crítica crítica y que impide que el crítico dependa de la jerarquía social, de la independencia y ante de la necesidad de justicia necesaria y que le corresponden y le son absolutamente indispensables que escape su cometido, otras consideraciones de índole distinta, obligándole a un equilibrio crítico de buena índole, a favor de la posibilidad que en otros países ha correspondido. Consideraciones de moralidad y de respeto, razones de gratitud o de coherencia respecto al país frecuentemente, y a ellas tiene que someterse más de una vez la independencia de su juicio. La más difícil especialidad que dando tantas dificultades se opone al libre ejercicio de esta profesión, que se requiere otros países en que el crítico, condescendiente y respetuoso es el más difícil, puede vivir tranquilamente en su independencia de su juicio. No obstante, cuando se trata de asuntos relacionados con la prensa española, hay que tener presente a un talante, ya que no las leyes de la libertad, los halagos de la autoridad, o sea de alguna institución, aunque sea toda la que merezca, de vitimismo y autismo.

El Arte del Teatro, 15-IV-1906.

son significativos por situar con claridad la lucha estética que estuvo en vigor en la España de entonces, entre la vanguardia representada por Falla, Salazar o Miguel Salvador y los defensores de una visión más tradicional a la que el representaba.

Dentro de los críticos wagnerianos de este segundo período, resta por citar a Félix Borrell Vidal (1858-1926). De profesión farmacéutico, sobresalió en tres facetas: su actividad musical, sus trabajos de musicología y la propia actividad crítica, máxime si se tiene en cuenta que era autodidacta. Fue el alma de la fundación de la Sociedad Filarmónica Madrileña en 1901 y también de la Asociación Wagneriana. Borrell había viajado en 1889 a Bayreuth en auténtica peregrinación y allí terminó de fundamentar su dedicación al tema como activo de los denominados “boticarios de Nuremberg” –por el seudónimo que el propio Borrell usaba en algunas de sus crónicas, “F. Bleu”–. Su labor crítica la ejerció fundamentalmente en el *Heraldo de Madrid*, desde donde defendió el wagnerismo y la música germana.

A los dos grupos anteriores habría que añadir un tercero, bastante numeroso, conformado por los críticos de espectáculos teatrales, con o sin música, fundamentales para conocer el inmenso mundo que surge en estos años en torno a la zarzuela, un género que a comienzos del siglo XX sufrió una auténtica metamorfosis, creciendo infinitamente con enorme variedad, y que se convierte en un fenómeno de masas sin precedentes, con una producción casi industrial.

La revista *El Arte del Teatro* publicaba en 1906 una página con el título “Los críticos de teatros”⁷³, donde se reunía a todos ellos, que aparecían en fotografía individual de Compañy Walter y Kaulak. Es interesante la lista: Joaquín Arimón en *El Liberal*, José de Laserna en *El Imparcial*, Francisco Villegas “Zeda” en *La Época*, Manuel Bueno y Alejandro Saint-Aubin en el *Heraldo de Madrid*, R. J. Catarineu “Caramanchel” y José Álvarez Arranz en *La Correspondencia de España*, Carlos Fernández Shaw en *El Correo*, A. Melantuche “A. Algarroba” en *El País*, Anselmo González “A. Miquis” en el *Diario Universal*, Luis Gabaldón “Floridor” en *ABC* y J. Bethancourt “Ángel Guerra” en *El Globo*. A estos nombres han de añadirse los de los críticos más o menos conocidos que viven entre siglos.

En Barcelona, la actividad es igualmente intensa, sin que tenga la fuerza de Madrid. La crítica se siguió relacionando con el wagnerismo y la eclosión de este espíritu de tanta trascendencia para Cataluña, pero también con un nacionalismo que crecía sobre todo en el campo de la ópera y de la zarzuela, así como en el mundo de la música instrumental a través de la Societat Catalana de Concerts y muchas otras sociedades, cada vez más fuertes.

⁷³ Año I, nº 2, 15-IV-1906, p. 4.

La exposición de 1888 y las nuevas ideas de la *Renaixença* y del Modernismo generaron una afirmación de la cultura catalana, que buscaba su inspiración y salida en el norte de Europa y trataba de negar su perfil español y castellano derrotado en el 98. El credo wagneriano fue la auténtica biblia de esta necesidad, que usaron una serie de revistas en las que la crítica musical tuvo una parte destacada: *L'Avenc* (1880-90); *Joventut*, en la que surgió otro gran crítico wagneriano, Joaquín Pena; el *Butlletí de la Institució Catalana de Música* (1896), y la *Revista Musical Catalana*, fundada en 1891 y principal defensora de este *aggiornamento* modernista.

Esta línea supuso la lucha contra la moda italiana representada por el *verismo*, que se veía como una mera derrota del italianismo. Estos críticos exigieron la dignificación de las puestas en escena y, en último término, de la práctica operística, y criticaron la parte de "feria" de la sociedad aficionada a la ópera. *Joventut* fue la gran tribuna de expresión de los wagnerianos, con una crítica acre que vigilaba y zahería todos los vicios de representación del Liceo. La llegada del *verismo* fue la última lucha de los wagnerianos, no sólo en *Joventut* sino también en *Pel i Ploma*, donde también escribían Pena y Bertrán, éste último crítico de *La Vanguardia*.

No cabe duda de que en esta segunda época, la crítica asumió un carácter luchador, a veces panfletario, que se adelantó a lo que sería en el Madrid de los años 20 y 30 del siglo XX. Es destacable la crítica de Joaquín Pena Costa (1873-1944) que comenzó en el *Correo Catalán* en 1899, posteriormente en *La Publicidad* y sobre todo en *Joventut*, siempre con el asunto vital del wagnerismo y con una gran seriedad en el tratamiento de los temas musicales, especialmente en sus "Hojas musicales" en las que se acercaba con serios criterios musicológicos a asuntos de importancia relacionados con la música. También tuvieron un peso específico el wagneriano Marco Jesús Bertrán (1877-1943) que se distinguió por sus colaboraciones en *La Vanguardia*, donde comenzó a ejercer la crítica en 1898, y más tarde en *El Día Gráfico*; Vicente M^a Gibert Serra (1879-1939), compositor, organista y crítico, sucesor de Pedrell como autor de las "quincenas musicales" en *La Vanguardia* y fundador de la *Revista Musical Catalana*; y, finalmente, Roberto Goberna (1858-1934), pianista y crítico que escribió en *El Correo Catalán*, *Diario Catalán*, *Diario de Barcelona* y *Las Noticias*.

Además, a comienzos de siglo seguían plenamente activos en el mundo de la crítica, Pedrell y los otros críticos barceloneses a los que hemos hecho referencia en el apartado anterior.

EN TORNO A JUAN VALERA, LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" Y BENITO PÉREZ GALDÓS: ALGUNOS APUNTES SOBRE CRÍTICA Y MÚSICA EN LOS ESCRITORES DEL 68.

MARÍA ENCINA CORTIZO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En este texto, expondremos unas primeras conclusiones sobre la relación con el mundo musical de Juan Valera, Leopoldo Alas "Clarín" y Benito Pérez Galdós, autores realistas que en el desarrollo de su labor como críticos periodísticos se encuentran en múltiples ocasiones con la música, sobre todo en sus formas líricas de ópera y zarzuela. Además de revelar su profunda relación y conocimiento del medio musical, esta aproximación pone de manifiesto la necesidad de un trabajo detallado, todavía pendiente, que reúna en un repositorio los textos periodísticos de escritores e intelectuales españoles del siglo XIX que presentan relación con la música, cuyo conocimiento y estudio iluminará futuros trabajos sobre la historia cultural y artística de la segunda mitad del siglo XIX en España.

PALABRAS CLAVE: Crítica musical, Valera, "Clarín", Pérez Galdós, ópera, zarzuela, musicología.

ABSTRACT

In this paper, we will present some conclusions on the relationship with the musical world of Juan Valera, Leopoldo Alas "Clarín" and Benito Pérez Galdós, realist authors who, in the development of their work as journalistic critics, find themselves on multiple occasions with music, especially in its lyrical forms of opera and zarzuela. In addition to revealing their deep relationship and knowledge of the musical medium, this approach highlights the need for a detailed work, still pending, that brings together journalistic texts of Spanish writers and intellectuals of the Nineteenth Century that have a relationship with music in a repository, whose knowledge and study will illuminate future works on the cultural and artistic history of the second half of the 19th Century in Spain.

KEY WORDS: Music Criticism, Valera, "Clarín", Pérez Galdós, ópera, zarzuela, musicology.

"La música me da un poco de terror. Es como una puerta oscura por donde no me decido a entrar". Con estas palabras puestas en boca de Larrañaga, uno de los personajes de *Las veleidades de la fortuna*¹, Baroja revela una de las certezas de la vida intelectual de nuestro país desde el siglo XIX. Y es que la música, omnipresente en la sociedad española decimonónica, ha sido considera-

¹ Pío Baroja: *Obras completas*, IX. Trilogías IV [*Agonías de nuestro tiempo* (1925-26)]. J.-C. Mainer (ed.). Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, p. 1247.

da, por buena parte de la intelectualidad española, como un misterio inefable, como arte absoluto y práctica sensible más que como ciencia o dedicación intelectual, llegando, incluso, a ser apartada en 1792 de la universidad española² y, sufriendo, incluso, en la España actual, una reducción cada vez más grave en las enseñanzas obligatorias y el bachillerato.

Esta consideración podría llevarnos a pensar que la música no jugó un papel similar al que tuvo en el resto de Europa en el siglo romántico; sin embargo, pocos países manifiestan una cantidad de producción y consumo de música lírica tan elevado –cuantitativamente equiparable al de Italia– y una presencia tan abrumadora de música en la vida cotidiana, de forma que cualquier reconstrucción histórica del siglo XIX en nuestro país pasa ineludiblemente por la práctica musical diletante o profesional, en cualquiera de sus manifestaciones –lírica, orquestal, bandística, camerística, de salón, de murga callejera, de café, etc.–, como retrata de forma perfecta la literatura coetánea.

Es cierto que la implicación de la mayoría de nuestros intelectuales con el arte musical no fue tan profunda como en otros lugares de Europa, pero el ser artístico de España muestra continuas relaciones entre literatura y música, que hace imposible asumir hoy que la intelectualidad española de la segunda mitad del siglo XIX le diera la espalda a la música. Igual que hoy denostamos la supuesta pobreza musical del siglo XIX español, rechazamos también la “sordera” o la “falta de oído” de los autores realistas y de la Generación del 98, aspecto éste último defendido, entre otros autores, por Federico Sopena, que, como bien es sabido, en sus obras de juventud llega a afirmar tajante que “un resumen apurado sobre la música y la Generación del 98 podría hacerse con una sola palabra, nada”³.

Estas afirmaciones han resultado dañinas para nuestra cultura y, como recoge López García, todavía en el centenario de la Generación del 98, se mantenía en algunos textos conmemorativos que la música “no formó parte de sus inquietudes, ni siquiera de sus aficiones”⁴. Sólo la lectura de la producción literaria manifiesta su profunda relación con la música y son ya varios los estudios que en estos últimos años han reflexionado sobre ello⁵.

La ópera es necesidad vital y social para las *miaus* galdosianas o el bueno de Bonifacio Reyes clariniano; pero también es oficio vital de Leonora, soprano retirada en Alcira que protagoniza *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez, y Serafina Gorgheggi, tiple de compañía de ópera de provincias que enamora al bueno de Boni en *Su único hijo*. E igualmente, se hace omnipresente en las memorias de Pardo Bazán o Baroja y los escritos periodísticos de Azorín, algunos de ellos dedicados, entre otros muchos temas, a Oudrid, a Wagner, a la ópera *Carmen* o a Manuel García hijo.

² Cfr. Bernardo García-Bernalt Alonso: *En sonoros acentos: la capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio (1738-1801)*. Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 2014. Y los artículos, entre otros, de García Fraile: “El maestro Doyagüe (1755-1842) lazo de unión entre la tradición universitaria salmantina y el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*, vol. 14, 1-2, pp. 77-84; y Josefa Montero García: “Doyagüe. Claves de una leyenda”. *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 22, 2011, pp. 67-98.

³ Federico Sopena: “La música en la Generación del 98”, *Arbor*, XI, 1948, pp. 459-464. Posteriormente, Sopena moderó su postura, dedicando, incluso, él mismo algunos ensayos a autores del 98 y su relación con la música, publicados algunos de ellos en la recopilación *Música y literatura. Estudios*. Madrid, Rialp, 1989; y en *Poetas y novelistas ante la música*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

⁴ Estas palabras pertenecen a el artículo “La Generación del 98 y la música”, de J.-L. García del Busto, publicado en *El Cultural de ABC*, 10-IV-1998, p. 47, y son comentadas también en el mismo sentido por Pedro Ignacio López García en *Azorín y la música*. Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 2000, p. 16.

⁵ En concreto, recordemos aquí el trabajo de López García, *Azorín y la música...*; y las actas *Valle-Inclán y las artes*. Santos Zas, Serrano Alonso y De Juan Bolufer (eds.): Universidad de Santiago de Compostela, 2012, que contiene un artículo de Carlos Villanueva sobre “Valle-Inclán y la música”, pp. 99-128.

Cada nueva orientación del arte lírico nacional es recogida de forma casi instantánea no sólo en los textos periodísticos, sino también en la obra literaria, y no sólo en el ámbito realista, sino incluso, en la visión genial de la realidad deformada del esperpento valleinclanescos. Así, en *¡Viva mi dueño!*, Valle recoge el cantable de la habanera de *El joven Telémaco*, zarzuela bufa de Blasco y Rogel estrenada en septiembre de 1866 en el T. de Variedades de Madrid⁶, considerada el origen de la llegada del género a los escenarios de nuestro país.

—¡ Aquí todo es bufo !

—¡ Bufo y trágico!

—¡ Pobre España !

[...]

—¡ Me gustan todas! ¡ Me gustan todas!

En los cafés, los jugadores de dominó, en las redacciones, el gacetillero, en las tertulias de camilla y botijo, el gracioso que canta los números de la lotería, en el gran mundo, las tarascas más a la moda, los pollos en cambio de voz, los viejos verdes, todos los madrileños, en aquella hora de licencias y milagros, canturreaban algún aire aprendido en el Teatro de los Bufos. Un cáncan de alegres compases cierra los amenes de la fiesta isabelina, cuando los santurrones candiles dislocaban el último guiño ante las pantorrillas de un cuerpo de baile, y solfas de opereta sustituían al *Himno de Riego*.

—¡ Pero la rubia! ¡ Pero la rubia!

1. Crítica y música en el 68: del realismo al naturalismo

El grupo literario que cultiva el realismo en la década de los setenta, que deviene en naturalismo en los ochenta, podría estar enmarcado cronológicamente en nuestro país, tal y como bien señala Ruiz Tarazona, entre 1824 y 1867, años de nacimiento de dos autores considerados principio y fin de la narrativa realista-naturalista en España: Juan Valera (1824-1905) y Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Es éste "un período de poderoso aliento en la narrativa que produciría extraordinarias figuras literarias cuya obra ha llegado en muchos casos a nuestros días en casi plena vigencia"⁸, como José María Pereda (1833-1906), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Leopoldo Alas "Clarín" (1852-1901) o Armando Palacio Valdés (1853-1938). Y reúne, además, a las cuatro grandes figuras de la crítica literaria del siglo XIX español, Valera, Pardo Bazán, "Clarín" y Menéndez Pelayo, personajes que, en opinión de Marina Mayoral, realizaron en este terreno una labor determinante.

La Pardo Bazán significa el afán de novedad, el gusto por lo extranjero, la apertura a otros horizontes. Si muchas veces pecó de esnobismo, en otras demostró una agudeza extraordinaria. Su admiración por los escritores rusos y su esfuerzo por introducirlos en España es un ejemplo de ello: frente a la cerrazón celtibérica, doña Emilia fue la figura europeísta. Menéndez Pelayo representó la vuelta erudita y entusiasta a los orígenes, el estudio serio, sistemático de nuestra historia literaria, el amoroso rescate de las bellezas perdidas. Clarín fue el "excitator Hispaniae" de las letras de la época, el hombre que, a golpe de sar-

⁶ Cfr. Ramón Sobrino: "El joven Telémaco". *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Emilio Casares (dir.). Madrid, ICCMU, 2006.

⁷ Ramón María del Valle-Inclán: "Libro Segundo. Espejos de Madrid". *¡Viva mi dueño! El Ruedo Ibérico*, Primera Serie, Tomo II. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1928, p. 37.

⁸ Andrés Ruiz Tarazona: "Ópera y zarzuela en Clarín". Portal *Clarín 100 años después: Un clásico contemporáneo*. Instituto Cervantes, 2001-2018. <https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/>

casmo o de aplauso, orientó el gusto de una masa secularmente inculta, de un pueblo que aún recordaba que saber leer era cosa de cristianos nuevos. Valera, por último, fue la elegancia, el refinamiento, la ironía, el clasicismo: virtudes, todas ellas, poco usadas en nuestra tierra. Como Garcilaso, como Cervantes, como Pérez de Ayala, representaba un espíritu distinto. De los cuatro críticos, Valera fue el que dejó menos huella. Por unas u otras razones y no todas buenas, como hemos visto, fue, sobre todo, un ejemplo de tolerancia. Y eso en España, se diría que no arraiga⁹.

La música, que a ninguno resulta ajena, aparece de forma constante en su labor periodística y en su obra literaria, de hecho, es un elemento fundamental en su educación afectiva y forma parte habitual de la vida artístico-social de todos ellos. En muchas ocasiones, además, su labor como críticos les enfrenta ineludiblemente con el género lírico que todos ellos conocen bien por ser la música de su tiempo o, incluso, por haberse formado en el estudio de la música en su infancia y juventud, ya que, como bien afirma Mainer, “la ópera –y diríamos nosotros que, por extensión, todos los géneros líricos– fue, junto a la novela realista y la litografía, uno de los más poderosos instrumentos de educación sentimental de un siglo [el XIX] de vida europea”¹⁰.

Músicos y escritores comparten el espacio teatral, centro de la vida social decimonónica, donde se escucha y se juzga el teatro lírico. De hecho, dicha convivencia aparece retratada elocuentemente en su literatura que contextualiza y reconstruye aquel mundo de teatros, cafés y música, caso de algunas novelas de Palacio Valdés, Blasco Ibáñez¹¹, Pardo Bazán¹² o Alas “Clarín”¹³. Y todos ellos empiezan a plantear la necesidad de regeneración que necesita nuestro país, a través de un programa que compartirán tanto los autores que eclosionan literariamente en torno al 68 como la llamada Generación del 98, anhelando, en resumen del profesor Villanueva:

La superación, por una parte, de cualquier complejo de inferioridad respecto a la composición y la actividad musical que mira a Europa; el estudio histórico y estético de nuestro pasado, que se propone como base teórica y genésica para nuestros compositores, ideas de donde parten los trabajos de Eslava, Barbieri y Pedrell; [...] y el deseo de culturizar a nuestros músicos (“obreros de la solfa”, en palabras de Barbieri) y a la propia sociedad española, a mucha distancia de los estándares culturales de fines del XIX y principios del XX¹⁴.

Existen trabajos diversos que abordan la relación con el teatro, lírico o no¹⁵, y la música en el desarrollo de su labor periodística de algunos de estos autores, caso de Valera, Pérez Galdós, Par-

⁹ Marina Mayoral Díaz: “Valera y Clarín críticos literarios”. *Revista de Occidente*, nº. 82 (1970), p. 103.

¹⁰ José Carlos Mainer: “La música de Baroja”. *Bulletin Hispanique*, tome 101, n° 2, 1999, p. 451.

¹¹ Cfr. la tesis doctoral de Aida E. Trau: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*. Tulane University, 1993; y, entre otros, el ensayo de José Mas y María Teresa Mateu: *Vicente Blasco Ibáñez: ese diestro de luces y sombras*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2001.

¹² Entre la bibliografía que trata el tema, destacamos: Xosé-Carlos Ríos: *La huella wagneriana y la ópera en Emilia Pardo Bazán. Del Teatro Imperial de Viena al Teatro Real de Madrid, pasando por Coruña (1873-1921)*. Asociación Wagneriana da Galiza, 2013; y Carmen Pereira-Muro: “Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán”. *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. J. M. González Herrán (coord.). Fundación Caixa Galicia, 2008, pp. 259-278.

¹³ Cfr. Andrés Ruiz Tarazona: “Ópera y zarzuela en Clarín”. *Leopoldo Alas, Clarín, Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Portal Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes (España), 2001-2018. <https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/ruiz01.htm>

¹⁴ Carlos Villanueva: “Valle-Inclán y la música”. *Valle-Inclán y las artes...*, p. 100.

¹⁵ Imprescindibles trabajos sobre la crítica teatral, donde se encuentran imbricadas sus opiniones sobre teatro lírico; sirva como ejemplo el trabajo de Javier López Quintáns: “Brillo de candilejas, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Clarín y el Teatro”. *Estudios humanísticos. Filología*, nº 34, 2012, pp. 169-186.

do Bazán¹⁶ o "Clarín". Esbozaremos ahora algunas cuestiones deducidas de la consulta de textos puntuales relacionados con la música de Valera, "Clarín" y Pérez Galdós. Pero el análisis de la literatura periodística de todo este grupo de autores demanda una revisión detallada desde la mirada musicológica, todavía pendiente, que comience por reunir las fuentes en las que recogen testimonios críticos sobre el teatro y el teatro lírico coetáneo, y continúe con su cotejo para extraer valoraciones, convergencias y divergencias sobre las cuestiones musicales latentes.

2. Crítica y música en Juan Valera

Juan Valera (1824-1905), el mayor en edad de los escritores citados, es uno de los que ejerció la labor periodística con mayor empeño. Como él mismo escribe, "primero fui poeta lírico, luego periodista, luego crítico, luego aspiré a filósofo, luego tuve mis intenciones y conatos de dramaturgo zarzuelero, y al cabo traté de figurar como novelista en el largo catálogo de nuestros autores"¹⁷. Y es que, el autor de *Pepita Jiménez* que, "como tantos escritores del XIX, encontró su campo literario en las páginas de los diarios y las revistas"¹⁸, cultivó la escritura periodística desde 1850 hasta su muerte en 1905. Su producción en este ámbito, una treintena larga de volúmenes, representan dos tercios de su obra literaria, cantidad que evidencia el peso de este género en su literatura y el del propio Valera en el género. De hecho, son los artículos de prensa los que otorgan a Valera el sillón de la Real Academia de la Lengua en 1861¹⁹.

Carecemos de un catálogo sistemático del inmenso corpus periodístico de Valera²⁰. El autor de Cabra, como recoge Manuel Peñalver, colaboró en diversas revistas desde sus pinitos como estudiante en *La Alhambra* (1840-1842), *La Tarántula de Granada* (1842) y *El Pasatiempo de Granada* (1845). Ya en Madrid, inicia sus primeras colaboraciones en *El Siglo Pintoresco* (1845-1846), continuando en *El Heraldo* (1849); *El País* (1850); la *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855); el *Semanario Pintoresco Español* (1854-1856); la *Revista Peninsular* (1855-1856); la *Gaceta de Madrid* (1856); *El Estado* (1857-1859); *La América* (1857-1879); *El Diario Español* (1858); *El Mundo Pintoresco* (1858-1859); *El Horizonte* (1859-1860); la *Crónica de Ambos Mundos* (1860); y *La Discusión* (1857-1861). En 1859 participa, junto a Pedro Antonio de Alarcón, Miguel de los Santos Álvarez y Maldonado Macanaz, en la creación del semanario *La Malva*, que tan sólo duró tres meses.

¹⁶ Cfr. entre otros: Perandones Lozano: "Nacionalismo español a través del teatro lírico: ópera y zarzuela en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1891-1921)", pp. 103-124; y Enrique Encabo: "Nacionalismo español a través del teatro lírico: Ópera y Zarzuela en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1891-1921)", pp. 139-168, ambos en *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Enrique Encabo (ed.). Valladolid, Editorial Difácil, 2015; González Herrán: "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán". *Galicia e América: música, cultura e sociedade arredor do 98*. Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 1998, pp. 39-56; o Xosé-Carlos Ríos: "Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner. Descubrimiento, admiración y pasión (1873-1921)". *Revista La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo Pardo Bazán*, nº 9, 2012/2013, edit. 2014, pp. 155-212.

¹⁷ Carta de Valera "A la excelentísima señora Da. Ida de Bauer", dedicatoria de la novela *El Comendador Mendoza*. Madrid, Librería de Enrique Prieto, 1906.

¹⁸ Leopoldo Romero Tobar: *Juan Valera. Estudio crítico*. Madrid, Biblioteca Ignacio Larramendi, 2015, p. 1.

¹⁹ Exactamente, los publicados en la *Revista Española de Ambos Mundos*, *La Revista Peninsular*, *El Estado*, *El Mundo Pintoresco*, *América* y *El Cócora*. Manuel Peñalver: "La obra periodística de Juan Valera". *El Mundo*, EM2, 22-V-2015. Ed. digital recogida en la página web de la Asociación de Prensa de Almería. <http://almeria.fape.es/la-obra-periodistica-de-juan-valera/>

²⁰ Para el estudio de Valera como crítico literario, cfr. E. Fishline: *Don Juan Valera, The Critic*. Pensilvania, Bryn Mawr College, 1933; Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1968; y Marina Mayoral Díaz: "Valera y Clarín críticos literarios". *Revista de Occidente*, nº. 82 (1970), p. 103.

En 1860 colabora en el periódico humorístico, satírico-literario *El Cócora*, creado por su amigo Antonio María Segovia. En esta década, fue redactor jefe de *El Contemporáneo* desde su primer número de 1860 hasta finales de enero de 1863, periódico con el que siguió colaborando hasta su desaparición en octubre de 1865; y escribió en *El Progreso*, revista quincenal de ciencias, letras y artes (1865); *El Eco del País* (1866); *El Museo Universal* (1867-1868); y la *Revista de España* (1868-1888).

Ya en los setenta, escribe en *Los Debates* (1877-1880); la *Revista Contemporánea* (1876-1878); y *La España Moderna* (1889-1897). Según escribe Peñalver,

El Gobierno lo nombró director de *El Centenario*, revista ilustrada y órgano oficial de la junta directiva encargada de disponer las solemnidades que habían de conmemorar el descubrimiento de América, en 1892. En *El Día* colabora en 1883. En *El Imparcial*, entre 1888 y 1904. En *El Liberal*, que nace de una escisión de *El Imparcial*, entre 1897 y 1898. Además, colaboró en periódicos hispanoamericanos como *El Correo de España* (Buenos Aires) entre 1896 y 1897, *La Nación*, igualmente, de Buenos Aires, entre 1899 y 1900 y *La Tribuna* de México, en 1902. De la misma manera, lo hizo en la *Revista Ilustrada de Nueva York* entre 1891 y 1892. En *Blanco y Negro* publicó en 1903 el primer capítulo de su novela inacabada *Elisa la malagueña*²¹.

En opinión de Amorós, la música es un tema al que Valera “presta escasa atención”²², pero como elemento omnipresente en la sociedad coetánea, el escritor se encuentra con ella de continuo en su labor de cronista de la vida madrileña, berlinesa, vienesa, parisina, etc., crítico literario o diplomático curioso. Así, desde la asistencia a las funciones teatrales de Madrid hasta la audición de *Tannhäuser* (1845) en Berlín en 1857 o *La vida por el Zar* (1836) al año siguiente en San Petersburgo, el crítico convive con el arte lírico, principal entretenimiento de la sociedad occidental de la segunda mitad del XIX.

A pesar de no haber recibido formación musical en su infancia²³, Valera ofrece siempre comentarios atinados y prudentes²⁴ sobre las cuestiones musicales y sus juicios sobre las cualidades vocales o la calidad interpretativa, manifiestan un criterio conseguido, sin duda, gracias a su formación como diletante. Nuevamente es Amorós quien revela que, cuando en 1884 acoge en su casa de Washington a su pariente Juanito que lo martiriza canturreando sin parar noche y día, el escritor reconoce en una de las cartas de sus hijos “nunca he conocido yo tanto como ahora que la música me gusta con pasión”²⁵.

Además de los teatros, Valera acude también a los salones nobiliarios²⁶, y a las fiestas populares, comentando con cierto detalle tanto el ambiente como la ejecución de la música que escucha.

²¹ *Ibid.*

²² Andrés Amorós: *La obra literaria de Valera: la música de la vida*. Madrid, Ed. Castalia, 2005, p. 116.

²³ En la “Revista de Teatros V” de *El Contemporáneo*, añade, al final de una de sus revistas, que en textos futuros se extenderá más en cuestiones musicales si “tengo quien me ilumine y guíe para discurrir sobre ellas con detención y profundidad”. J. Valera. 1860. *Crítica literaria (1857-60). Obras completas*. Tomo XX. Madrid, Carmen Valera, 1935, p. 254.

²⁴ Moreno Hurtado extiende este adjetivo a la actitud de Valera en toda su crítica literaria, afirmando que “es un crítico prudente que se acerca a la obra literaria con respeto”, siendo siempre extremadamente benévolo, sin intención de mortificar. *Don Juan Valera, hechos y circunstancias*. Cibra, Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 2002, p. 119.

²⁵ Juan Valera: *Cartas a sus hijos*. Matilde Galera Sánchez (ed.). Córdoba, Diputación, Colección Estudios Cordobeses, 1990, p. 140. *Cit.* en Amorós: *La obra literaria de Valera...*, p. 117.

²⁶ Un ejemplo es el de la Condesa de Montijo en su Quinta de verano de Carabanchel, donde en agosto de 1856 empieza a ofrecer funciones dramáticas. La primera de ellas presentó el proverbio *Le caprice* de Alfred de Musset, en francés, y el sainete *Pancho y el Mendrugo* a modo de fin de fiesta; además, en el intermedio contó con “unos coros del *Guillermo Tell* y el sexteto

Sus textos son altamente subjetivos, por ello, casi siempre, transmiten la forma de ser de Valera más que la descripción del objeto que se critica en sí mismo.

Jamás caen en la pedantería –“Yo he criticado siempre más como aficionado que como profesor, aspirando a no enseñar nada a mis lectores cuando los tenía, sino a entretenerles un rato con mi charla”²⁷–.

Valera es idealista y esteticista, además de antinaturalista parnasiano, haciendo pronto suya la máxima de Gautier del “arte por el arte”. El arte tiene su fin en sí mismo, que es “la creación de la belleza”²⁸. Por ello rechaza siempre la consideración del teatro como escuela de costumbres:

Es indudable que en el teatro no deben ofenderse la moral ni el decoro públicos. En este sentido el teatro es y debe ser siempre tan escuela de costumbres como un paseo, un casino o una tertulia, donde me parece que tampoco es justo ni conveniente faltar a la honestidad, a la decencia o a la buena crianza. Hasta las tabernas debieran ser escuela de costumbres en este sentido²⁹.

3. Valera y las críticas sobre zarzuela de mediados de siglo

Ya en sus primeros textos periodísticos de la década de los sesenta, las “Revistas de Madrid”³⁰, crónicas de la vida social de la capital de España que aparecen en 1856 en la *Revista Peninsular*, en las que el joven Valera firma como “Silvio Silvis de la Selva”, “S. S. de la S”. y “S. de la Selva”, encontramos juicios sobre los espectáculos coetáneos.

De los teatros no hay novedad [...] Sólo el del Circo sigue dando funciones y últimamente se ha representado en él y ha sido aplaudidísima una nueva zarzuela de D. Luis de Olona, titulada *El postillón de la Rioja*. Esta zarzuela como la mayoría de las de Olona no es ni pretende ser muy recomendable como composición literaria; pero entretiene y divierte, y realiza el objeto que el autor se propuso al escribirla. Mil veces mejor y mil veces más útil, agradable y hasta glorioso es componer zarzuelas de éstas, que no dramas atiborrados de insípida y tonta filosofía y de lirismo amanerado. D. Luis de Olona tiene talento y es una especialidad en su género³¹.

En la misma *Revista Peninsular* publica también su reseña de las “*Escenas andaluzas del Solitario*”, sobre los textos costumbristas de su amigo Estébanez Calderón, donde manifiesta su amor por la música popular, obra de

la gente menuda y plebeya de Andalucía. Esta gente es la que ha inventado o perfeccionado esas danzas alegres del Bolero, el Ole, el Jaleo de Jerez, la Tirana, la Cachucha y el Fandango, que alborotan y regoci-

de la *Lucía*. Hubo, por último, un bailable y una opípara cena y la flor de la sociedad de Madrid estuvo presente o tomó parte en aquellas diversiones”. J. Valera. “Revista de Madrid”. *Revista Peninsular*, Vol. I [31-VIII-] 1856, p. 468. Y Tomo XIX de las *Obras Completas, Crítica Literaria (1854-56)*. Madrid, Sánchez de Ocaña, 1940, p. 275.

²⁷ J. Valera: “Homenaje a Echegaray”. *Crítica literaria (1901-1905)*. Madrid, Imp. Alemana, 1913, pp. 399-328. Vol. XXXI de las *Obras Completas*. Cit. en Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Ed. Gredos, 1968, p. 55.

²⁸ *Ibid.*, p. 264.

²⁹ J. Valera: “Revista de teatros VII”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 261.

³⁰ Esta publicación lisboeta, *Revista Peninsular (1855-56)*, nace con voluntad ibérica de fraternización de dos pueblos hermanos. En ella colaboraron los más importantes literatos ibéricos, usando cada uno su lengua patria. Sobre la cuestión de la unidad de los pueblos de la Península Ibérica, véase: Ramiro Blanco: “El Iberismo”, *Revista de España*, Madrid, Tomo XXXIII, Diciembre de 1881, pp. 367-391.

³¹ J. Valera. “Revista de Madrid”. *Revista Peninsular*, Vol. I [3-VI-] 1856, p. 568. Y Tomo XIX de las *Obras Completas, Crítica Literaria (1854-56)*. Madrid, Sánchez de Ocaña, 1940, p. 240.

jan los sentidos y potencias, y por las cuales nos vamos haciendo famosos, a falta de mejor fama en lo presente, allá en los países extranjeros. [...] Pero si ha de venir nueva era de gloria musical para España, al vulgo de Andalucía se la deberemos principalmente, por habernos conservado en el tabernáculo del alma el fuego sacro de la inspiración, la forma y manera propias de nuestra música, y hasta algunas tradiciones de escuela³².

Y es que, como afirma Amorós, siempre le gustaron al autor de Cabra las fiestas populares, sus músicas y coplillas, y su reflejo en las tablas, causa de que destaque la malagueña –“una especie de *caña*”³³–, de la partitura del pasillo filosófico fúnebre en un acto de Serra y Oudrid, *Nadie se muere hasta que Dios quiere* (1860)³⁴; y “una muñeira que se canta y se baila y que indudablemente tiene cierto carácter”³⁵, de *La mina de oro* (1861), zarzuela en tres actos de Puente y Brañas con música de Reparaz, estrenada el 19 de noviembre de 1861 en el T. del Circo. Cuarenta años después, en la década de los noventa, cuando el autor de Cabra colabora con Albéniz en *Pepita Jiménez*, lo encontramos hastiado ya de “jotas, fandangos y boleros”, pues, según escribe al compositor en una de sus cartas, “los asuntos andaluces de majos, majas, toreros, gitanos, etc., están ya tan manoseados y tan traídos y llevados por todo el mundo que carecen de novedad”³⁶. Ciertamente este hartazgo tenía su razón de ser en el abuso del flamenquismo que inundaba las tablas ya en la década de los ochenta, como bien denuncia Palacio Valdés. Se buscaba regenerar nuestro teatro por medio de la moda flamenca, y esto no sólo sucedía “en los teatros menores, sino hasta en los encopetados, como el de la Comedia y el de Jovellanos, se procura alimentar la fantasía de nuestro pueblo con rondeñas y peteneras. [...] Los chulos y las chulas tienen hoy en su mano el centro de la escena española”³⁷.

A pesar de la saturación del abuso de lo pintoresco a la que parece llegar a finales de siglo, Valera siempre disfrutó de la frescura y autenticidad de la música de tradición oral; de hecho, en 1860, desde las páginas de *El Cócora*, aconseja al compositor español que trabaja en favor del arte nacional “que no imite a los maestros de otros países, sino que estudie la música antigua y popular del nuestro, y que se deje guiar por ella y por la propia inspiración”³⁸. Estas palabras evidencian una postura claramente regeneracionista, compartida tanto por músicos como Barbieri o Pedrell, como por el grupo de escritores realistas, tal y como ya hemos comentado.

³² Silvio Silvis de la Selva [J. Valera]. “Escenas andaluzas del Solitario”. *Revista Peninsular*, Vol. I, nº 10 [1856], p. 433. Y Tomo XIX de las *Obras Completas, Crítica Literaria (1854-56)*..., p. 138.

³³ J. Valera: “Revista de teatros III”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*. *Obras completas*. Tomo XX. Madrid, Carmen Valera, 1935, pp. 237 y ss.

³⁴ Esa malagueña/caña, interpretada a dúo por la tiple Josefa Ramos y el tenor cómico Vicente Caltañazor, fue lo mejor de la partitura de este pasillo, teniendo que ser repetida en su estreno en el T. de la Zarzuela el 20 de septiembre de 1860. En palabras de Petra Barbieri, que la comenta extensamente en una carta a su hijo, “hizo furor”. Emilio Casares: 2. *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 104. Fue editada por Casimiro Martín en versión de voz y piano de Florencio Lahoz.

³⁵ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 24 de noviembre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*. *Obras completas*. Tomo XXI. Madrid, Carmen Valera, 1906, p. 206.

³⁶ María Pilar Aparici: “Correspondencia Juan Valera-Isaac Albéniz (1895-1898). *Pepita Jiménez*”. *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 55, Cuaderno 204, 1975, pp. 147-172, reeditado en *Albéniz y su tiempo*. Enrique Franco (ed.). Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990, pp. 81-101. Cit. en Amorós: *La obra literaria de Valera: la música de la vida*. Madrid, Ed. Castalia, 2005, p. 118.

³⁷ Palacio Valdés / Alas (Clarín): *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro ed., 1882, pp. 27-28.

³⁸ J. Valera. “Revista de teatros I”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 226.

Dentro de ese espíritu de regeneración nacional se debe interpretar también su constante crítica sobre la escasa calidad literaria de los textos escogidos como materia dramática de la zarzuela, que suele dar como resultado obras pobres y ligeras:

No se puede negar que de la poesía y de la música, en la zarzuela combinada, suele resultar una pobre combinación, salvo raras excepciones. El poeta se disculpa con la música y escribe un *libreto* ligerito: el músico piensa que la poesía va a hermosearlo y dorarlo todo, y escribe una música no menos trivial y ligera, y unidas una y otra ligereza, que a veces rayan en debilidades, producen una pesadez insufrible para ciertos sujetos descontentadizos, pero la mayoría del vulgo se encanta a pesar de todo, con la zarzuela³⁹.

Juzga, además, inadecuado el vicio de acudir al repertorio francés y traducir, refundir y adaptar "los más desarreglados desatinos que se escriben en Francia"⁴⁰, para ser puestos en música como zarzuelas. Ya en 1856, Valera recogía esta práctica:

Los *distinguidos literatos* suelen traer de estas excursiones algunos *vaudevilles* fresquitos, que convierten en sainetes o zarzuelas trasladando la escena del Sena al Manzanares y trocando los nombres de *Monsieur Chose* y de *Madame Telle*, en los más castizos de *Don Fulano* y *Doña Mengana*: por donde pasa por original la zarzuela o sainete, hasta que algún periodista mal intencionado descubre el artificio y lo pone en conocimiento del público en un suelto de la gacetilla de la capital⁴¹.

En contra de esta manía que se prodiga en la literatura dramática de nuestro país desde comienzos del siglo XIX, Valera aconseja, incluso, a los escritores de textos zarzuelísticos, cómo enmendar el vicio.

Si no quieren emprender el trabajo de inventar un argumento [...] ¿por qué no lo toman de nuestras innumerables comedias antiguas olvidadas muchas de ellas, y que ya no se representan? ¿Por qué no lo toman de nuestras novelas antiguas, como por ejemplo de varias muy ingeniosas de doña María de Zayas [...]? ¿Por qué no lo toman, por último, de los cuentos árabes o persas, como hizo el famoso Carlos Gozzi, cuando sus lindísimas *fiabe*?⁴².

La zarzuela, que en la década de los sesenta ha conseguido el favor del público madrileño llenando dos teatros, el de la calle Jovellanos y el del Circo, no consigue, sin embargo, presentar obras nuevas de interés, manteniéndose obstinadamente por el cauce de la traducción:

Las musas duermen. Ambas compañías del Circo y de Jovellanos acuden a su antiguo repertorio para entretener al público. Para darle algo nuevo, se proponen traducir *libretos* de óperas cómicas italianas, alemanas y francesas, y representarlos con la música de los maestros extranjeros: ya hemos visto y oído en

³⁹ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861". *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 176.

⁴⁰ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 15 de septiembre de 1861". *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 174. Habrá que analizar, además, si el "vicio" de traducir del repertorio francés depende, en la década de los sesenta, en buena medida de los intereses económicos de Francisco Salas, empresario entonces del Teatro de la Zarzuela, "que prefería poner en escena obras traducidas por las que no tenía que pagar derechos de autor". Carmen Menéndez Onrubia: "Cervantes en escena: *El loco de la guardilla* de Narciso Serra". *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), p. 668.

⁴¹ J. Valera: "Revista de Madrid, 31 de agosto de 1856". *Crítica literaria (1854-56)*..., p. 267.

⁴² *Ibidem*. Estas ideas son publicadas tras el estreno el 11 de septiembre de 1861 de *La reina Topacio* zarzuela en tres actos de Emilio Álvarez, con música de Fernández Caballero. De esta obra, basada en el libreto de la ópera cómica homónima de Victor Massé, *La Reine Topaze* (1824), que a su vez está basada en la novela ejemplar de Cervantes *La gitanilla*, la prensa en general destaca la música y critica la escasa calidad literaria del libreto. Cfr. Nuria Blanco *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015, pp. 130 y ss.

Jovellanos *La pradera de los desafíos* y *La reina Topacio*; pronto se pondrá en escena *Stradella*, música de Flotow. Se diría que vamos perdiendo la esperanza que por algún tiempo nos halagó de crear la ópera española; esperanza que era la única excusa que podía darse del desmedido amor a la zarzuela⁴³.

A pesar del magisterio ejercido en esta práctica por algunos autores como Ventura de la Vega, constante traductor y adaptador de Victor Hugo o Eugène Scribe, protegido y apoyado por el intriguante Juan Grimaldi, a veces sólo la música –en muchas ocasiones de calidad algo superior al libreto– consigue “salvar” la obra de un *fiasco*. Esto es lo que sucede, a juicio de Valera, con *El tesoro escondido*, zarzuela en tres actos arreglada del francés por Vega, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 12 de noviembre de 1861, sobre la que afirma el autor de *Juanita la larga* que “la habilidad y tino del señor Vega para buscar situaciones de efecto, tal vez no hubieran bastado a encubrir lo insulso e inverosímil del argumento de esta nueva obra, si no hubiera venido en su auxilio la bonita música del maestro Barbieri”⁴⁴.

La música también puede condenar una obra, caso de la traducción al castellano de la ópera *Alessandro Stradella* (1844) de Flotow, que se estrena el 23 de octubre de 1861 en el coliseo de la calle Jovellanos como zarzuela en tres actos⁴⁵:

la música es muy bella, pero es demasiado música para aquellos cantores, y a pesar de los esfuerzos de la señora Toda y el señor Sanz⁴⁶, no ha agradado al público cuando debiera. Hay asimismo otra razón que explica esta frialdad, a saber: que el público de la zarzuela estima la música como adorno y realce del libreto, que es lo principal para él, y el libreto de *Stradella* es harto cándido e inverosímil⁴⁷.

Parece evidente que los cantantes del Teatro de la Zarzuela no tenían en 1861 el nivel vocal de los divos que contrataba el Teatro Real. Valera ya había expresado claramente su opinión sobre Enriqueta Toda, tiple que se presenta al público de Madrid en ese año cómico 1861-62 en la ópera cómica de Herold, traducida al castellano por Narciso de la Escosura como *La pradera de los desafíos*, escribiendo en la correspondiente “Revista Dramática” de *El Contemporáneo*: “Há poco que salió del Conservatorio, sólo diremos que le conviene despertarse y avivarse. Tiene una vocetia dulce y canta con afinación y buen gusto: pero... ¡si parece una colegiala!”⁴⁸.

Valera ve con pesadumbre cómo en la década de los sesenta el público de Madrid, “siempre sediento de novedades”⁴⁹, devora las zarzuelas que se van estrenando, a pesar de que adolecen de

⁴³ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 178. Sobre el tema de las traducciones como materia dramática de nuestro teatro lírico, véase: Cortizo: “La zarzuela espagnole du XIXème siècle. Relations et divergences avec le théâtre française du siècle passé (1832-1866)”. *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze. 15 au 17 octobre 1998 réunis par François Lesure*. Villecroze, Académie Musicale de Villecroze, Klinksieck, 2000, pp. 83-123.

⁴⁴ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 24 de noviembre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 203. El texto resume el argumento de la zarzuela con cierto detalle.

⁴⁵ Los versos de los cantables, en traducción “acomodada a la música del maestro Flotow”, son de Manuel del Palacio; y los diálogos de Luis Rivera. *Stradella*. Madrid, Centro General de Administración, 1861.

⁴⁶ Además de la Toda y Sanz en los papeles principales de Elena y Stradella, les acompañaron Dolores Fernández, Fuentes, Calvet y Arderius entre otros cantantes. Idénticas palabras a las de Valera son escritas por Barbieri en sus escritos acerca de esta traducción de la ópera de Flotow: “A pesar de su bella música no gustó, porque el público dijo que no era para aquellos cantantes, y que para música de esa índole querían sólo el Teatro Real”. E. Casares: *2. Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 124.

⁴⁷ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 27 de octubre de 1861”. *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 191.

⁴⁸ J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 8 de septiembre de 1861”. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 161.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 155.

originalidad, buen estilo literario y vuelo dramático. "El público quiere cosas nuevas aunque sean malas"⁵⁰, reconoce Valera en 1861, añadiendo días después, que "la mayoría del vulgo [...] prefiere las obras de Camprodón a las del mismo Shakespeare. No hace muchos años que fue silbado en Madrid el *Macbeth* traducido por Villalta; pero, en cambio, apenas hay *vaudeville* mal traducido o arreglado que no se aplauda y celebre"⁵¹.

No sin amargura, acaba por reconocer que, "dos cosas, en otros tiempos enteramente diversas, se van haciendo ya una misma cosa; a saber, la popularidad y la vulgaridad"⁵², perdonando, incluso aplaudiendo, el público de comedias y zarzuelas "las chocarrerías indecentes"⁵³. Y es que este espíritu de consumo que comienza a hacerse patente cada vez con más fuerza en esta década, incrementa, en su opinión, el mal gusto literario y dificulta la aparición de obras de cierta calidad.

Pero Valera es pragmático y, como ya habían defendido, entre otros, Barbieri en 1856 desde las páginas de la revista *La Zarzuela*, y Peña y Goñi posteriormente, en su obra *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (1881)⁵⁴, el fin del género es conseguir asentar un teatro lírico nacional que nos conduzca a la ansiada ópera española. Sin embargo, y a pesar de no perder de vista ese objetivo, el escritor no es contrario al cultivo del género zarzuelístico, como él mismo aclara:

No se piense que somos enemigos de la zarzuela, y que la juzgamos causadora de tantos males. Lo único que censuramos es la desenfadada afición a la zarzuela que muestra el público de Madrid y el mal gusto literario que va prevaleciendo. Zarzuelas hay bonitas, y aún las habrá mejores si Dios quiere; pero el teatro clásico español no debiera olvidarse por estos juguetes modernos. Nuestra rica, elegante e inspirada poesía dramática, la primera del mundo, no debiera reducirse a un remedo de la ópera cómica francesa⁵⁵.

El pésimo estilo de algunos libretos es también objeto de crítica⁵⁶, siendo no pocas veces Camprodón acusado de usar una versificación ramplona en sus libretos y de ocultar la práctica de la traducción: "Las zarzuelas de Camprodón, por ejemplo, no son malas, pero pudieran ser mejores si estuviesen siempre escritas en castellano, si fuesen todas originales, y si cuando no lo son se dijese francamente que eran traducidas"⁵⁷. De su producción lírica de estos años, sólo salva Valera su texto para la zarzuela en dos actos *Marina* (1855) –la ópera llegará en 1871, con la ayuda de Ramos Carrión–, sospechando que "tal vez Camprodón habrá tenido colaborador, porque hay bastante en castellano y algunos versos bonitos"⁵⁸.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861". *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 176.

⁵² *Ibidem*, p. 176.

⁵³ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 27 de octubre de 1861". *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 197.

⁵⁴ Madrid, Imp. *El Liberal*, 1881. Edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2003.

⁵⁵ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861". *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 177.

⁵⁶ Escribe Valera en junio de 1856, sobre el brillante estreno de *El postillón de la Rioja*: "esta zarzuela, como la mayor parte de las de Olona, no es, si se quiere, ni pretende ser muy recomendable como composición literaria: pero divierte y entretiene, y realiza el objeto que el autor se propuso al escribirla". J. Valera: "Revista de Madrid, 30 de junio de 1856". *Crítica literaria (1854-56)*..., p. 240.

⁵⁷ J. Valera: "Revista de teatros I". 1860. *Crítica literaria (1857-60). Obras completas*. Tomo XX. Madrid, Carmen Valera, 1935, p. 222.

⁵⁸ J. Valera: "Revista de teatros IV". 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 245.

El autor de *Pepita Jiménez* recoge también en sus textos interesantes informaciones sobre la práctica musical, criticando, entre otros extremos, las interpolaciones de fragmentos extraños a las partituras que se ejecutan, costumbre añeja que reaparecía de vez en cuando, en favor del desempeño vocal de alguno de los divos que visitaban el Teatro Real⁵⁹. O el abuso de lugares comunes que obtienen éxito y se convierten en constantes en cada título, caso de los coros de “negritos” de Ultramar en una década en la que la habanera comienza a ser ya elemento identitario de la música española. A propósito del que aparece en *El relámpago*, escribe:

El frecuente empleo de los negritos en los coros va ya cansando algo. Con todo, esto va en gustos. A no pocos espectadores les agrada ver a los negros y oír el tango [habanera]. Nosotros sólo diremos que si siguen siendo negritos los coristas en casi todas las zarzuelas, más vale que lo sean en todas, sin excepción, y que en lugar de ponerse antifaz se embetunen bien para todo el año cómico⁶⁰.

La calidad vocal de los cantantes merece no pocas veces su comentario, como ya hemos comentado; así, en septiembre de 1860, juzga regular la interpretación de *La hija del Regimiento*, traducida al castellano por Emilio Álvarez⁶¹, alabando a Francisco Salas, que ejecutó el papel de Sulpicio, que posee muy poca voz, aunque canta siempre “con afinación y buen gusto”⁶², y a Trinidad Ramos como María, que

cantó bien los dos primeros actos, los representó mejor y tocó el tambor admirablemente. En el tercer acto decayó algo [...] El tenor [Juan] Salces hizo varios gallipavos, y hubiera podido cantar mejor a no haber estado ronco; pero es de esperar que cante mejor otra noche, si no es crónica la ronquera⁶³.

A modo de comparación, recogemos la opinión que doña Petra Barbieri escribe el 12 de septiembre, a su hijo, en ese momento fuera de Madrid, respecto a la calidad de la ejecución de la obra por los cantantes contratados por Salas para esa temporada 1860/61:

La Señorita Ramos es muy simpática; cantó con gusto y afinación, vistió bien y tuvo la misma desenvoltura que si toda la vida hubiese estado en la Zarzuela. Tiene poquita voz, pero como sabe manejarla, gustó mucho y fue muy aplaudida en todas las piezas sobre todo en el terceto del tercer acto, y la escena del tambor que ambos hicieron repetir. Salas como siempre, aunque le noté aturrido, no lo extraño porque el público cada vez más exigente no pasa nada. Salces con tantos ensayos estaba muy ronco y en cuanto abrió la boca, le dieron una grita, que los de buena fe sofocaron con un grande aplauso; para el que no hubo piedad fue para un corista que en la introducción sólo tiene que decir recitado “Que los enemigos se han retirado”, el pobre lo hizo tan mal, que con justicia se le echaron encima. La Lesén que hacía la madre, muy bien en su papel pero con un pelucón blanco de rizos sobre su cabecita de melón, que no cabía en el teatro; el que estuvo admirable en el papel de cabo de la compañía fue Arderius que cada verso le valió un aplauso fortísimo, y Rochel, viejo mayordomo de la madre, sostuvo bien su parte. [...] El teatro

⁵⁹ En concreto, lo destaca negativamente de la contralto Lustani en *La Sonámbula* interpretada en noviembre de 1860 en el Real. J. Valera. “Revista de teatros VI”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 259.

⁶⁰ J. Valera. “Revista de teatros I”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 230.

⁶¹ Esta traducción de la ópera de Donizetti se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 11 de septiembre de 1860, traducida al castellano y presentada como zarzuela en tres actos y en verso. El texto castellano fue editado: Madrid, Imp. de Cristóbal González, 1860.

⁶² J. Valera. “Revista de teatros I”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 227.

⁶³ *Ídem*.

completamente lleno. Juicio crítico mío, que tienen para dos años una buena tiple de zarzuela, pero que al tercero le pasará lo que a la Ramírez⁶⁴.

Cuando el 14 de septiembre se repone en el Teatro de la Zarzuela *El relámpago* (1857) de Camprodón y Barbieri, Valera afirma que "sujeto hubo allí que exclamaba: «¡cuánto mejor hubiera sido que el tenor, en vez de quedarse ciego del relámpago, se hubiera quedado mudo!»"⁶⁵, revelando la desastrosa interpretación del tenor pasiego Bengoechea, protagonista de la obra junto a la tiple Josefina Mora⁶⁶.

En la reposición de *Marina* (1855) que se lleva a cabo a partir del 22 de septiembre de 1860 en el Teatro del Circo, destaca la calidad vocal de Luisa Santamaría en el papel protagonista; el tenor José Font "tiene una voz hermosa aunque sería de desear que cantara más afinado" y el barítono Crescenci como Roque, "canta a las mil maravillas [...] Su voz es magnífica y la modula con una facilidad y una agilidad grandes. Trina y gorjea como una *prima donna*, y canta con mucha gracia todo lo que canta y particularmente las creaciones andaluzas"⁶⁷.

Critica también el trabajo de los cantantes como actores, exceptuando a Salas y Caltañazor; ya que, en su opinión, las cantantes españolas que se presentan en esos años sesenta en el género de la zarzuela, tienen algo de "recitado y de doméstico que para a veces en lo escogido"⁶⁸.

El autor de *Juanita la larga* valora los esfuerzos de decoro de los coliseos, ofreciendo interesantes datos sobre la calidad de sus medios en proporción al precio de sus entradas, como este comentario sobre el teatro de Jovellanos y el Real en 1860:

en el teatro de la Zarzuela, con ser tan barato, se nota cierto primor y buen deseo de complacer al público en las decoraciones y trajes, los cuales contrastan por su limpieza y novedad, y rayan de vez en cuando en la magnificencia, comparados con los que hemos visto en el Teatro Real, en el cual, con ser tan caro y tan regio, suele ser la *mise en scène* deplorable y hasta sucia. Los comparsas, sea cual sea la ópera que se represente, suelen salir vestidos de Judas en sábado santo⁶⁹.

Lo que más valora de la zarzuela es su capacidad de entretener sin ofender a la moral, pues "al teatro no va nadie a instruirse, sino a divertirse"⁷⁰, razón de las palabras escritas sobre el juguete *El último mono* (1859), cuando es repuesto en otoño de 1860 en el Circo: "¡Cuánto más vale escribir estas obrillas ligeras, en las cuales hay al fin su moral a vuelta de burlas que no en dar en la

⁶⁴ E. Casares: 2. *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 101. Respecto al comentario sobre Trinidad Ramos de doña Petra, lamentablemente, falleció en enero de 1863, a los 23 años.

⁶⁵ J. Valera. "Revista de teatros I". 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., pp. 229-230.

⁶⁶ De nuevo Petra Barbieri nos ilustra con su expresivo comentario en carta a su hijo: "Esta noche hacen *El relámpago* por la Mora y el tenor pasiego, con grande bombo de anuncio, diciendo: «Hará el papel de León el tenor Bengoechea» y dice bien el anuncio, pues sólo le faltan las melenas, pues la figura y los rugidos ya los tiene". Casares: 2. *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*..., p. 102.

⁶⁷ J. Valera. "Revista de teatros IV". 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 245. En el Circo se había instalado una compañía lírica que rivalizaba con el Teatro de Jovellanos, véase al respecto: M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998, pp. 299 y ss.

⁶⁸ J. Valera: "Revista dramática. Madrid, 8 de septiembre de 1861". *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 161. Se refieren en concreto, a la tiple Luisa Santamaría, bastante lejos de encarnar con cierta verosimilitud el personaje de Isabel de Valois en dicha ópera cómica de Hérold.

⁶⁹ J. Valera: "Revista de teatros I". *El Cócora* 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., pp. 227-228.

⁷⁰ J. Valera. "Revista de teatros XIII". 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 303.

manía que en España cunde ya demasiado, de filosofar en verso y de encerrar todas las ciencias morales y políticas en un poema o en un drama”⁷¹.

Estas obras pequeñas, cómicas, ligeras y divertidas, son de su agrado si están bien escritas, caso de *El loco de la guardilla*, de Narciso Serra con música de Fernández Caballero, obra estrenada en el T. de la Zarzuela el 9 de octubre de 1861, en conmemoración del nacimiento de Cervantes que, en palabras de Valera desde *El Contemporáneo*, “tiene el mérito de lo imprevisto que al público tanto agrada”⁷². El paso estaba, en su opinión, “discreta e ingeniosamente escrito”⁷³, añadiendo a afirmar el autor de *Juanita la larga* que Serra “es el primer poeta cómico de España, después de Bretón [de los Herreros]”⁷⁴.

Y es que para Valera, como ya hemos comentado, la literatura dramática tiene su propio fin en sí mismo que es “divertir al pueblo y crear belleza”⁷⁵, por ello no aprueba los argumentos complicados y enmarañados para la zarzuela, sobre todo si no están bien desarrollados dramáticamente, caso de la zarzuela *La mina de oro* (1861), de Puente y Brañas y Reparaz,

una verdadera confusión. Hay en ella argumento para dos o tres dramas: mas el autor, por falta de espacio, no ha podido desenvolverle. Sus personajes se ahogan, se oscurecen y se confunden en un cuadro tan estrecho, aunque hay en el cuadro conato, o mejor diremos indicio de pasiones y caracteres no llegan a mostrarse y a interesar como debieran, porque apenas están bosquejados. [...] si bien nos parece disparatada, todavía creemos traslucir en ella una viva imaginación poética, facilidad y elegancia para versificar, y hasta cierto sabor castizo en el lenguaje, si bien todo deslucido por la falta de reflexión, por la in-experiencia y por el atolondramiento del poeta⁷⁶.

4. Valera y la polémica de 1863 sobre el Teatro Real

El escritor de Cabra nunca fue partidario de que el teatro estuviera protegido por los gobiernos, ya que, con un concepto liberal del mercado teatral, aduce que es diversión del pueblo y por tanto, éste debe ser el que pagando por verlo lo proteja, según confirma Bermejo Marcos⁷⁷. Éste es el objeto de una breve polémica que mantiene Valera en *El Contemporáneo* en el mes de marzo de 1863, con Luis de Eguilaz, en el marco de un intenso y prolongado debate abierto entonces sobre el arriendo del Teatro Real, ya que se cumplía el fin del contrato de Charles Prosper Bagier, empresario de las últimas cuatro temporadas –de 1859 a 1863– en el coliseo regio⁷⁸.

⁷¹ J. Valera. “Revista de teatros IV”. 1860. *Crítica literaria (1857-60)*..., p. 243.

⁷² J. Valera: “Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861 [*El Contemporáneo*]”. *Crítica literaria (1860-61)*. Madrid, Carmen Valera, 1906, p. 178.

⁷³ *Ibid.* Sobre esta zarzuela, véanse los artículos de Carmen Menéndez Onrubia: “Cervantes en escena: *El loco de la guardilla* de Narciso Serra”. *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp. 665-676; y Carlos Mata Induráin: “Cervantes, personaje de zarzuela y drama: *El loco de la guardilla* (1861) y *El bien tardío* (1867), de Narciso Serra”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 579-589.

⁷⁴ Valera: “Revista dramática. Madrid, 13 de octubre de 1861 [*El Contemporáneo*]”. *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 178. Este texto es recogido también por Menéndez Onrubia en el artículo citado en la nota 74.

⁷⁵ Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1968, p. 105.

⁷⁶ Valera: “Revista dramática. Madrid, 24-XI-1861 [*El Contemporáneo*]”. *Crítica literaria (1860-61)*..., p. 206.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁷⁸ Ramón Sobrino: “Charles Prosper Bagier”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. II. Madrid, SGAE, 1999.

El 16 de marzo, Eguilaz remite una carta a dicho periódico, denunciando la arbitrariedad del Gobierno respecto al arriendo del Teatro Real, indignado por la petición extraordinaria del empresario del coliseo, Carlos Bagier, para ofrecer cuarenta funciones más fuera de contrato –según el cual, sólo podría desarrollar una temporada entre el 1 de octubre al 31 de marzo–, “prolongando su temporada dos meses más”⁷⁹. En ese momento, el Real es un coliseo cuya programación prescinde de autores españoles, y que, además, tiene el monopolio legal de interpretación del repertorio italiano. A pesar de ello, el entonces Ministro de la Gobernación, Florencio Rodríguez Vaamonde le concede el privilegio de poder ofrecer quince funciones más⁸⁰. Eguilaz trata de buscar argumentos objetivos, publicando las cantidades de arriendo de algunos teatros capitalinos:

El mezquino teatro de Variedades, 80.000 rs.; el de Novedades, construido en un barrio apartadísimo, 120.000 ó 140.000; el del Circo, viejo y falto de comodidad, 280.000, y el de Jovellanos de 380.000 a 400.000. No hago mérito del Príncipe que el año pasado rentó 150.000 y que este año por consideraciones puramente por artísticas, produce solo 80.000 rs. al ayuntamiento. [...] Los propietarios de los teatros españoles exigen que queden a beneficio del local las decoraciones, trajes y demás efectos que para el servicio escénico construya el empresario, lo cual muchos años hace subir al doble las cifras que dejamos anunciadas⁸¹.

El empresario del Teatro Real no tenía la obligación de dejar en el coliseo ninguno de los materiales de decoración y *atrezzo* construidos durante el desempeño de su contrato, de lo que deduce Eguilaz que la cantidad con la que el estado subvenciona al Teatro Real debe ascender a casi un millón de reales. Además, las altas esferas del estado acuden al Real, centro de la vida político-social de la España Isabelina, pagando por un abono de palco 32.000 reales al año, llenando cada noche el teatro. Eguilaz solicita equiparar el Teatro Real al resto de teatros de la capital, para poder luchar en la arena lírica en igualdad de condiciones.

Valera entra al trapo, con argumentos que, dejando aparte “la cuestión entre el libre-cambio y el rancio proteccionismo”⁸², aluden a la música como lenguaje universal, a la internacionalidad de los autores interpretados en el Real –Glinka, Flotow, Mozart, Auber y Meyerbeer–, a la falta de demanda del repertorio operístico español –“¿Por qué no pide el público que se representen las óperas españolas, como la *Hypermestra*, la *Isabel la Católica*, *Las treguas de Tolemaida* o *El Solitario*? Si lo pidiera, a buen seguro que la empresa no se negase”– e incluso al vicio de partida del argumento de comparación, al no ser homogéneas la ópera y la zarzuela:

¿de dónde saca nuestro adversario que la ópera es un artículo homogéneo al drama, o a la zarzuela? Prohibir o dificultar la introducción de la ópera, para que la zarzuela no se arruine, sería lo propio que oponerse a la introducción del *foie gras* para que no se menosprecie la chanfaina, o no querer que venga del extranjero sopa de tortuga para que la gente no le pierda la afición a los *callos*. Con todo; el Sr. Eguilaz lleva las cosas hasta el extremo de empeñarse en que los ministros y todos los demás altos empleados car-

⁷⁹ L. de Eguilaz: “Variedades. El Teatro Español y el Teatro Real”. *El Contemporáneo*, martes 17-III-1863, p. 4.

⁸⁰ Barbieri relata también el incidente, afirmando que no se hablaba más que de eso en todo Madrid, provocando reacciones en otros teatros y en prensa, citando entonces el compositor la que estamos relatando entre Eguilaz y Valera. *Cfr.* Casares: *2. Francisco Asenjo Barbieri: Escritos...*, p. 133.

⁸¹ L. de Eguilaz: “Variedades. El Teatro Español y el Teatro Real”. *El Contemporáneo*, martes 17-III-1863, p. 4.

⁸² Eleuterio Agoretas [J. Valera]: “Variedades. Carta en defensa del Teatro Real”. *El Contemporáneo*, jueves, 19-III-1863, p. 4; recogida en: Valera: *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo II. Madrid, Librerías de A. Durán, 1864, p. 128.

guen con la obligación de proteger la industria nacional, yendo a menudo a la zarzuela, así como van a consejo y a secretaría; esto es, comiendo chanfaina y callos, en vez de comer *foie gras* y sopa de tortuga⁸³.

El teatro es el género literario que más productos económicos genera, destacando, entre otros géneros, la zarzuela, a pesar de ser ésta en muchas ocasiones un género “traducido”:

¿Quiere comparar el Sr. Eguilaz lo que han ganado Espronceda, Sanz del Río, Fernán Caballero, Sanromá, Rodríguez, Gayangos, Toreno y Benavides, con sus escritos, a lo que gana Camprodón, por ejemplo, confeccionando zarzuelas? Y lo peor, es (hablemos claro) que la mayor parte de lo que en este género se confecciona tiene tanto de español como yo de turco, porque suele estar chapucemente traducido o desarreglado del francés⁸⁴.

La menor concurrencia de público y la categoría social del que asiste al resto de teatros madrileños tampoco es culpa directa del Teatro Real y del repertorio que éste hace:

Si los cómicos fuesen mejores; si en los teatros de verso no se fumase tanto, produciéndose una atmósfera pestífera y sofocante, que no se produce en el teatro Real, porque es mayor; si hubiese policía en ciertos lugares, que debieran estar más cuidados para que no inficionasen el aire con asquerosos miasmas; y por último, si se representasen a menudo buenas obras originales, no se pasaría una sola noche en que no se viesen el Príncipe, el Circo y hasta Novedades, ilustrados con la presencia de duquesas, marquesas y condesas, de lo más fino⁸⁵.

Valera interpreta que Eguilaz defiende “que haya un teatro español subvencionado”⁸⁶, y concluye su carta con una serie de argumentos en contra.

Los empleados del Teatro Real⁸⁷, involucrados también en dicha polémica por los argumentos expuestos en la carta de Eguilaz, remiten también una carta a Albareda para que la publique en *El Contemporáneo*, en defensa de sus intereses, apareciendo ésta a continuación de la de Valera.

No creemos sea cuestión de españolismo la ópera, pues nos parece que los que estamos sosteniéndonos con esa clase de espectáculos no somos turcos ni hebreos, sino españoles, y mejores españoles que el Sr. Eguilaz, pues no queremos se quite a nadie el trabajo en provecho nuestro. Aconsejamos al señor Eguilaz que si no quiere oír ópera, ya que tanto le daña este espectáculo, se vaya al desierto de *Sahara*, puesto que si va a San Petersburgo oír ópera, si va a Londres oír ópera, si va a Nueva-York oír ópera, y por cualquier parte del universo donde haya civilización oír siempre, mal que le pese a su despecho, ópera y más ópera; y esto sin que crean hollada ni mancillada su honra nacional todos esos diversos países. [...] la postración de los teatros españoles no depende de ninguna manera de la existencia del teatro Real, sino de la división de sus principales actores y del poco acierto de las empresas⁸⁸.

Eguilaz toma de nuevo la pluma, publicándose el 21 de marzo su respuesta a Valera en la que replica negando que el Real esté abierto a las demandas del público, recordando títulos de óperas

⁸³ *Ibidem*, p. 129.

⁸⁴ Eleuterio Agoretas [J. Valera]: “Variedades. Carta en defensa del Teatro Real”..., p. 130.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁸⁶ Eleuterio Agoretas [J. Valera]: “Variedades. Carta en defensa del Teatro Real”..., p. 134.

⁸⁷ La carta, remitida por José Montells y Nadal, está firmada “por la orquesta, por los coros y por las dependencias. Por el cuerpo de baile, Vitorino Vera. Por la sastrería, Lorenzo París. Por la maquinaria, Gregorio Martínez. Por el almacén de obreros, Leonardo Nieto. Por los empleados de contaduría, José Montetes y Nadal. Por el cuerpo de coros, Francisco Alonso. Por la orquesta, Manuel Rodríguez”. “Comunicado”. *El Contemporáneo*, jueves, 19-III-1863, p. 4.

⁸⁸ “Comunicado”. *El Contemporáneo*, jueves, 19-III-1863, p. 4.

españolas nunca interpretadas en él, y el desdén con el que los italianos recibieron *La conquista di Granata* (1850) de Arrieta, ya que él fue el encargado de los ensayos escénicos de la puesta en escena de la obra en diciembre de 1856 en el Real⁸⁹.

Mantiene Eguilaz que su postura es la verdaderamente librecambista, no la de Valera, que al defender el *status quo*, mantiene el proteccionismo del gobierno hacia la empresa del coliseo de Oriente que le sirve para mantener un monopolio de la ópera italiana en Madrid⁹⁰.

Nosotros pedimos la igualdad completa entre el teatro español y el extranjero. ¿Sabe usted lo que pide? Usted, al oponerse a mis doctrinas, pide que el teatro Real se destine exclusivamente a la representación de ópera, cuando nosotros queremos que salga a subasta y se adjudique al mejor postor, sea español o extranjero, bien trate de cantar en él óperas italianas o de representar comedias españolas. Así entendemos el librecambio y la libertad de industria [...] Pedimos sólo la igualdad absoluta, y que entre tanto que se establece, puesto que el contrato de su empresa con el gobierno ha concluido, no se le prorrogue por mas tiempo; y esto lo piden conmigo cuatrocientos literatos y artistas, a cuyo frente figura el ilustre duque de Rivas, a pesar de estarse representando en el teatro Real *La fuerza del sino*⁹¹.

Valera cierra la polémica con una última carta, publicada ya el 26 de marzo, aclarando desde el principio que no es enemigo "de la zarzuela ni de ningún género de literatura. Todos los géneros me parecen bien. De lo que yo soy enemigo es de las subvenciones dadas por el Estado, y mientras más popular es un género, más absurda y contraria a los buenos principios me parece la subvención"⁹².

El primer argumento que esgrime Valera es su defensa de las interacciones y las sinergias de las artes entre sí, interesante punto de vista que hacen posible, en opinión del escritor, llegar a la música desde la poesía o al contrario, acudir al teatro gracias a la afición que sienten por la ópera:

Yo creo que, en vez de rivalizar o perjudicar un arte a otro, le presta poderoso auxilio. Sujetos hay aborrecedores de la música o que tienen para ella orejas de cal y canto, y la poesía les abre los sentidos, les ilustra el entendimiento y les infunde una noble afición al arte divino de Mozart y de Bellini. Y sujetos hay también, que jamás han aprendido cuatro versos de memoria, rudos y groseros en el fondo del alma, incapaces de todo intelectual deleite, y que, yendo al teatro Real, o por moda o por coqueteo, o porque les gusta la música en lo que de más material hay en ella, van poco a poco domesticándose y puliéndose, y acaban por gustar de los versos, y por acudir al teatro de Variedades a oír una buena comedia o un buen drama, representado por Romea y la Berrobianco. ¿Cómo, pues, ha de convencerme el Sr. Eguilaz de esa rivalidad entre el drama y la ópera, cuando yo veo y creo demostrar lo contrario? Aun cuando se dieran muchas óperas, y las óperas tuviesen el mismo argumento de los dramas, lejos de ser esto un perjuicio para los dramas, sería un incentivo. Si el *Don Álvaro* del duque de Rivas se hubiera ejecutado un año ha, no hubieran ido a oírle, sino muy pocos verdaderamente aficionados a la poesía. Si el *Don Álvaro* se da ahora, estamos seguros de que tendrá muchos llenos⁹³.

⁸⁹ Sobre esta ópera, véanse: M. E. Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998; y la edición crítica de la obra, hecha por Cortizo y Sobrino para el ICCMU en 2007.

⁹⁰ Eguilaz aduce, incluso, que "se ha dado en querer impedir al dueño del café de Capellanes, que en él se cantara música italiana". L. de Eguilaz: "El Teatro Español y el Teatro Real. Artículo II". *El Contemporáneo*, sábado 21-III-1863, p. 3.

⁹¹ En el momento de la polémica se acababa de estrenar *La fuerza del destino* en el Teatro Real de Madrid, con la presencia del mismo Verdi. L. de Eguilaz: "El Teatro Español y el Teatro Real. Artículo II". *El Contemporáneo*, sábado 21-III-1863, p. 3 el primer párrafo y p. 5, el segundo.

⁹² Eleuterio Agorettes [J. Valera]: "Variedades. Segunda y última carta en defensa del Teatro Real". *El Contemporáneo*, Jueves 26-III-1863, p. 4; recogido en: J. Valera: *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo II. Madrid, Librerías de A. Durán, 1864, p. 137.

⁹³ Alude Valera a la visita de Verdi a Madrid en febrero de 1863 para asistir en el Teatro Real al estreno en España de su ópera *La fuerza del destino*. Eleuterio Agorettes [J. Valera]: "Variedades. Segunda y última carta en defensa del Teatro Real"..., p. 4; recogido en: J. Valera: *Estudios críticos sobre literatura...*, p. 144.

Reconoce también Valera que no es fácil luchar contra el carácter social que tiene el Teatro Real, punto de reunión de la sociedad elegante, donde van muchos, sin pensar siquiera en la música, como van a las tertulias, a las carreras de caballos y a la fuente Castellana. ¿Hemos de suprimir también la fuente Castellana y las carreras de caballos, o hemos de pedir que el Gobierno no dé barato o de balde el local del paseo y del hipódromo, para que no compitan con ventaja estas diversiones con la poesía y con el arte dramático?⁹⁴.

Y finalmente, si en París o en San Petersburgo se trata con “menos cariño” la ópera italiana es porque ellos tienen otro teatro dedicado a la ópera nacional que ofrece a aquella adecuada competencia, es decir que la ópera italiana compite con el de la grande ópera y el de la ópera cómica en la capital de Francia; y con el que alberga la ópera rusa en Rusia⁹⁵.

5. Más apuntes sobre Benito Pérez Galdós y la música

Uno de los autores de este periodo que manifestó una mayor debilidad por el arte musical fue Benito Pérez Galdós (1843-1920) quien, como es bien sabido, estudió piano en su Canarias natal.

Ya en Madrid, residió cerca del Teatro Real y trabajó amistad con el jefe de la *clac*. Hacia finales de 1878 pudo haber estudiado piano y se relacionaba con José Aranguren, discípulo de Eslava. Según cita Palacio Valdés, tenía un oído privilegiado, era capaz –por ejemplo– de entonar pasajes de memoria de óperas, ejecutando proezas con los labios y la lengua para imitar los sonidos agudos del violín o las notas gangosas del oboe⁹⁶.

Pérez Galdós desarrolla una larga relación con la música que se inicia precisamente en la ámbito de la crítica periodística en Madrid, en 1865, en el diario progresista *La Nación*⁹⁷. Además de los epistolarios con Malats⁹⁸, Chapí y Bretón que comenta ya Sopeña⁹⁹, autores como Pérez Vidal o Schlueter¹⁰⁰ nos ofrecen estudios sobre el tema, abordando también éste último el interés de Galdós por ver *Marianela* convertida en obra lírica, analizando también los diferentes proyectos operísticos sobre sus obras¹⁰¹.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ Eleuterio Agoretas [J. Valera]: “Variedades. Segunda y última carta en defensa del Teatro Real”..., p. 4; recogido en: J. Valera: *Estudios críticos sobre literatura...*, p. 145.

⁹⁶ M^a Trinidad Ibarz Ferré: “Galdós y las guerras: voces, sonidos, ruidos y música”. *Actas del noveno congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2009, pp. 179-184.

⁹⁷ Algunas de estas críticas son estudiadas por Carla Miranda en un trabajo publicado en este mismo volumen, texto que ha partido del estudio completo de las críticas del escritor canario en *La Nación* llevado a cabo en su Trabajo de Fin de Máster, leído en la Universidad de Oviedo en 2016, bajo nuestra dirección.

⁹⁸ Sebastián de la Nuez: “Correspondencia epistolar entre Galdós y Joaquín Malats”. *Homenaje a Elías Serra Rafols*, IV. Universidad de La Laguna, 1974, pp. 173-185.

⁹⁹ *Cfr.* Sopeña: *Arte y Sociedad en Galdós*. Sopeña, Madrid, Ed. Gredos, 1970.

¹⁰⁰ J. Pérez Vidal: *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Biblioteca Atlántica, Patronato de la “Casa de Colón”, 1956; y P. Schlueter: *Galdós y la música*. Madrid, Clave intelectual, 2016. *Cfr.* también: M^a Isabel Rovira Martínez de Constrata: *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes. (1865-1876)*. Tesis doctoral. Dos volúmenes. Universidad de Barcelona, 2017.

https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/458239/02.MIRMdC_2de2.pdf?sequence=2&isAllowed=y

¹⁰¹ Sebastián de la Nuez: “Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, XXVII, 1981, pp. 487-555. No hacemos referencia a otros trabajos que relacionan a Galdós con la música, como la monografía de Vernon A. Chamberlin: *Galdós and Beethoven. Fortunata y Jacinta, a Symphonic novel*. Londres, Thame-

Pero, además del rastro de la música en su ciclópeo corpus literario, nos legó otros textos de interés, menos conocidos, como los artículos reunidos por el editor Alberto Ghirardo en los volúmenes de las llamadas "Obras inéditas de Benito Pérez Galdós". Estas recopilaciones, obra del propio Ghirardo, donde los textos –recogidos sin citar la fuente de origen– son ordenados de forma aleatoria, no cronológica, contienen algunos tesoros, como los artículos publicados en prensa en 1885 que aparecen en el volumen V sobre la ópera española y el "arte por horas"¹⁰²; o los publicados entre 1886 y 1894 y recogidos en el volumen VII, titulado *Arte y Crítica*¹⁰³.

De éstos últimos, el primer texto fechado el 3 de marzo de 1886, comenta en su primera parte la reaparición en Madrid de Sarasate con la Sociedad de Conciertos, llegando a citar ya a un jovenísimo Albéniz, a Tragó, Guervós y Zalbalza entre los mejores pianistas coetáneos; y en la segunda, los conciertos de primavera de la Sociedad de conciertos –"como siempre, concurridísimos [...]". El público se disputa siempre las localidades y hay que andar a veces a tropezones para adquirirlos"¹⁰⁴–, recogiendo los recuerdos de su ya larga existencia, unos veinte años, y su labor a favor de la difusión del repertorio sinfónico. Tras un intenso texto sobre el *Don Giovanni* mozartiano –"...la obra más portentosa del arte lírico-dramático y la matriz de las óperas todas"¹⁰⁵– fechado el 8 de noviembre de 1887, y otros dos sobre Adelina Patti y la muerte de Gayarre –del 2 de enero de 1890–, encontramos un texto fechado el 6 de marzo de 1889 sobre *Los amantes de Teruel*, ópera de Bretón, en el que sostiene que la partitura de Bretón

es lo mejor que hasta ahora se ha escrito por músicos españoles en el género lírico serio [...] y que si no iguala a las obras maestras de la ópera, en cambio no es inferior, y quizá supera a muchas partituras de estos tiempos escritas por alemanes, franceses e italianos y que se cantan en todos los teatros de Europa¹⁰⁶.

Pérez Galdós incide, además, en una de las cuestiones medulares de la segunda mitad del XIX, el concepto de ópera española; para el autor canario es aquella "compuesta por un músico perteneciente a nuestra raza y nacionalidad, no la que ofrezca un modo de ser o estilo especial y castizo, pues ópera de tales condiciones no existe"¹⁰⁷ porque "la única ópera española de verdad es la zarzuela fundada en nuestra riquísima música popular"¹⁰⁸.

De gran interés son también los textos que Galdós escribió a principios del siglo XX en el diario *Le Temps*. En el dedicado al teatro en España, relata el autor de *Fortunata y Jacinta* cómo todavía en 1904 triunfa en nuestro país el sistema del teatro por horas, explicando con cierto detalle su funcionamiento empresarial de éxito que ha acercado el teatro lírico a algunas clases sociales madrileñas que, de otro modo, nunca podrían haber ido al teatro:

sis Book Limited, 1977; o el artículo de Paula Ovadía de Bernadette: "La estructura operística de *Gloria*", *Studies in Honor of M. J. Bernadete*. New York, Las Américas Publishing Co., 1965, pp. 143-165.

¹⁰² *Nuestro Teatro*. Vol. V. "Obras inéditas de Benito Pérez Galdós". Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 201-216.

¹⁰³ Madrid, Renacimiento, 1923. Estos textos son comentados también de forma resumida por Rodolfo Cardona en su artículo "Galdós y el panorama cultural de fin de siglo". *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2013, pp. 333-338.

¹⁰⁴ Pérez Galdós: "La Música (II)". *Arte y crítica*. Vol. II. "Obras inéditas de Benito Pérez Galdós". Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 35-36.

¹⁰⁵ Pérez Galdós: "El *Don Juan* de Mozart". *Arte y crítica*..., p. 79.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 175.

¹⁰⁷ Pérez Galdós: "*Los amantes de Teruel*". *Arte y crítica*..., p. 177.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 178.

Existe en Madrid un sistema de representaciones teatrales que según creo no tiene equivalente en ninguna otra ciudad del mundo. Consiste en la división del espectáculo en cuatro partes. Las piezas interpretadas no tienen más que un acto, como mucho dos, y pueden ser escuchadas de forma independiente. El precio de las butacas también es fraccionado. El espectador escucha las obras que le convienen, una sola si le apetece. En los entreactos la sala se vacía para llenarse de nuevos espectadores. Estas "representaciones por horas", que es como se llaman, se pueden discutir y valorar de diferentes maneras, como sistema artístico o bien como sistema económico, y no hay duda de que han dado a más de una empresa beneficios fabulosos. Seis u ocho teatros de esta categoría funcionan en Madrid durante la temporada de invierno y casi todos explotan el género cómico y lírico, la zarzuela en un acto. Cada año, se representan cuarenta o cincuenta nuevas obras de este género chico tan favorecido. [...] Las familias de poca fortuna, que aquí como en todos los sitios, son las más numerosas, se pueden permitir una o dos sesiones de teatro, sin sobrepasar las dos primeras horas de la tarde, lo que supone no tener que arreglarse, siendo por ello doblemente cómodo y económico¹⁰⁹.

Entra también a comentar Galdós la parte literaria y el carácter de estos espectáculos multiformes que constituyen ese cajón de sastre que es a principios del siglo XX el teatro por horas:

Es difícil evaluar el número de autores que trabajan en este género de literatura, pero es necesario decir que, por cada escritor en el género grande (dramas y comedias en tres actos o más) hay al menos sesenta autores de género chico. Todos los músicos españoles sueñan exclusivamente con éste último, pues la opereta *zarzuela grande* ha caído, de hecho, en el olvido. Si examinamos desde el punto de vista artístico esta fecunda labor teatral, encontramos a la vez ideas felices y absurdas divagaciones. Hay en este maremágnum admirables pequeñas obras que perpetúan la tradición de nuestro sainete clásico, se encuentran alegres cuadros de costumbres populares e incluso populacheras, sátiras políticas de actualidad, generalmente bastante insípidas, bufonerías insignificantes o subidas de tono, cuyo destino depende del espíritu y de lo picaresco (éste es su verdadero espacio) que el autor le habrá sabido dar. Las piezas que consiguen mayor éxito permanecen en cartel trescientas o cuatrocientas sesiones¹¹⁰.

E incluso reserva algunas apreciaciones de su largo texto a la música del "género chico":

En cuanto a la música, se debe decir que es ella la que ha dado al "teatro por horas" su verdadera originalidad [...]. En muchas de estas pequeñas obras el texto está ennoblecido por deliciosas melodías o finamente subrayado por trazos picantes que los instrumentos o las voces detallan con una graciosa elegancia. En este arte, arreglado a la moderna, revive todo el encanto de la incomparable música popular española, en Aragón, amorosa y guerrera; en Andalucía, patética y tierna, hecha de arrullos y cadencias *dolentes*¹¹¹.

Estas palabras de Pérez Galdós coinciden en el diagnóstico literario del género, con el que proponía ya en 1881 Palacio Valdés, en un artículo titulado "Los teatros menudos"¹¹², esos coliseos que están siempre llenos, y donde por uno o dos reales se disfruta de una obra dramática. El mismo autor retrata ese contexto en *La hermana San Sulpicio* (1889), ya que es el mundo bohemio y mediocre en el que se integra en Madrid, nada más comenzar la novela, su protagonista, el médico y poeta gallego Ceferino Sanjurjo:

¹⁰⁹ Benito Pérez Galdós: "Feuilleton du *Temps*. Chronique Théâtrale. Le Théâtre en Espagne". *Le Temps*, 15-VIII-1904, p. 2. El texto está escrito en "Santander, julio de 1904". La traducción al castellano es de la autora.

¹¹⁰ *Ídem*.

¹¹¹ Pérez Galdós: "Feuilleton du *Temps*. Chronique Théâtrale. Le Théâtre en Espagne". *Le Temps*...

¹¹² Palacio Valdés: "Los teatros menudos". Palacio Valdés / Alas (Clarín): *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlos Hieppo ed., 1882, pp. 25-29.

Quiso mi suerte que fuese a dar con mis huesos a una casa de huéspedes donde alojaba también un autor dramático al por menor, esto es, de los que fabrican piezas para los teatros por horas, el cual me comunicó al punto su inmensa veneración por el arte de recrear al público durante tres cuartos de hora [...] No había que hablar a aquellos jóvenes, que se reunían todas las tardes y todas las noches del año en torno de una mesa del café Oriental, de otra cosa que de teatros y comediantes. Conocían cuantas obras dramáticas se habían puesto en escena desde 1830 hasta la fecha, y un sabueso no rastreaba mejor la liebre que ellos las semejanzas o filiación de las que se estrenaban en los teatros de la Corte. Eran peritísimos en el arte de hacer reír al público con pisotones en los callos, derrumbamiento de sombreros, tropezones, baños de agua fría con un vaso que se derrama, y otros recursos análogos que jamás dejan de producir dichoso resultado en el teatro. Sobre todo, algunos de ellos eran habilísimos para formar un enredo, haciendo previamente tontos a todos los personajes por medio de una serie de equivocaciones chistosísimas, hasta que al final uno de ellos, iluminado súbitamente, exclamaba: «¡Ah! ¿Conque usted no es el guarda de consumos, sino el arcipreste de...? ¡Y usted no es el padre, sino el nieto de mi amigo Pérez?... ¡Ahora lo comprendo todo!». Poco a poco, y sin saber cómo, fue penetrando también en mi mente la idea de que todo en el mundo era despreciable, excepto los teatros por horas¹¹³.

6. Leopoldo Alas "Clarín"

El perfil de Leopoldo Alas como escritor ensayístico y crítico literario ha tomado cuerpo en los últimos cuarenta años del siglo XX¹¹⁴, gracias a trabajos que han estudiado su producción, desde la imprescindible monografía de Sergio Beser¹¹⁵, fruto de su tesis doctoral realizada bajo la dirección del profesor Blecua. Lissorgues, que ha recogido y estudiado su corpus periodístico¹¹⁶, afirma que "Clarín" escribió unos dos mil artículos entre marzo de 1875 y junio de 1901, uno cada tres o cuatro días desde los veintitrés años de edad¹¹⁷.

Caracterizado por una pluma brillante, agudeza de observación e ingenio, mordacidad y espíritu crítico, resulta mítica la ferocidad de "Clarín" frente a la bondad de Valera, el "cloroformo" del que hablaba Pérez de Ayala¹¹⁸, sus buenas maneras e ironía. El propio Valera, en un texto publicado en diciembre de 1882, le definía como "crítico duro, cruel, injusto a veces y sobrado descontentadizo; pero [...] de agudísimo ingenio, de erudición varia y sana y de singular chiste y discreción en cuanto escribe, cuando la pasión de secta no le ciega"¹¹⁹. Y es que, mientras que la crítica de Valera puede ser definida como crítica de evasión, el compromiso define la de Leopoldo Alas (1852-1901), ya que, según afirma Beser, para "Clarín", la crítica "carece de la libertad de los géne-

¹¹³ Armando Palacio Valdés. *La hermana San Sulpicio*. Cap. I. "A las aguas del Marmolejo". Obras completas de A. P. V. Tomo IV. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1906, p. 1.

¹¹⁴ Para profundizar en la justa revalorización de la figura del Clarín ensayista y crítico, cfr. Laureano Bonet: "Clarín y la crítica: Imágenes recurrentes". *Clarín: espejo de una época. Actas del Congreso Internacional sobre Clarín en el centenario de su fallecimiento*. M.ª del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001. Ed. digital de Cervantes Virtual.

https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/bonet.htm#np12

¹¹⁵ Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1970.

¹¹⁶ Yvan Lissorgues: *La producción periodística de Leopoldo Alas «Clarín»*, Univ. Toulouse-Le Mirail 1980.

¹¹⁷ Y. Lissorgues: *Clarín político*. 2 vols. Barcelona, Lumen, 1989, Vol. I, p. 21. Cit. en Juan Cantavella: "A propósito de Clarín: La permanente desazón del crítico". *Clarín: espejo de una época...*

https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/cantavella.htm#np2

¹¹⁸ Cfr. Marina Mayoral Díaz: "Valera y Clarín críticos literarios". *Revista de Occidente*, nº. 82 (1970), p. 100.

¹¹⁹ Juan Valera: "Poesías, de Marcelino Menéndez y Pelayo". *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1949, p. 612. (Artículo fechado el 24-XII-1882).

ros de creación pues está delimitada por la obra que examina y el público, ligada a este último por una responsabilidad social. [...] la crítica será siempre un género comprometido y actual, no puede evadirse de las exigencias del momento"¹²⁰. En palabras de Adolfo Posada, su buen amigo y camarada en el Madrid de los años juveniles en el "Bilis Club", Leopoldo Alas cultivaba la crítica como "un arte sustantivo, como arma defensiva del buen gusto estético" y la ejercía "como un sacerdocio, con gracia, austeridad, disciplina o látigo"¹²¹.

La crítica es útil y necesaria, puede otorgar modelos a los autores¹²², y definir, incluso, cuáles son las cualidades de los géneros literarios en constante renovación¹²³. Y forma parte, además, del proceso de recepción de la obra de arte, llegando a afirmar Alas que, en el caso de la obra dramática, es "partícipe del hecho escénico junto a los autores, los actores y el público"¹²⁴. Sin embargo, es un arte ingrato y difícil¹²⁵.

"Clarín" cultiva el género con honestidad e independencia a lo largo de toda su vida, conformando un arquetipo "de lo que debe ser el crítico literario considerado como ser moral"¹²⁶. Pero mantener la independencia de criterio, incluso con los amigos, somete a "Clarín" a un sufrimiento intenso a lo largo de su vida, llegando a plasmarlo en múltiples textos que traducen su sufrimiento, como la "Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico":

No en tu vida, amado sobrino; déjate aspar primero si tienes vocación de mártir; o haz de modo que te veas tostado en parrillas; que así, tarde o temprano, vendrás a ser célebre, o por lo menos el mundo tendrá lástima de ti y llegarás a ser abogado de alguna cosa; pero si en lo de ser crítico insistes, ni te lo agradecerá nadie, ni a cuenta de tus pecados irá lo que padezcas, que será más que todo aquello; pues ten entendido que la crítica es género de tormento y martirio de que en el cielo nadie se cuida, y que en la tierra no merece sino maldiciones. [...]

Ante todo, piensa que vives en España, y que no tienes rentas que te sustenten; y como has de ganar el pan con tu esfuerzo, si te das a criticar, te darás a morir de hambre. [...] Ningún crítico vivió en España de su trabajo, por bien que pusiera la pluma y por más que supiese lo que decía. No vivió Larra, que bien pronto se pegó un tiro; no vive Balart, que dejó el oficio [...]; no vivió de criticar Revilla, aunque alcanzó mejores tiempos, y tuvo que hacerse catedrático [...]. No esperes de la crítica el nacimiento de grandes y útiles amistades, ni amparo serio y constante en tus necesidades de los que favoreciste; espera, en cambio, odio eterno de aquellos a quien insultaste o alabaste menos que ellos quisieran¹²⁷.

¹²⁰ S. Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Ed. Gredos, 1968, p. 67. Otras referencias sobre "Clarín" como crítico literario son: Ricardo Gullón: "Clarín, crítico literario". *Leopoldo Alas Clarín*. J. M^a Martínez Cachero (ed.). Madrid, Taurus, 1978; Jean-François Botrel: "Clarín, práctica y teoría del periodismo", *Clarín: espejo de una época. Actas del Congreso Internacional sobre Clarín en el centenario de su fallecimiento*. M.^a del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001. Ed. digital de Cervantes Virtual, https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/botrel.htm#np3n; y José Luis García Martín: "Clarín: crítico literario, luces y sombras". *Clarín y su tiempo*. Oviedo, 2001, pp. 25-38.

¹²¹ Adolfo Posada: *Fragments de mis memorias*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, p. 123.

¹²² Beser afirma que "en toda la crítica de Clarín hay siempre la búsqueda de modelos a los que seguir y de los que sacar experiencias". *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Ed. Gredos, 1968, p. 224.

¹²³ Afirma "Clarín", "...no tengo gran interés en defender el teatro de años atrás, sino en indicar cuáles deben ser las cualidades del teatro de ahora en adelante". "Propaganda. Los teatros de Madrid". *Arte y Letras*, Barcelona, n^o 6, 1-II-1883, p. 43.

¹²⁴ Montserrat Contreras Íñiguez: *López de Ayala y su tiempo: ideología y sociedad en la "alta comedia"*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, p. 286.

¹²⁵ En 1881, afirma "Clarín": "todavía es más difícil otra cosa que el ser autor dramático ahora... Ahora, sea usted crítico de teatros". "Palique". Palacio Valdés y "Clarín": *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, ed., 1882, p. 106.

¹²⁶ G. Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1956, p. 81.

¹²⁷ Leopoldo Alas, "Clarín": *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, n^o XXXV, 22-IX-1885, pp. 166-167. Cit.: *Clarín, Nueva campaña*. Barcelona, Lumen, 1990, pp. 103-111.

El texto completo retrata el panorama caciquil finisecular, con la presión de los dueños de los periódicos y la telaraña de intereses que en la España de la Restauración impide a un crítico escribir con libertad, viendo censurados sus juicios para que puedan ver la luz¹²⁸. Pero es que, además, el sufriente ejercicio de la crítica no ejerce ningún beneficio sobre el público, "porque el gusto del público no lo forman ni reforman los críticos, sino que éstos siguen la corriente general del gusto dominante. [...] ¡Que la crítica no sirve para nada! En los tiempos y poetas que alcanzamos sirve, por lo menos, como el algodón en rama, para taparse los oídos"¹²⁹.

Las relaciones del "Clarín" crítico con la música son diversas, como ya hemos expuesto en un trabajo previo¹³⁰; estaba al día de todas las cuestiones y circunstancias de la música coetánea y es capaz de diagnosticar a través de sus numerosos textos críticos los males del teatro lírico español coetáneo, tanto de la zarzuela como de la ópera española. Denuncia la escasa calidad de los textos literarios –alude, incluso, a la "pobreza de la sangre en todo el teatro contemporáneo español"¹³¹–, demandando mayor calidad de los textos, ya en sus comentarios iniciales en *El Solfeo*, periódico republicano de marcado carácter político, en el que colabora Alas recién llegado a Madrid¹³². Entre los textos que firma en este diario –que es el que le otorga su pseudónimo de "Clarín", pudiendo aparecer en él también como "Zoilito"–, encontramos un artículo suficientemente elocuente, "¡No más Larras! Patrón de zarzuelas originales y en verso"¹³³, en el que ironiza sobre la fórmula de éxito perpetuada por Larra hijo, autor de *El barberillo de Lavapiés* para Barbieri y traductor de unos cuantos éxitos de los Bufos de Arderius. "Clarín" se declara partidario del género, pero reclama calidad: "Todo esto no quiere decir que yo sea enemigo de las zarzuelas: ¡Al contrario!, ¡viva la zarzuela... Pero este género, ya se sabe que no se escribe en español. Se escribe en... Camprodón, Pastorfido o Serra, el malo"¹³⁴.

Además de participar en diversas polémicas musicales, como la generada por la respuesta de Barbieri a un ataque a la zarzuela en diciembre de 1887¹³⁵, defiende la frescura, originalidad y gracia del Género Chico: "me declaro partidario *del Rata primero y del segundo y del tercero*"¹³⁶, llega a escribir en 1890. Y dedica sendos paliques en el *Madrid Cómico*, a Vital Aza y Ramos Carrión, afirmando sobre éste último:

¹²⁸ Juan Cantavella: "A propósito de Clarín: La permanente desazón del crítico". *Clarín: espejo de una época. Actas del Congreso Internacional sobre Clarín en el centenario de su fallecimiento*. M.^a del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid, Universidad San Pablo-CEU 2001.

https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/cantavella.htm#np2.

¹²⁹ Leopoldo Alas, "Clarín": "Palique". *La Unión*, 15-V-1879, p. 2.

¹³⁰ Cfr. Ramón Sobrino / M.^a E. Cortizo: "Leopoldo Alas Clarín y los problemas de la música española a finales del siglo XIX". *Clarín y su tiempo*. Oviedo, 2001, pp. 199-220.

¹³¹ "Propaganda. Los teatros de Madrid". *Arte y Letras*, Barcelona, nº 6, 1-II-1883, p. 43.

¹³² Apasionante resultan las relaciones de Alas con los miembros de la tertulia literaria del "Bilis Club", como relata su amigo Adolfo Posada en *Fragmentos de mis memorias*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 121 y ss. Cfr. También la obra de Jesús Rubio Jiménez y Antonio Deaño Gamallo: *Clarín y sus compañeros de viaje asturianos: José Fernández Quevedo, Tomás Tuero y Pío Rubín. La grisura de la vida moderna*. Universidad de Oviedo, 2018.

¹³³ *El Solfeo*, Año II, nº 285, 19-VII-1876, p. 2. Este artículo es comentado *in extenso* en nuestro trabajo: "Leopoldo Alas Clarín y los problemas de la música española a finales del siglo XIX". *Clarín y su tiempo*. Oviedo, 2001, pp. 199-220.

¹³⁴ "Clarín": "Palique". *Madrid Cómico*. Año V, nº 129, 9-VIII-1885, pp. 3-6.

¹³⁵ Véase: "La Zarzuela". *Madrid Cómico*. Año VII, nº 250, 3-XII-1887, pp. 3-6. Recogido también en *Mezcilla. Leopoldo Alas, "Clarín"*. Barcelona, Editorial Lumen, 1987, pp. 261-265.

¹³⁶ *Clarín*: "Palique". *Madrid Cómico*. Año X, nº 363, 1-II-1890, p. 3.

Pues que pase el tiempo y se verá que aquellos dramas sublimes [de Echegaray], aunque hayan tenido buen éxito, se quedan anticuados, ñoños, insoportables a los pocos lustros... mientras *Los sobrinos del Capitán Grant* siguen tan frescos, y hacen las delicias de varias generaciones. Y quien dice los *sobrinos* dice otros próximos parientes suyos hijos del mismo padre.

Ramos huye de la trascendencia filosófica en tres actos y en verso, como del demonio; de quien no huye es del melodrama, y hace bien; porque la trascendencia sentimental sí la entiende el público. No negaré que ésta es la parte más floja del teatro de Ramos, pero aun aquí tiene mucha defensa¹³⁷.

En sus textos aparecen también numerosas referencias a la cuestión “palpitante” musicalmente hablando de la ópera española, a la que dedica ya uno de sus primeros escritos de *El Solfeo*¹³⁸. Sus aportaciones más relevantes sobre este tema corresponden a los años 1885-86 y guardan relación con el lento proceso que dificultaba el estreno de la ópera *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón. Tal y como relatamos en el artículo “Leopoldo Alas Clarín y los problemas de la música española a finales del siglo XIX”, que publicamos en 2001, a pesar de su convicción de la necesidad de mejorar la calidad del teatro español coetáneo, Alas se muestra contrario a la creación de la ópera española, como revela en uno de sus “paliques”:

Se han reunido varios caballeros y no sé si alguna señora también, con el sano propósito de regenerar el teatro español, que al parecer anda tan mal como la *Marina*. Yo, con tal que no *se cree la ópera nacional*, transijo con todo. Creo firmemente que el castellano se presta poco y de mala gana a que lo pongan en solfa. Hasta Cañete se estrelló en tamaña empresa. Recuerdo el estreno de su ópera *Bertrand y la Pompadour*, que duró lo que duran las rosas, el *espacio* de una silba. El idioma que sirve para hacer los artículos de fondo de *La Época*, no puede servir para despedirse cantando¹³⁹.

Inmerso de lleno en la polémica, responde a Tomás Bretón en una epístola desde las páginas del *Madrid Cómico*, aclarando su ignorancia en cuestiones musicales y sus preferencias.

[...] No, Sr. Bretón; yo no entiendo una palabra de música nacional ni extranjera. Que conste eso a todas las generaciones venideras; yo no entiendo una palabra de música. Tengo además muy mal oído, o por lo menos, una memoria musical detestable. Después de mi querido amigo Pepe Mourelo, acreditado crítico de música, creo que soy el español que peor canta. Mourelo no sabe cantar la *Marcha Real*; yo sí; pero de ahí no pasa. [...] Yo he leído también algo de estética de la música; pero eso... es música. Como hacen tantos otros, pudiera meterme a discutir con Vd. y con todos los maestros del mundo, porque aquí tengo en mi librería varios diccionarios e historias de la música, con láminas y todo, como el elegante manual de H. Lavoix, y folletos de Wagner y el *Drama musical* de Schuvé, y a Orignes, padre del *Canto llano*, con más de mil elucubraciones de Hegel, Krause, Vischer, Levesqui; y tomándolo por lo físico, libros de Langel y de Helmolty, y al mismo estadístico austriaco Hauslich [sic]; y si Vd. me apuraba un poco, que sí me apuraría, yo me refugiaría, como en un reducto, en Lavigne. [...] Venga la ópera, y cuanto antes mejor, venga cualquier cosa; todo, menos Cánovas. [...] Yo, aunque ignoro tanto en materia de música, soy apasionadísimo de ella, y más cada día; a cada nuevo desengaño de la vida, más melómano. ¿Melómano he dicho? La palabreja, aunque legítima, etimológicamente me suena mal; la retiro; en fin, cada vez me gusta más oír cantar y tocar, y usted y sus colegas Chapí, Marqués, Arrieta, etc., etc., me han hecho gozar mucho con sus obras, y también soñar mucho.[...] ¡Artes! ¡Ciencias! Sr. Bretón... Si Vd. quiere de eso, vámonos con la música a otra parte¹⁴⁰.

¹³⁷ “Vivos y muertos. Ramos Carrión”. *Madrid Cómico*. Año XIII, nº 529, 8-IV-1893, pp. 3-6. Recogido en L. Alas “Clarín”. *Paliqúe*. J. M^a Martínez Cachero (ed.). Barcelona, Ed. Labor, 1973, pp. 279-284.

¹³⁸ “Clarín”: “*Roger de flor*. Ópera española en tres actos. Música del maestro Chapí”. *El Solfeo*, nº 575, 14-II-1878.

¹³⁹ “Clarín”: “Paliqúe”. *Madrid Cómico*. Año V, nº 129, 9-VIII-1885, pp. 3-6.

¹⁴⁰ “Clarín”: “A don Tomás Bretón”. *Madrid Cómico*. Año VI, nº 192, 23-X-1886, pp. 3-6.

LA ÓPERA EUROPEA EN LAS CRÍTICAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS (1865-1868): FAUST, L'AFRICAINA Y DON GIOVANNI

CARLA MIRANDA
Doctoranda Universidad de Oviedo

RESUMEN

La relación de Galdós y la música es bien conocida y ha sido objeto ya de algunas publicaciones. En este trabajo reflexionamos sobre tres críticas de Galdós a tres grandes óperas del canon occidental, dos obras francesas, *Faust* de Gounod y *L'Africaine* de Meyerbeer, y el *Don Giovanni* mozartiano. Comentamos los textos de Galdós en el contexto de su época, su valoración de la obra, las fuentes literarias y la interpretación de estas obras en Madrid, poniendo de manifiesto la rica dialéctica existente entre la ópera italiana y la ópera francesa en el periodo coetáneo.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, *Faust*, *L'Africaine*, *Don Giovanni*, Teatro Real, Madrid.

ABSTRACT

The relationship between Galdós and music is well known and it has already been the subject of various publications. In this work we reflect on three of Galdós' critiques of three great operas of the Western Canon: two French works, *Faust* by Gounod and *L'Africaine* by Meyerbeer, and *Don Giovanni* by Mozart. We comment on Galdós' articles within the context of his time, his appreciation of the works, his literary sources and the interpretation of these operas in Madrid, and highlight the rich dialectic between Italian Opera and French Opera in the Contemporary Period.

KEYWORDS: Pérez Galdós, *Faust*, *L'Africaine*, *Don Giovanni*, Teatro Real, Madrid.

Introducción

Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, 1843; Madrid, 1820) llegó a la capital de España en 1862 para iniciar sus estudios de Derecho. Alojado en una humilde pensión de la calle de las Fuentes, solía frecuentar el paraíso del Teatro Real, como él mismo relata en *Memorias de un desmemoriado* (1915):

Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedia. Frecuentaba el Teatro Real y un café de la Puerta del Sol, donde se reunía buen golpe de mis paisanos¹.

¹ Pedro Schlueter: *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 49.

Tres años más tarde, Ricardo Molina, redactor de *La Nación*², ofreció al joven Galdós la oportunidad de trabajar en el diario, cubriendo el folletín de la portada con noticias de actualidad referidas a política, literatura, teatro y música. Durante su período como periodista en *La Nación*, entre el 3 de febrero de 1865 y el 13 de octubre de 1868, Pérez Galdós escribió 131 artículos, 51 de los cuales hacen referencia a acontecimientos relacionados con la música. El día en el que más noticias musicales se recogían en el diario era el domingo, aunque también encontramos artículos publicados los miércoles, jueves y viernes.

En aquellos años, Madrid y Barcelona constituían los centros neurálgicos del país en lo que a actividad cultural se refiere, a pesar de que la situación política y social no fuese estable ni favorable. Entre 1865 y 1868, los teatros madrileños que estaban en funcionamiento eran el Teatro del Príncipe Alfonso, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Circo, el Teatro Novedades, el Teatro Rossini – situado en los Campos Elíseos, que sólo ofrecía funciones en verano– y el Teatro Real. Este último fue objeto de polémica en 1866, debido al cambio de dirección y al caso judicial abierto por Próspero Bagier.

El panorama operístico, por entonces, escorbaba el gusto hacia lo italiano, aunque ya en 1865, la presencia de obras francesas en los teatros, tanto *Grand Opéra* como *Opéra Comique*, era destacada, siendo Meyerbeer su máximo representante. El público madrileño y Galdós, concretamente, se sorprendían ante algunos pasajes de Verdi y Wagner, calificándolos de estruendosos y “ruidosos”.

1. *Faust* (1859), críticas dispares

El primer folletín de Galdós, publicado el 3 de febrero de 1865, está dedicado íntegramente a la ópera *Faust* (1859), como hará más adelante con *Rigoletto*, *Le Prophète*, *L'Africaine* y *Don Giovanni*. La obra de Gounod se había estrenado en España el 18 de enero de 1865, interpretada por Marietta Spezia, Eleonora Grossi/Angelica Adomali, Giovanni Mario/Giorgio Stigelli³, Gotardo Al-dighieri y Antonio Selva.

El texto de la crítica de Galdós puede dividirse en cuatro partes. La primera corresponde a una introducción en la que el autor zambulle de lleno al lector en el contexto creativo del *Faust* de Goethe, mostrando pleno conocimiento de la fuente literaria germánica. En esta introducción, recurso galdosiano muy presente en varias de sus críticas musicales según señala ya Pérez Vidal⁴, Galdós traza un perfil claro de Fausto y Mefistófeles, uniendo dicha descripción con la representación musical de la risa del diablo, y relacionando la obra con *Robert le Diable* (1831) de Scribe y Meyerbeer.

² En 1849 se había fundado un periódico homónimo y de carácter progresista. Debido al Real Decreto del 2 de enero de 1853, promulgado por el Ministro de Gobernación, Alejandro Llorente, fueron incautadas ediciones de varios periódicos como *La Época*, *El Clamor Público* o *La Nación*. Ese Decreto sustituía al jurado por un Tribunal Especial de Imprenta, que tomaría represalias contra las publicaciones que contuviesen ataques a la Familia Real, los ministros y la religión. Confer Pedro Gómez Aparicio: *Historia del periodismo español. Desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editorial Nacional, 1967, pp. 393-394.

³ Se trata del tenor alemán Georg Stiegele (1815-1868), que siguiendo una costumbre habitual entonces, italianizó su nombre, presentándose como Giorgio Stigelli.

⁴ “A Pérez Galdós le encanta hermanar la música y la literatura. Especialmente al considerar en forma general las escuelas, le gusta establecer expresivos paralelos literario-musicales”. José Pérez Vidal: *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, Biblioteca Atlántica, 1956, p. 59.

En la segunda parte del folletín, se explica el contexto compositivo de *Fausto*, dejando clara su desvinculación de la tradición italiana que imperaba en el momento.

El *Fausto* de Gounod es una obra que sorprende por su inmensa originalidad. Representa una escuela nueva que se sobrepone a otra que va a caducar. La música italiana ha preponderado desde hace un siglo. Han nacido en Italia cuatro maestros [Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi] que han penetrado todos sus secretos, han descubierto y sacado a plaza todas las bellezas de este país, cuya hermosura, que todos han contemplado, causa ya poca impresión⁵.

Tras hacer una extensa descripción, acto por acto, de la ópera –tercera parte del artículo–, Galdós emite su juicio sobre la interpretación en la última sección de texto. Destaca la vuelta de Lamgrange, que había cantado en *Lucia de Lammermoor* durante el mes de enero, y la técnica vocal de Selva. El crítico valora positivamente la actuación del tenor Mario, a quien el público había dejado de admirar por su progresiva pérdida de voz. Desde *El Contemporáneo*, también se alaba el trabajo del elenco, comparándolo con el de la temporada anterior de los Campos Elíseos⁶. Por el contrario, en *La España* se recogía una crítica mucho más dura a la interpretación de Mario y Spezia, aunque afirman que:

El conjunto agradó en la generalidad, bien fuese porque el público comprende la imposibilidad de la perfección en producciones de este género, o bien porque el deslumbrante ropaje con que se ha representado *Fausto* en escena le hiciese dispensar las imperfecciones de la ejecución⁷.

2. Gran estreno de *L'Africaine* (1865). La nueva compañía: ¿un error del empresario?

La temporada 1865-1866 del Teatro Real, bajo la dirección de Caballero del Saz, comenzaba con una nueva compañía integrada por las tiples Rey-Balla y States, los tenores Mario y Steger; y los baritonos Merly y Bonehée, entre otros. El estreno de *L'Africaine*, de Meyerbeer, se produjo el 14 de octubre y se mantuvo en cartel hasta el 24 de abril de 1866⁸. El 25 de octubre, *La Nación* recogía una pormenorizada crítica de la ópera, interpretada por Rey-Balla/Schillag, Maria Martenelli; Steger/Mario/Adams/ Tamberlick; Bonehée, Della Costa, Zuchelli/Bouché y Segri-Segarra. Galdós divide su escrito en cuatro epígrafes. Comienza narrando una reunión informal entre Auber, Rossini y Meyerbeer, quien prohibía a sus amigos hablar de una partitura que no hacía más que retocar para conseguir la perfección absoluta, una obra digna de admiración. Días después de este encuentro, Meyerbeer fallecía, dejando entre sus escritos una *Vecchia africana*, que se pondría en escena un año más tarde, de forma póstuma.

En el segundo epígrafe, se habla de Scribe, libretista de *L'Africaine*, de quien Galdós afirma que tiene un gran talento literario a pesar de cometer algún que otro error histórico. El crítico ve a Scribe como un hombre que necesitaba traspasar las fronteras de Europa, en busca de tierras lejanas y exóticas en las que desarrollar tramas que aquí resultarían impensables. En esta misma parte,

⁵ Benito Pérez Galdós: "Fausto. Selva, Mario, La Spezia. Lucia, Madame Lagrange". *La Nación*, viernes, 3-II-1865, p. 1. Recogido por William Hutchinson Shoemaker, p. 21.

⁶ El elenco de los Campos Eliseos estaba formado por Garulli, Tamberlick y Vialetti, entre otros grandes nombres. En: s/a: "Gacetilla". *El Contemporáneo*, viernes, 20-I-1865, p. 2.

⁷ s/a: "Gacetilla de Madrid. Teatro Real". *La España*, viernes, 20-I-1865, p. 4.

⁸ J. Turina: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 356.

Galdós comienza a describir el preludio y continúa comentando, pormenorizadamente, cada acto, como ya había hecho con *Faust* en su primera crítica; destaca, como momento cumbre de esta ópera, el dúo de tenor y tiple del cuarto acto, "Limen che per tuo ben", y el preludio del quinto acto.

El último epígrafe del folletín aborda la actuación de la soprano Rey-Balla, junto a la orquesta y el coro del propio teatro. El resto de la compañía contratada por Caballero del Saz no consiguió brillar lo suficiente, provocando el descontento de parte del público. Ese sentimiento prevalecerá en sucesivos títulos, hasta el punto en que Galdós se niega a escribir más críticas sobre los espectáculos del Teatro Real. Así lo recogía *La Nación* del 4 de marzo de 1866: "*Hernani, Linda de Charming, Rigoletto*; todo esto se ha cantado muy mal"⁹ y añadía el 20 de mayo:

Entre tanta partitura no han cantado bien apenas cinco [de un total de diecisiete]. Las demás han sido interpretadas con desigualdad y destrozadas. No hemos conocido temporada de más desastres, de más anomalías y, sobre todo, de un personal tan fabuloso¹⁰.

Tras la publicación del 21 de junio de 1866, *La Nación* cesó su actividad debido a la sublevación anti-isabelina del Cuartel de San Gil. El diario reapareció el 2 de enero de 1868, bajo la dirección de Emilio Nieto y Pérez, hasta su total extinción en 1873¹¹.

3. Última crítica de Galdós en *La Nación*: su esperada "rehabilitación de Mozart"

En el folletín del 16 de marzo de 1865, se recoge, bajo el título de "Rehabilitación de Mozart", la petición de Galdós de programar de nuevo *Don Giovanni* (1787), que había sido estrenada en el Teatro Real al final de la temporada anterior¹². El escritor defiende la necesidad de escoger un nuevo reparto, ya que la obra había sido interpretada por Lagrange, Borghi Mamo, Van Derbeck y Al-dighieri, un elenco que causó descontento en el público. Así, José María Goizueta (1816-1884), escribía desde *La España*:

He aquí trazado a grandes rasgos el *Don Giovanni* tal cual se ha representado en Madrid. ¿Puede decir nuestro público que ha oído la ópera de Mozart? No. Para la ejecución de esta ópera de las óperas, de esta obra maestra de las obras maestras, se necesitan elementos especialísimos muy difíciles de reunir hoy día, ni aquí ni en otras partes. Si exceptuáramos el papel de Masetto, todos los demás son de grande importancia. Los que los han de interpretar deben ser, no tan solo buenos cantantes dotados de voces privilegiadas, sino también artistas eminentes. Desgraciadamente estos elementos han faltado en nuestro teatro. Si exceptuamos a Róvère en su papel de Leporello, que lo representó conservando el sello especial del inolvidable Lablache, que tan fielmente conservaba la tradición del que creó ese personaje; y, el señor Bouclié que, reuniendo a las condiciones naturales que exige su papel de Comendador, lo dijo bien en toda la conmovedora escena de la aparición, los demás, a pesar de sus loables esfuerzos, no han estado a la altura de su misión. Algo hay que los disculpa hasta cierto punto: con quince ensayos siempre interrumpidos, no se canta ni se representa bien una obra tan colosal. La parte escénica, que tan poderosamente influye en el mejor resultado de un espectáculo teatral ha fallado por completo¹³.

⁹ B. Pérez Galdós: "Príncipe. *La muerte de César*. Circo. *Dulces cadenas. Un hombre público*. Teatro Real". *La Nación*, domingo, 4-III-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 292.

¹⁰ B. Pérez Galdós: "Conflictos dentro y fuera de España. San Isidro. Partidas de verano. Espectáculos. Estadística musical". *La Nación*, domingo, 20-V-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 349.

¹¹ El último número de *La Nación*, conservado en la Biblioteca Nacional de España, corresponde al publicado el 22-XI-1873.

¹² Los días 20, 23 y 24-IV-1864.

¹³ J. M^a Goizueta: "Revista Musical: Teatro Real, *Don Giovanni*". *La España*, domingo, 1-V-1864, pp. 1-3.

De la misma forma, R. B. [Bécquer] hacía referencia a la mediocridad de los cantantes elegidos, una orquesta mal compuesta –suponemos que se refiere a que está mal equilibrada tímbricamente–, el descuido de los accesorios escénicos y la falta de ensayos y una dirección inteligente¹⁴. El autor canario propone, incluso, un posible reparto:

La Penco haría una doña Ana perfecta; la Patti es sabido que no tiene rival en el papel de Zerlina. Si se encarga a la Spezia de cantar la parte de Donna Elvira, a Mario, la de Don Juan, a Baragli, el Don Octavio, a Scalse, el Leporello, a Selva, el Comendador y a Gassier, el Masetto, conseguirá rehabilitar en la opinión del público esta portentosa creación del genio alemán¹⁵.

La ópera se programó en la temporada 1866-1867¹⁶, con las voces de Penco, Nantier Didieé, Sonnieri, Tamberlick, Bonehéé, Varboni, Selva y Medini, pero recordemos que *La Nación* no estuvo en activo en esos meses. Presente, de nuevo, en la temporada 1867-1868¹⁷, habría que esperar al 29 de enero de 1868 para leer la crítica galdosiana. Parte del elenco de 1867 repetía sobre el escenario del Real. A juicio de Galdós, esta ópera sabe envejecer, porque continúa siendo maravillosa a lo largo del tiempo. Parece ser que los decorados y el vestuario eran antiguos, reutilizados de otras óperas. En una segunda parte de la crítica, el escritor hace referencia al libreto y cómo este se basa en la leyenda del Don Juan, destacando cómo la obra de Da Ponte mantiene “el carácter del drama antiguo español”¹⁸. En los epígrafes tres a cinco, Galdós narra la trama, señalando algunos números que resultaron de su agrado. Destaca el papel de la orquesta en el desarrollo de la historia y cómo se adecúa en carácter con la situación. En resumen, no ofrece más que halagos a la obra y a los intérpretes, que han conseguido convencer al público madrileño de la gran calidad del drama de Mozart. A pesar de esto, el crítico apunta que Bonehéé ha debido recuperarse de los anteriores títulos para lograr una voz clara, necesaria para interpretar a Don Giovanni.

4. El gusto madrileño, según Galdós.

En los escritos de don Benito, se hallan algunas referencias al gusto del público en lo que a ópera y música sinfónica se refiere. Durante su período como periodista en *La Nación*, Galdós realizó críticas de trece títulos de ópera italiana, de maestros como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi¹⁹. El escritor agradecía la introducción de ópera francesa en el Teatro Real, porque la italiana – como vimos anteriormente– ya no causaba la misma impresión²⁰. En la crítica a *Le Prophète*, publicada el 3 de mayo de 1865, dice del público que estaba “dispuesto siempre a conmovirse al menor suspiro de la música italiana”²¹. Afirma que prefería espectáculos más explícitos a nivel

¹⁴ R. B. [Bécquer]. “Variedades: Don Juan de Mozart en el Teatro Real de Madrid”. *El Contemporáneo*, sábado, 7-V-1864, pp. 3-4.

¹⁵ B. Pérez Galdós: “Cuaresma. Antecomicientos insignificantes. Teatro Real. Rehabilitación de Mozart”. *La Nación*, jueves, 16-III-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 42.

¹⁶ Estuvo en escena los días 5, 6 y 10-V-1867.

¹⁷ Con representaciones los días 23, 25, 28 y 31-I; 2-II; 17, 27, 29 y 3-IV-1868.

¹⁸ B. Pérez Galdós: “Teatro Real. Don Giovanni”. *La Nación*, miércoles, 29-I-1868. Recogido por Shoemaker, p. 397.

¹⁹ Los títulos son: *Rigoletto* (1851), *Norma* (1831), *La Traviata* (1853), *Lucrezia Borgia* (1833), *Robert le Diable* (1831), *Don Pasquale* (1843), *La Cenerentola* (1817), *Luisa Miller* (1849), *Il trovatore* (1853), *L'elisir d'amore* (1832), *Un ballo in maschera* (1859), *Lucia di Lammermoor* (1835) y *Fausto* (1859).

²⁰ Ver nota 4.

²¹ B. Pérez Galdós: “El Profeta, ópera de Meyerbeer. Beneficios”. *La Nación*, miércoles, 3-5-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 59.

emocional que aquéllos que hacen reflexionar, los que poseen “la belleza del norte, siempre pudorosa y medio oculta”²². El público madrileño hacía gala de un conocimiento del repertorio italiano, tal y como Galdós refleja en su crítica del 15 de abril de 1866: los asistentes a la representación de *Otello* (1816) de Rossini, fueron capaces de reconocer el acompañamiento de la calumnia de *Il barbero di Siviglia* (1816): “Un murmullo de sorpresa se oye en el teatro, y algunos tachan aquí a Rossini de ligero, olvidadizo o enteramente desprovisto de sentido común”²³.

En su último escrito musical para *La Nación* –su crítica de *Don Giovanni*–, Galdós llama la atención sobre la irrupción de nuevos autores teatrales y teme que esto suceda en el mundo de la ópera, aunque reconoce que el público es fiel a los compositores y estilos más consagrados.

Mientras las representaciones de *Don Giovanni* duren, creemos que tendrá el Real un público asiduo y escogido. Si la degeneración que, según algunos, existe hoy en el teatro, se apodera también de la música, buenas son estas reacciones, y es singularmente meritorio el culto tributado a los primeros y más felices maestros. Esta mirada a lo pasado nos prueba al menos que en nuestro teatro está muy lejos aún el culto de Offenbach²⁴.

Conclusiones

A pesar del gran interés de Galdós por la *Grand Opéra*, el escritor deja constancia de la predilección que sentía el público del Teatro Real por la música italiana. Paralelamente, sus críticas al Rossini francés ponen de relieve la aceptación que tenía el compositor entre el público.

Otro tema que preocupa a Galdós y que pudo interferir en la recepción de la ópera en la temporada 1865-1866, es el cambio de empresario del Teatro Real y, con ello, el cambio de compañía. Si en sus primeras críticas el temor parecía exagerado, una vez confirmado el contrato de Bagier con el teatro italiano de París, Galdós ya vaticina un futuro poco próspero al coliseo madrileño, que se hizo patente a través de artículos como el dedicado a *Ernan*²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDONA, R. “Galdós y el panorama cultural de fin de siglo”. [en línea] en ARENCIBIA, Yolanda: *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 333-338. <<http://goo.gl/kmU56Z>> [Consultado el 3/12/2015].
- CASARES, E. “La crítica musical en el XIX español. Panorama general” en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491.
- Davies, R. “Galdós y la prensa: hacia una revisión de la mina inagotable” [en línea], en ARENCIBIA, Yolanda y QUINTANA, Rosa M^a (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, pp. 509-519. <<http://goo.gl/0HBqzN>> [Consultado el 25/11/2015].
- ELLIS, K. *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

²² *Ibid.*

²³ B. Pérez Galdós: “Teatro Real. *Otello*. La Galletti. Tamberlick. Bonehée”. *La Nación*, domingo, 15-IV-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 329.

²⁴ B. Pérez Galdós: “Teatro Real. *Don Giovanni*”. *La Nación*, miércoles, 29-I-1868. Recogido por Shoemaker, p. 397.

²⁵ B. Pérez Galdós: “Teatro Real. Parodia de la ópera *Hernan*”. *La Nación*, jueves, 9-XI-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 203.

- ENTENZA DE SOLARE, B. "Al margen de *Miau*: el mundo de la ópera". *Bulletin Hispanique*, tomo 85, nºs 1-2, 1983, pp. 105-126.
- GARCÍA PINACHO, M. P. "Los textos de Galdós en *La Nación*: análisis, contexto y valoración". *VIII Congreso Internacional Galdosiano*, 2005, pp. 590-607. <<http://goo.gl/nGXapo>> [Consultado el 6/5/2016]
- GÓMEZ APARICIO, P. *Historia del periodismo español. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editorial Nacional, 1967.
- VARGAS LIÑÁN, M. "La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)". In J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, & P. Ramos López: *Musicología global, Musicología local*. Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1655-1676.
- MAUS, F. E. "Criticism", en SADIE, Stanley ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, pp. 670 -698.
- PÉREZ VIDAL, J. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, Biblioteca Atlántica, 1956.
- SCHLUETER, P. *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave Intelectual, 2016.
- SHOEMAKER, W. H. *Los artículos de Galdós en «La Nación»*. Madrid, Ínsula, 1972.
- SIEMENS, L. *Música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1977.
- SIMÓN PALMER, M. C. "Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XI, 1975, pp. 1-53.
- SOBRINO, R. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta". *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 633-654.
- SOPENA, F. "La música en la Generación del 98". *Arbor*, tomo XI, nº 36, 1948, pp. 459-464.
- TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

PEÑA Y GOÑI versus CABALLERO. UNA POLÉMICA EN LA PRENSA: La marselesa (1876)

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

Doctora por la Universidad de Oviedo
Profesora de Enseñanza Secundaria

RESUMEN

El crítico musical Antonio Peña y Goñi provoca un enfrentamiento con el maestro Caballero tras el estreno de su zarzuela *La marselesa*, el 2 de febrero de 1876 en el Teatro de la Zarzuela, cuando publica en el periódico *El Globo* una demoledora crítica sobre la obra. Vierte además en ella aspectos privados de su relación con el músico y le acusa, entre otras cosas, de haber plagiado una de las melodías. El compositor le responde con un comunicado dirigido al director del mencionado periódico para su publicación y el crítico hace lo propio al día siguiente. Como consecuencia, su amistad queda rota para siempre.

PALABRAS CLAVE: Maestro Caballero, Peña y Goñi, *La marselesa*, *El Globo*, zarzuela, cantos populares, Offenbach, *carmagnola*, Revolución Francesa.

ABSTRACT

The music critic Antonio Peña y Goñi argues with the composer Manuel Fernández Caballero after the premiere of his zarzuela *La marselesa*, on 2nd February 1876 at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, when he publishes a very negative review of the work in *El Globo* newspaper. Peña y Goñi also writes about certain private aspects of his relationship with the musician and he says that Caballero has plagiarized one of the songs. The composer responds in a letter to the editor of the newspaper, which the reviewer replies to in the next day's edition. Their friendship is destroyed forever.

KEYWORDS: Caballero, Peña y Goñi, *La marselesa*, *El Globo*, zarzuela, popular songs, Offenbach, *carmagnola*, French Revolution.

El maestro Caballero (Murcia, 1835; Madrid, 1906) es una de las figuras más relevantes del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX. Durante su vida gozó del reconocimiento de público y crítica, especialmente por zarzuelas como *Los sobrinos del capitán Grant* (1877), *Chateau Margaux* (1887), *La viejecita* (1897) y sus celebérrimas *El dúo de La africana* (1893) y *Gigantes y cabezudos* (1898), todas ellas habituales hoy en día en los escenarios españoles. Su enorme corpus lírico, de casi 200 zarzuelas, le convierte en uno de los compositores más fecundos de este género en la España de su época.

La marseleses es una zarzuela en tres actos y cinco cuadros¹, estrenada el 2 de febrero de 1876 en el Teatro de la Zarzuela, con libreto² de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero. Si hasta el momento de su estreno, el maestro Caballero había gozado del éxito en zarzuelas como *El loco de la guardilla* (1861), *Luz y sombra* (1867), *El primer día feliz* (1872), *La gallina ciega* (1873) o *Las nueve de la noche* (1875), podemos decir que la que ahora nos ocupa fue una de las obras sobre la que más se escribió en los periódicos del momento, siendo tan polémica en la prensa como exitosa ante el público.

Se trata de una zarzuela grande en la que confluyen los temas histórico, patriótico, político y militar. El argumento se basa en hechos históricos reales que se reflejan casi literalmente en el libreto, el momento en el que se crea el himno francés que da título a la obra y las circunstancias revolucionarias por las que atravesaba Francia en ese momento, a finales del siglo XVIII. Incluso se mantienen los nombres reales de dos personajes históricos: el alcalde de Estrasburgo, el Barón Philippe Frédéric de Dietrich (1748-1793), y el poeta y músico Claude Joseph Rouget de Lisle. El Barón de Dietrich, amigo de La Fayette, fue quien sugirió al capitán de ingenieros Rouget de Lisle (1760-1836), al que había conocido en una logia masónica, la composición del *Chant de l'armée du Rhin*, futura *Marseillaise*, que se acaba convirtiendo en el himno nacional francés. El Barón, tanto en la zarzuela como en la realidad, muere guillotinado.

Teniendo estos hechos como telón de fondo histórico, la zarzuela presenta, además, una historia de amor entre Rouget y Magdalena, hija del alcalde y personaje ficticio, configurando un habitual triángulo amoroso al sumarse a esta pareja Flora. La aparición de un cuarto personaje, Renard, el antihéroe, que a su vez está enamorado de Magdalena, conforma un segundo triángulo dramático. Los dos personajes que generan el conflicto, Renard y Flora, son los que finalmente acaban mal parados, aunque ella será redimida por el poder del amor, entregando su vida para que se salven de la guillotina Rouget y Magdalena, que habían sido encarcelados al ser acusados de anti-revolucionarios por ella y Renard, atacados de celos. Al final, ambos expían sus pecados con su propia muerte mientras que los dos amantes salen indemnes de la situación.

Toda esta historia no deja de ser una excusa para poner de manifiesto los ideales republicanos con Francia como modelo y la perversión de los mismos cuando es el extremismo el que toma el poder. No es casual que precisamente una zarzuela con tantas connotaciones políticas se realizara en pleno Sexenio revolucionario (1868-1874), ya que se escribió en 1873 cuando en España se declara la Primera República, si bien se estrena en 1876 tras la Restauración borbónica en la figura de Alfonso XII (1874-1885), año en el que se establece la Constitución de 1876.

El libreto se ciñe en parte a la realidad histórica de la Francia de finales del siglo XVIII; por ello, el maestro Caballero hace lo propio con la música al citar literalmente varias canciones revolucionarias francesas, entre ellas la *Marseleses* y el *Ça ira*, que se convierten en auténticos temas recurrentes, escuchándose una y otra vez a lo largo de la obra. Asimismo, la *Carmagnola*, otro himno revolucionario que se puede escuchar en boca del coro de "descamisados" del segundo acto, dará

¹ Los cuadros de que consta la zarzuela son los siguientes: 1º. La patria en peligro. 2º. *La marseleses*. 3º. El terror. 4º. La conserjería, y 5º. ¡A la guillotina! "Anuncios de espectáculos. Teatro de la Zarzuela", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 10-II-1876, p. 4.

² Libreto localizado en la Biblioteca Nacional (Madrid, ALD, 1876, 96 pp.) y en la SGAE (Madrid, ALD, 1879; SAE, 1904). La acción del acto primero, en Estrasburgo, año 1792. La de los dos siguientes, en París, año 1793. Los personajes que participan en esta obra son: Flora (tiple), Magdalena Dietrich (tiple), la Marquesa de Valmy (mezzo), Rouget de L'Isle (tenor), Renard (bajo), Honorato San Martín (tenor cómico), el Barón de Dietrich (bajo), el comisario, el ciudadano Layard (el carcelero), aldeanos,

lugar a una agria polémica en las críticas al estreno de la zarzuela por parte de Antonio Peña y Goñi en sus artículos de *El Globo*.

El triunfo de la obra se percibía desde el primer momento, llegando a considerarse en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* como la zarzuela “destinada a ser la obra de la temporada”³. La excelente acogida en su estreno viene plasmada en diversos medios, como *La Iberia*⁴, *La Ópera Española*⁵, *El Imparcial*⁶ y *El Globo*⁷. Nada hacía presagiar que, unos días más tarde, estos dos últimos periódicos cargarían sus tintas contra este título.

En primera instancia, Antonio Peña y Goñi afirma desde las páginas de *El Globo* el 3 de febrero, justo al día siguiente del estreno, que tanto la empresa como los autores pueden estar satisfechos por el éxito alcanzado con la obra, habla del legítimo triunfo de Ramos Carrión y comenta que el maestro Caballero fue llamado varias veces a escena para recibir los aplausos del público.

El Sr. Ramos Carrión alcanzó anoche un legítimo triunfo [...] El éxito de la obra fue completo y tanto la empresa como los Sres. Ramos Carrión y Caballero pueden estar satisfechos del buen resultado de sus esfuerzos [...] La *mise en scène*, esmerada y las decoraciones, notables [...] No habrá quedado seguramente descontento el reputado maestro al verse anoche objeto, una vez más, de las entusiastas manifestaciones del público. [...] El éxito de la última zarzuela del Sr. Caballero fue anoche muy lisonjero para el distinguido compositor, que fue llamado con frecuencia a las tablas y recibió una verdadera ovación, mereciendo además los honores de la repetición varios *couplets* cantados con singular gracejo por el Sr. Tormo [San Martín]⁸.

Sin embargo, dos días más tarde, el 5 de febrero, el propio Peña y Goñi, hace severas apreciaciones sobre la obra que nos ocupa en un extenso e incisivo artículo de nada menos que tres columnas en el mencionado periódico *El Globo*, asegurando, para empezar, que *La marsellesa* no es en realidad una zarzuela puesto que se basa en temas franceses y no españoles (no olvidemos la reivindicación que Peña y Goñi siempre hizo sobre la zarzuela como género lírico nacional):

¿Es *La marsellesa* una zarzuela? Si por zarzuela se entiende un género de espectáculo en que el diálogo hablado alterna con el canto, evidentemente *La marsellesa* es una zarzuela. Pero si por zarzuela se entiende un género de música especial, un género indígena que tiene su raíz y su base en el canto popular español, entonces *La marsellesa* no es, ni puede ser una zarzuela⁹.

voluntarios, viejos, niños, tambores, cornetas, descamisados, jacobinos, gendarmes, mujeres del pueblo de París, seccionarios, guardias nacionales, carceleros, presos, furias de la guillotina, etc., coro general y banda militar.

³ “Generales”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7-II-1876, p. 4.

⁴ “Esta obra, cuyas buenas condiciones literarias son indudables, ha tenido un éxito verdaderamente grande, y el público que llenaba absolutamente todas las localidades, aplaudió desde el primer momento y con entusiasmo las bellezas del libro y de la música, si cabe superiores a lo que conviene a este género de producciones líricas”. “Gacetilla”, *La Iberia*, 4-II-1876, p. 3.

⁵ “La obra que el Sr. Caballero ha escrito para *La marsellesa*, revela una vez más el gran talento de su autor y el puesto que ocupa al frente de los primeros maestros españoles. Lleno de sabor de época, identificado con las situaciones, la partitura de *La marsellesa*, es una verdadera joya que ha hecho brotar a la pluma de fuego de la grande inspiración del maestro Caballero”. “Teatro de la Zarzuela. *La marsellesa*”, *La Ópera Española*, II, 16, 5-II-1876, p. 3.

⁶ “La obra ha tenido gran éxito, los autores han sido llamados tres veces a la escena al final del primer acto, y fueron también llamados al final de los otros dos; además, la mayor parte de las piezas han sido aplaudidas”. José María Alonso de Beraza: “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 3-II-1876, p. 3.

⁷ Antonio Peña y Goñi: “Novedades teatrales. *La marsellesa*”, *El Globo*, 3-II-1876, p. 3.

⁸ A. Peña y Goñi: “Novedades teatrales...”, p. 3.

⁹ A. Peña y Goñi: “*La marsellesa*”, *El Globo*, 5-II-1876, p. 2.

En primer lugar se justifica ante su benévola crónica sobre el estreno que escribió dos días antes, asegurando que se sentía coaccionado por todos los comentarios laudatorios que llegaron a sus oídos antes de la primera representación, pero que ahora tiene una opinión desfavorable sobre la música del maestro Caballero. Inmediatamente llega a la conclusión de que *La marsellesa* no es en realidad una zarzuela, puesto que no se basa en los cantos populares españoles, y la denomina “ópera cómica”. Desgrana entonces lo que debería ser una obra de carácter nacional, dejando ver que Caballero no ha sabido extraer la esencia de lo popular para crear la partitura, con la particularidad, dice, de que en Francia apenas hay cantos populares y los pocos que quedan son en extremo vulgares, por lo que ningún compositor se ha inspirado nunca en la revolución francesa a la hora de componer sus obras:

¿Qué es el *Ça ira*? ¿Qué son *En avant Fanfan la tulipe* y los mil cantos populares franceses que ha idealizado la incomparable musa de Béranger?¹⁰ Melodías vulgares, sin atractivo ninguno, canciones casquivanas [...] Algo de ello debe haber cuando ningún compositor de nombre, ha escrito obra alguna inspirada en la revolución francesa¹¹.

Nos llaman la atención estas palabras pues si algo caracteriza precisamente a la música del maestro Caballero es el magistral uso del folklore en sus obras y la gran importancia que da a los cantos populares. En este sentido, no podemos olvidar su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902, que lleva por título: “Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical”¹², una verdadera declaración de principios.

Por otro lado, puede que Caballero fuera de los primeros, pero desde luego no el último que utiliza el tema de la revolución francesa en una obra musical. Recordemos, por ejemplo, la ópera *Andrea Chenier* de Giordano estrenada en Milán justo veinte años después de hacerlo *La marsellesa*, con la que guarda un más que razonable parecido, tratando el mismo tema, compartiendo personajes y utilizando en ambos casos canciones revolucionarias como las mencionadas *Marsellesa*, *Ça ira* y *Carmagnola*. Y es precisamente por culpa de esta última por lo que se desata una agria disputa entre el músico murciano y el crítico vasco.

Aprovecha además Peña y Goñi la ocasión para arremeter contra la labor compositiva de Caballero asegurando que, a pesar de su gran técnica, considera que no es suficiente que sea música “bien hecha” y justo entonces escribe la frase que dará lugar a la polémica, en la que afirma que Caballero ha copiado una pieza de Offenbach para incluirla en esta zarzuela: “¡Y un coro de descamisados cantando en el segundo acto un cáncan de *La Belle Hélené!*”¹³.

Concluye Peña y Goñi relatando el casual encuentro que tuvo con el músico cuando éste apareció en su casa precisamente mientras estaba escribiendo el artículo y la discusión privada que mantuvieron al respecto:

¹⁰ Se refiere el autor al poeta y autor de canciones de contenido político francés, Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), protegido por Luciene Bonaparte (1775-1840) que lo catapultó hasta la Universidad de París.

¹¹ A. Peña y Goñi: “*La marsellesa*”..., p. 2.

¹² Manuel Fernández Caballero: “Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Manuel Fernández Caballero el día 2 de marzo de 1902*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1902.

¹³ A. Peña y Goñi: “*La marsellesa*”..., p. 3.

¡Extraña casualidad! En el momento en que nos disponíamos a terminar el párrafo anterior, ha entrado en la habitación en que escribimos estas líneas el Sr. Fernández Caballero. Con toda la deplorable franqueza que Dios, en su sabiduría infinita ha tenido a mal concedernos, hemos manifestado al autor de *La marselesa* que nuestra opinión no era del todo favorable a su obra. Con este motivo hemos tenido una pequeña discusión, y las razones que nos ha dado el Sr. Caballero no nos han convencido. Es más; si no estuviéramos acostumbrados al apasionamiento con que se defienden las propias obras, esas razones hubieran contristado profundamente nuestro ánimo. El distinguido artista acaba de separarse de nosotros. ¿Perderemos el amigo? No lo creemos, pero de todos modos ¡cómo ha ser! Lo dicho, dicho queda. ¡Triste misión la nuestra que a tales amarguras tan frecuentes nos expone!¹⁴.

El maestro Caballero se mostró muy herido por la indiscreción del crítico al hacer público en el periódico una conversación privada y los desaires que en él se le hacen, por lo que decide responder públicamente con un comunicado dirigido al director de *El Globo*, publicado al día siguiente, 6 de febrero, en el que explica a Peña y Goñi que esa canción que asegura ser un plagio es, en realidad, un cántico revolucionario francés y que, efectivamente, Offenbach la usó, pero en una ópera diferente a la aludida por el crítico, haciéndole ver de una manera muy sutil su ignorancia sobre el tema y asegurándole irónicamente que no cesará en su empeño de seguir trabajando duramente y que, si algún día logra el éxito, sin duda se lo deberá todo a él y a sus apreciaciones:

Sr. Director del periódico *El Globo*.

Muy señor mío: Agradeceré a V. mucho la inserción de la adjunta carta en su acreditado periódico, por lo cual le queda anticipadamente reconocido su afectísimo S.S.Q.S.M.B.

Manuel Fernández Caballero

Febrero 5 de 1876

Sr. D. Antonio Peña y Goñi:

Mi querido amigo: Ante todo tengo que dar a usted un millón de gracias por la intención del artículo que ha dedicado en *El Globo* de hoy al examen de mi zarzuela *La marselesa*. La perfección que V. exige a mis trabajos me envanece por la alta idea que muestra tener de mí. Creo ingenuamente que no soy capaz de llegar a ella; pero para conseguirlo trabajaré sin descanso, y si en un día remoto tienen resultado mis afanes, al respetable crítico que en mis primeros pasos me libra de esos elogios complacientes que tan felices disposiciones suelen malograr, a V., mi querido amigo, se lo deberé todo.

Y entro ya en el objeto de la carta, que no es otro que ayudarle a deplorar (porque estoy siempre dispuesto a juzgarle bien), que al referir al público en un artículo serio, lo que pertenece única y exclusivamente a la vida privada, haya usted cometido una indiscreción perdonable en cualquiera, menos en una persona tan discreta como usted.

Voy a permitirme, una vez tomada la pluma, poner en su conocimiento que el coro de descamisados del segundo acto de mi obra, que cree usted un cáncan de *La bella Helena*, no es sino *La carmañola*, canción revolucionaria que el maestro Offenbach colocó, no en aquella obra como V. asegura, si no en *Orfeo en los infiernos*, que el público español conoce con el nombre de *Los dioses del Olimpo*. No es extraño que una persona dedicada a estudios tan versados y profundos, que sabe lo que tan pocos saben en nuestro país de cuanto con la música se relaciona, haya olvidado, de puro sabido, sin duda, un detalle tan insignificante.

Y para probar a V. que no ha perdido, como recela, el amigo que en mí tenía, me repito ahora y siempre suyo afectísimo y verdadero amigo Q.B.S.M.

Manuel Fernández Caballero

Febrero 5 de 1876¹⁵

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ M. Fernández Caballero: "Comunicado", *El Globo*, 6-II-1876, p. 4.

Continúa el cruce de acusaciones a través de correspondencia pública, pues al día siguiente es Peña y Goñi el que responde a Caballero con otro comunicado en el mismo periódico escrito con una pluma envenenada:

Sr. Director del periódico *El Globo*.

Mi querido amigo: Agradeceré a V. mucho la inserción de la adjunta carta en su acreditado periódico, por lo cual le queda anticipadamente reconocido su afectísimo amigo y compañero,

Antonio Peña y Goñi

Febrero 6 de 1876

Sr. D. Manuel Fernández Caballero:

Mi excelente amigo: Confieso ingenuamente que al temer por nuestra mutua amistad a consecuencia de mi artículo acerca de la música que ha escrito V. para *La marsellesa*, confieso ingenuamente, repito, que no conocía a V. lo suficiente para formar tan aventurados juicios.

Sí, amigo mío; eso de haberme encontrado esta mañana en *El Globo* una carta cuya existencia ignoraba a pesar de estarme dirigida, la manera tan delicada de que se ha valido V. para que su carta llegara a mí, es un rasgo de verdadera amistad, que me ha conmovido profundamente. Somos amigos, y basta. No se hable más del asunto. Mi contestación será breve.

¿Se ha propuesto V. con su carta, propinarse la inocente satisfacción de dar a conocer al público una equivocación mía? Sea en buena hora. Conste que el cáncán de Offenbach no está en *La belle Heléne*, sino en *Orphée aux enfers* (*Los dioses del Olimpo*). Para la cuestión que yo trataba, tanto monta. Conste también que ese cáncán es *La carmagnola*. V. lo dice y está seguro de ello ¿no es verdad? Corriente. No hemos de reñir por eso.

Acabemos, ¿Quiere V. que diga que su *Marsellesa* de Vd. es una obra maestra? Si no conociera los nobles sentimientos de Vd. no tendría inconveniente en declarar que la citada partitura no tiene pero. Vea V., mi excelente amigo, si en esto de la amistad estoy dispuesto a dar a V. quince y raya.

En cuanto a la indiscreción de que V. me acusa, siento en el alma que haya V. dado importancia a un hecho que no tiene ninguna. V. ha honrado más de una vez con su presencia mi casa (que es siempre la de V.) y no sé qué mal puede haber en lo que yo escribí. ¿Soy acaso un ser anti-social, un ogro, a quien está vedado recibir amigos en su casa?

No, amigo Sr. Caballero, y sentiré en el alma, más por V. que por mí, que su carta de V. pueda dar margen a algún comentario con respecto a este particular. En tal caso cúlpese V. a sí propio, ya que una exagerada susceptibilidad ha originado el incidente.

Por lo demás, siga V. recogiendo en su carrera todos los laureles a que su reconocido talento le hace acreedor. En lo que a mí atañe, estoy dispuesto a sacrificar mi propia conciencia en aras de la amistad, con tal de no exponerme a recibir nuevas cartas de V. por segunda mano, siquiera sea esta la de un queridísimo amigo mío, la del director de *El Globo*.

¡Y quiere V. que le dé, para terminar, un buen consejo! Las críticas injustas, se desprecian. A las críticas justas se contestan con obras, no con cartas.

Queda de V. afectísimo y verdadero amigo que B.S.M.

Antonio Peña y Goñi¹⁶

Resulta llamativo que una de las piezas de Caballero inspirada en la *Carmagnola*, canción popular durante la Revolución francesa suscite, como acabamos de ver, los recelos de Peña y Goñi, que le acusa de plagiador de Offenbach. En defensa del músico murciano sale el crítico¹⁷ de *La Ópera Española*, quien insinúa que, bien al contrario, fue el compositor francés el que copió:

¹⁶ A. Peña y Goñi: "Comunicado", *El Globo*, 7-II-1876, p. 4.

¹⁷ De hecho, este crítico aprovecha la ocasión para incidir en lo poco acertadas opiniones de Peña y Goñi en muchos casos con una sarcástica poesía: "Del crítico salió vana/ la erudición esta vez/ y dio un golpe de almiraz/ creyéndolo de campana/ Por lo cual se me figura/ aunque yo su ingenio alabo/ que si una vez da en el clavo/ da otras cinco en la herradura". "Semblanza", *La Ópera Española*, II, 17, 16-II-1876, p. 2.

El Sr. Caballero ha tomado un aire de la *Carmagnole*, y con gran oportunidad y acierto ha hecho de esa música una preciosa canción, que podríamos llamar típica, para su última obra [*La marsellesa*]. Esto nada tendría de extraño, porque la cosa está en su lugar, pero lo gracioso es que el Sr. Peña y Goñi al hacer la crítica de *La marsellesa*, le atribuye el haber plagiado a Offenbach, cuando éste fue quien verdaderamente cometió el robo al poner ese *motivo* en una de sus óperas bufas¹⁸.

En definitiva, por un lado, el crítico no dudó en utilizar *La marsellesa* como vehículo para continuar poniendo en la palestra el tema que tanto le preocupó durante toda su vida, defender la zarzuela como único género lírico nacional; en esta ocasión argumenta que esta obra no podía calificarse como tal por girar en torno a un tema francés. Por otro lado, Peña y Goñi traspasa el límite de lo privado y publica en la prensa una situación personal vivida con el criticado, cuestión que hace que el maestro Caballero le responda también públicamente a través del mismo periódico, entrando entonces ambos en la misma dinámica que paralizó el músico al no contestar al segundo escrito de Peña y Goñi.

Hubiera sido menos llamativa la polémica si, ya desde el principio, Peña y Goñi hubiese mostrado sus reparos ante la obra, pero no olvidemos que tras el estreno, sólo tuvo elogios para *La marsellesa*, sin mencionar en ningún momento sus reservas hacia ella. Es más, tardó tres días en escribir su demoleedor artículo, culpándose a sí mismo de haberse dejado llevar en un primer momento por comentarios de otros. La labor de un crítico debería ser fruto de una reflexión personal y un cambio de opinión tan drástico, en apenas unos días, puede levantar suspicacias entre los lectores. Además, los evidentes tintes políticos que subyacen en esta zarzuela sin duda han podido influir en los comentarios de determinados periódicos, así como la tendencia republicana de sus autores, que incluso llegaron a realizar juntos una versión del *Himno de Riego*.

Otro aspecto relevante a considerar por un crítico es corroborar que su información es absolutamente veraz y contrastar fuentes. El desliz que tuvo Peña y Goñi al atribuir un cancán a una ópera equivocada de Offenbach, contribuye a disminuir su credibilidad. Más aun si la pieza en cuestión ni siquiera era original de tal músico. Es más, sus prejuicios le llevaron a escribir que la música popular francesa era vulgar y sin interés alguno y, sin embargo, cuando su oído no supo reconocer la *Carmagnola*, no dudó en atribuir la melodía a un prestigioso compositor como Offenbach. Objetividad y conocimientos son, sin duda, claves en el trabajo de un crítico. No midió además sus palabras al acusar de plagio al maestro Caballero, forzando así que éste se defendiera de inmediato.

Después de todo esto, la relación entre Peña y Goñi y Caballero hará aguas y su desencuentro será hartamente conocido. De hecho, Chapí, en un escrito fechado el 11 de septiembre de 1878, es decir, año y medio después de esta dialéctica, comenta que va a escribir una zarzuela con Ramos Carrión y saca a colación la animadversión que siente Peña y Goñi por Caballero:

Ramos [Carrión] me habla de empezar una zarzuela el mes que viene [...] Peña y Goñi parece acoger la idea con gran placer, aunque le advierto en esto (y la verdad es que lo dice francamente) un deseo extraordinario de mortificar a Caballero, al que tiene una tirria atroz¹⁹.

¹⁸ "Semblanza", *La Ópera Española*, II, 17, 16-II-1876, p. 2.

¹⁹ Ángel Salcedo: *Ruperto Chapí. Su vida y su obra*. México, Editorial Nacional, 1958, en Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995, p. 101.

Nuria Blanco Álvarez

Toda esta polémica no ensombrece en absoluto la importante labor que Peña y Goñi desarrolló en el campo de la crítica musical, cuyos escritos son de ineludible consulta para los estudiosos del teatro lírico español del siglo XIX.

LA OBRA LÍRICA DE LOS HERMANOS FERNÁNDEZ GRAJAL A TRAVÉS DE LA PRENSA: MÁS ALLÁ DEL ANUNCIO Y LA CRÍTICA

ADRIANA CRISTINA GARCÍA GARCÍA
Doctora Universidad de Oviedo

RESUMEN

Las fuentes hemerográficas resultan imprescindibles para el estudio de la obra lírica de los hermanos Manuel (1838-1920) y Tomás Fernández Grajal (1839-1914). No sólo nos ayudan a fechar adecuadamente algunos de sus estrenos, contabilizar el número de representaciones de sus obras e informar de su recepción por parte del público y la crítica, sino que también nos aportan datos sobre acontecimientos relacionados con estas representaciones, como polémicas entre autores, condiciones de los teatros e intérpretes, litigios sobre derechos de autoría... La prensa decimonónica también jugó un importante papel de apoyo a la creación, difundiendo información sobre concursos de composición e incluso promoviéndolos. Tampoco hay que olvidar el papel de la prensa como reflejo y guía de la opinión pública, especialmente en torno a la cuestión de la ópera nacional.

PALABRAS CLAVE: Fernández Grajal, prensa, teatros, concursos, ópera, derechos de autor.

ABSTRACT

Historical news sources are essential for the study of the lyrical works of the Fernández Grajal brothers, Manuel (1838-1920) and Tomás (1839-1914). They not only enable us to date premieres, quantify number of performances of their works and learn about critical and audience reception, but they also provide information about related circumstances: arguments among composers, the state of theatres and working conditions of performers, disputes over copyright issues, etc. The 19th-century press also influenced and supported creative work by disseminating information about and, in some cases, promoting composition competitions. Lastly, we should not forget the role played by these sources as a reflection of and guide to public opinion, especially as regards the question of national opera.

KEYWORDS: Fernández Grajal, Press, theatres, Opera, Contests, Copyrights

Los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal, que fueron compositores y profesores del Conservatorio de Madrid desde 1862 hasta la segunda década del siglo XX, llegaron a alcanzar una muy buena reputación profesional en su época, pero hoy en día son prácticamente desconocidos. Manuel Fernández Grajal vivió entre el 5 de junio de 1838 y el 6 de febrero de 1920. Fue profesor de piano en el Conservatorio de Madrid durante 47 años (1862-1866, 1874-1917), compuso varias piezas para piano solo, canto y piano, algunas zarzuelas y una ópera, y escribió métodos didácticos de piano y solfeo. Fue uno de los miembros fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical. Su hermano Tomás, nacido el 15 de diciembre de 1839 y fallecido el 8 de febrero de 1914, trabajó cuatro años como maestro repetidor de piano (1862-1866) y después fue profesor de composición

en el Conservatorio de Madrid durante otros 46 años (1868-1914). Compuso varias obras lírico-dramáticas, incluyendo dos óperas, así como obras para piano solo, conjuntos de cámara y orquesta sinfónica. Fue profesor de música en el Colegio de San Ildefonso, académico de Bellas Artes y miembro fundador de la Sociedad Didáctico-Musical, de la que también fue secretario¹.

1. Los Fernández Grajal: la zarzuela y la revista

Los hermanos Fernández Grajal compusieron casi una treintena de obras lírico-dramáticas. Conocemos algunas de estas obras únicamente por la prensa. En un artículo biográfico sobre estos dos músicos, aparecido en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1891, se mencionan varias zarzuelas compuestas entre 1871 y 1876². No se conserva la música ni el libreto de algunos de esos títulos, como *Amores del otro mundo*, *Francisco Esteban* o *Una conspiración*³. Gracias a la prensa hemos obtenido información sobre ellos, incluyendo sus respectivas fechas de estreno: el 7 de abril de 1875 en el Teatro Romea, el 31 de agosto de 1876 en el Jardín del Buen Retiro y el 29 de octubre de 1875 en el Teatro Bretón. Los anuncios y críticas de otras obras nos han permitido corregir fechas de estreno publicadas erróneamente en los libretos y transmitidas a otras fuentes bibliográficas⁴. Entre las críticas publicadas en prensa encontramos descripciones de algunos números musicales desaparecidos, como los de las obras *Un David callejero* o *¿Quién me compra un lío?* De esta última obra podemos leer una extensa crítica en *La Correspondencia Teatral*:

Hay en todos los números musicales, un carácter, un color, invariable; y la vivacidad y soltura con que están resueltos los motivos, indican muy a las claras el género de esta obra y el talento de los Sres. Fernández al comprenderlo así. El coro de introducción es un estudio de armonía, y las voces de *ellos* y *ellas*, combinadas en el natural y necesario *contrapunto*, son prueba inequívoca de los conocimientos fundamentales que poseen tan aplicados maestros. El no menos original de *Los guantes*, gusta mucho al público, haciéndolo repetir todas las noches, tanto por lo chistoso de la situación, cuanto por el colorido y gracia con que está escrito, musicalmente hablando.

Hay un terceto cómico, de muy buen efecto, adivinándolo, pero de ninguno por la ejecución. Lo mismo acontece con la canción del segundo acto que dice el Sr. Balada, en la cual solo es objeto de estudio la parte instrumental, que pertenece al género imitativo.

En ella se pinta por los hermanos Fernández con brillante color y frases musicales muy vigorosas, una tempestad que pudimos admirar, no obstante, el reducidísimo número de músicos con que cuenta la orquesta. Es muy de notar también el *parlante* del segundo acto, cantado por la Srta. Dupuy, en el que se ve la originalidad que preside siempre en todas las concepciones de los hermanos Fernández.

Por último, el *final* de la zarzuela es digno, lo decimos sin reparo, de un libro más superior. Sin que por esto queramos rebajar el mérito que tiene el de los Sres. Mondéjar y Lustonó, pues bastante han hecho con el original, para que guste en nuestro teatro; dicho final es un magnífico trozo concertante, en el que cada

¹ Cfr. Adriana García García: *Los pianistas y compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal: trayectoria artística y labor pedagógica*. Tesis doctoral inédita. Dir. Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2015.

² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 81, 30-V-1891, pp. 537-539. Las obras citadas son: *Las fieras de su Alteza*, *¿Quién me compra un lío?*, *Amores del otro mundo*, *Francisco Esteban*, *Por echarlas de Tenorio*, *Una conspiración*, *De incógnito* y *Un drama de familia*.

³ De esta última obra solo se conservan *particellas* orquestales en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (MMO/2018), pero no las partes vocales ni el libreto.

⁴ Por ejemplo, en el libreto de *¿Quién me compra un lío?* figura que la obra se estrenó en el Teatro Romea el 3 de febrero de 1873, pero el estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1874 en el Salón Eslava.

parte cantable de los personajes, está escrita con estricta sujeción a todos los caracteres respectivos, y hay un difícil estudio de su combinación, para que todas ellas resulten ser una variante o glosa del tema principal⁵.

La prensa también nos ayuda a discernir cuestiones de autoría. Las primeras incursiones de los hermanos Fernández en el terreno de la música dramática vinieron de la mano de su profesor de composición, Emilio Arrieta (1821-1894). A finales de 1864 y principios de 1865, Arrieta escribió la música para dos obras teatrales –*La ínsula Barataria* y la revista *1864 y 1865*– en colaboración con sus discípulos Ignacio Agustín Campo, Enrique Broca, Salvador Ruiz, Rafael Aceves, Blas García y los hermanos Manuel y Tomás Fernández. En el libreto de la revista *1864 y 1865* figuran los apellidos de estos siete músicos junto al de su maestro. Sin embargo, en el de *La ínsula Barataria* solo se publican los nombres de Luis Mariano de Larra (letra) y Emilio Arrieta (música). Ninguna otra fuente sobre *La ínsula Barataria* menciona al resto de compositores, más allá de las alusiones genéricas que hace la prensa del momento a siete discípulos de Arrieta. Años después sí se mencionará a los hermanos Fernández Grajal como colaboradores de esta obra en algunos artículos biográficos. Los siete alumnos de Arrieta que escribieron música para *La ínsula Barataria* han de ser los mismos que trabajaron con él en la revista *1864 y 1865* pocos días después. Los tres primeros habían terminado sus estudios de composición con Arrieta en 1861, mientras que los cuatro últimos en 1863. Arrieta no tenía ningún otro discípulo que hubiera terminado los estudios entre esos años –en 1862 no tuvo ningún alumno en quinto curso y tampoco en 1864–. Por tanto, puede afirmarse que contó con todos sus alumnos recién titulados y queda claro que los siete discípulos que colaboraron con él en *La ínsula Barataria* no podían ser otros que los mencionados. En el caso de Manuel Fernández Grajal, podemos saber qué números compuso para cada obra porque los publicó en reducción para canto y piano. Escribió una serenata en jota para *La ínsula Barataria* y el famoso número de la danza de la revista de *1864 y 1865*, que incluía la célebre frase sobre los teatros: “No me llesves a Pol que me verá papá, llévame a Capellanes, que estoy segura que allí no va”.

El libretista Gutiérrez de Alba “fue el introductor en España del género de la revista teatral política con la obra *1864 y 1865*, inspirada en los espectáculos parisienses que pudo presenciar durante su periodo de exilio en la capital francesa”⁶. Campos Díaz analiza ciertos elementos de la obra y recoge testimonios de Gutiérrez de Alba y de otros autores sobre la premier de esta revista, estrenada el 30 de enero de 1865 en el Teatro Circo. Tuvo tanto éxito que enseguida surgieron las desavenencias entre autores y empresario teatral, con una polémica que conocemos gracias a los comunicados de prensa enviados por el libretista Gutiérrez de Alba y el compositor Arrieta.

El 12 de febrero de 1865, Gutiérrez de Alba envía un comunicado a *La Correspondencia de España*⁷, en el que anuncia su intención de paralizar las representaciones de la revista *1864 y 1865* en el Teatro del Circo. Al llegar a la decimoséptima representación sin que hubiese habido ningún contrato con la empresa, su administrador exigió el 4% de los beneficios por derechos de repre-

⁵ *La Correspondencia Teatral*, II, 14, 18-I-1874, pp. 103-104.

⁶ José Manuel Campos Díaz: *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897). Biografía de un escritor viajero*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2015, p. 10 (inédita).

⁷ *La Correspondencia de España*, 14-II-1865, p. 4.

sentación, el doble de lo habitual para zarzuelas en un acto. Según Gutiérrez de Alba, “no parecía una exigencia extraordinaria la de diez o doce mil reales por una obra que había hecho ingresar en el teatro más de quince mil duros”⁸. La empresa se negó a darle ese porcentaje, aunque le ofreció el 2% y una función a su beneficio, trato que el autor no aceptó.

Entonces el escritor fue a casa de Emilio Arrieta para decirle que iría personalmente “a tratar una cuestión de delicadeza y decoro con el empresario del Circo” y para pedirle autorización para retirar la obra si no quedaba satisfecho⁹. El músico le concede inicialmente ese permiso, pero al enterarse de que Gutiérrez de Alba no había ido personalmente a hablar con el empresario, sino que había enviado a dos representantes para negociar una serie de beneficios para él solo, no permite que se suspendan las representaciones. A partir de entonces, Arrieta se convertirá en el blanco de la ira de Gutiérrez de Alba y, por eso, en su comunicado del 14 de febrero, De Alba se queja de que Arrieta autorizase las representaciones de la revista sin su consentimiento¹⁰.

Por su parte, Arrieta contesta en un comunicado escrito el día 16, en el que habla por primera vez de los derechos de sus discípulos y compañeros:

A los pocos días de representarse la obra titulada *1864 y 1865*, me habló con una candidez que todavía provoca mi buen humor, de exigir a la empresa del Circo que le aumentara *a él solo* el tanto por 100 acostumbrado, y que diera un beneficio libre para... *él solo*. Éste es el primer ejemplo de que uno de los autores de una zarzuela se crea con más derechos que su compañero. Aunque comprendí que no tenía razón legal en que apoyarse, no me opuse a que procurara sacar el mayor producto posible *para él solo* de una obra, que en mi concepto, sólo dinero podía producir. Oculté cuidadosamente el evidéntísimo derecho que mis queridos discípulos y compañeros tenían conmigo para llamarse a la parte. [...] Téngase presente que aquí no se han ventilado otros intereses que los que, apartándose de sus compañeros, y a pesar de la costumbre, el Sr. Gutiérrez de Alba perseguía; porque mis discípulos y yo, ajenos a esta cuestión de *delicadeza* y de *decoro*, no hemos reclamado del señor empresario, ni un ochavo de decoro, ni un maravedí de delicadeza¹¹.

Arrieta también se queja de que, cuando fue a su casa, De Alba solo le habló de su beneficio y no del tanto por ciento, pues ya había recibido una negativa anterior de Arrieta a pedir el aumento del porcentaje de ingresos. Además, en ese momento ya había ofrecido la obra a otro teatro –el Teatro de la Zarzuela– sin haberle dicho nada al respecto, añadiendo Arrieta: “y supe otros muchos detalles que prueban hasta qué punto obraba con absoluto prescindimiento [sic] de sus compañeros; éste ha llegado hasta poner una nota en el libreto, *autorizando la representación de la obra en provincias con supresión de la música*. Califiquen esta conducta cuantos han escrito zarzuelas”¹².

Gutiérrez de Alba responde, en un comunicado escrito el 18 de febrero, que la revista es “su hija” y que ésta tiene un padre –él mismo– y catorce padrinos. Dirigiéndose a “su hija”, la revista, añade estas palabras sobre Arrieta:

no tiene sobre ti [la revista *1864 y 1865*] tantos títulos y derechos como se figura; pues al sacarte de pila, concurren con él nada menos que *trece* individuos, que tienen derecho a *llamarse a la parte*, aunque no lo harán, porque no se enoje tu padrino el Sr. Arrieta, que tan fácil es en cambiar de afectos. Tu padrino, por

⁸ *La Correspondencia de España*, 16-II-1865, p. 4.

⁹ *La Correspondencia de España*, 18-II-1865, p. 4.

¹⁰ *La Correspondencia de España*, 16-II-1865, p. 4.

¹¹ *La Correspondencia de España*, 18-II-1865, p. 4.

¹² *Ibidem*.

un exceso de modestia, y porque el público no se ha metido a preguntarlo, ocultó en el cartel su nombre entre los autores de la música. Hizo muy bien, hija mía, y Dios en el cielo le dará el premio que aquí niega a los pedantes y a los vanidosos. Si se acercare a hacerte alguna caricia, porque después de todo, bien lo mereces, dile que te recomiende a sus compañeros, los otros *trece* padrinos; pues, aunque algunos de ellos han muerto ya, sus herederos te tratarán con más amor que él te ha tratado. Pero si es, como me temo, un poquillo egoísta, y se niega a complacerte, yo te diré quiénes son, para que los busques; pero encárgales que no reclamen nada de tu padrino, porque te azotaría sin piedad, hoy que aún te hallas en su poder. Tus padrinos músicos son tantos como los artículos de la fe; es decir, catorce. El primero Arrieta; del segundo al octavo sus siete apreciables discípulos; el noveno, el autor de la polka *No me lleves a Pol*; el décimo, el autor del *Canto llano*; el undécimo, Verdi, autor de *La Traviata*; el duodécimo, Castor¹³, autor del *Himno de África*; el décimo tercero, el autor del *Himno de Riego*, y el décimo cuarto, Mr. Rouget de L'Isle, autor de *La Marsellesa*¹⁴.

Destaca el hecho de que llame padrinos y no padres a los autores de la música, colocándolos, en todo momento, en un rango inferior. Además, en las primeras líneas ya insinúa que los discípulos de Arrieta no se atreverán a hacer nada que pueda enojarle. No parece tener nada en contra de estos pupilos de Arrieta, pues los califica de "apreciables". Sin embargo, al insinuar que no quieren molestar a su maestro, los presenta ante la opinión pública como cautivos del yugo de Arrieta.

Con motivo del estreno de *La ínsula Barataria*, la revista satírica *Gil Blas* había publicado una viñeta de Arrieta con sus discípulos, caricaturizados como pollos con cabeza humana.



Imagen 1: Caricatura de Francisco Ortego Vereda (1833-1881) de Arrieta y sus discípulos¹⁵.

¹³ El nombre de "Castor" aparece así por errata del periódico. Se refiere a Juan de Castro.

¹⁴ *La Correspondencia de España*, 21-II-1865, pp. 3-4.

Esa caricatura viene a la mente cuando se leen los siguientes versos de la revista *1864 y 1865*: “Y el Circo! Si al Circo vas / y pides una chuleta, / te la sirven de Arrieta / con pollos; ya lo verás”¹⁶.

En opinión de Gutiérrez de Alba, el hecho de haber tomado melodías preexistentes despoja a estos músicos de ciertos derechos sobre la obra. Sin embargo, la aparición de algunos himnos y melodías populares parece responder a las necesidades del libreto, que no busca la originalidad sino pasar revista a los acontecimientos, personajes y aspectos más relevantes de la sociedad del momento. Un reflejo de la misma es difícil de concebir sin alguna alusión a la música que esa sociedad reconoce como suya.

Mientras Arrieta y Gutiérrez de Alba se enfrentaban públicamente, la revista seguía cosechando éxitos en el Teatro del Circo y la empresa del Teatro de la Zarzuela se preparaba para representarla con autorización del libretista. Entre el 15 y el 23 de febrero, el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* anuncia los ensayos de *1864 y 1865* en el Teatro de la Zarzuela. Se crea un grave conflicto entre los dos teatros, pues uno tenía el permiso de Arrieta y otro el de Gutiérrez de Alba. El Teatro del Circo peleaba por mantener la exclusividad de la revista e intentaba impedir que se representase en un segundo teatro¹⁷. El 24 de febrero, cuando *1864 y 1865* alcanza la trigésima representación en el Teatro del Circo, se evidencia que el pulso lo ha ganado Arrieta:

Teatro de la Zarzuela

Nota: Apoyada la empresa de este teatro en una autorización explícita y terminante de D. José María Gutiérrez de Alba, autor de la revista *1864 y 1865*, y en la práctica que constantemente se viene observando en casos análogos, en los cuales ha bastado siempre el permiso de un solo autor, cuando las obras han sido de varios, para ponerlas en escena, dispuso y anunció la próxima ejecución de la mencionada revista, cuya obra retira hoy sin embargo, la empresa, acatando una orden del Excmo. Señor Gobernador de la provincia, por la que prohíbe que sea representada en este teatro¹⁸.

La prohibición es recogida ese mismo día, 24 de febrero, por otros periódicos, como *El Contemporáneo*, *La Correspondencia de España...* El *Gil Blas* va un paso más allá, afirmando que “aún suponiendo que la prohibición no fuera injusta, nadie se atrevería a negar que es ridícula. He aquí un *entrés* que ni la misma autoridad puede suprimir”¹⁹. Y ya el día 26, José María Cuenca escribe en *La Discusión*:

El Sr. Gutiérrez de Alba no tiene derecho, sin el consentimiento del autor de la música, a hacer representar su obra en otro coliseo, porque la obra no es suya solo, sino de ambos. Según nos han asegurado, el señor Gutiérrez de Alba ha conocido el error en que estaba y ha hecho las paces con el señor Arrieta²⁰.

Parece que ambos llegaron a un acuerdo que permitió que a los pocos días se representase la obra en el Teatro de la Zarzuela desde el sábado 4 de marzo, y en teatros de provincias. En Málaga, finalmente se estrenó también el 9 de marzo en el Teatro Principal, que ya finalizaba su tem-

¹⁵ *Gil Blas*, II, 6, 7-I-1865, p. 3.

¹⁶ José María Gutiérrez de Alba: *1864 y 1865*, Madrid, Imp. de Don Anselmo Santacoloma, 1865, p. 20.

¹⁷ El mismo conflicto se desarrollaba en dos teatros de Málaga en los que se ensayaba la obra: el Principal, que contaba con permiso de Arrieta, y el Príncipe Alfonso, que lo tenía de Gutiérrez de Alba. Cfr. *El Avisador Malagueño*, 22-II-1865, pp. 3-4.

¹⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-II-1865, p. 4.

¹⁹ *Gil Blas*, II, 13, 25-II-1865, p. 4.

²⁰ *La Discusión*, 26-II-1865, p. 1.

porada, con lo que solo se representó los días 9 y 12; y el 11 de marzo en el Teatro Príncipe Alfonso, donde hubo al menos otras siete representaciones de la revista antes de terminar la temporada.

Si bien se trató de una entente cordial, tal como se desprende de las palabras de Cuenca y del agradecimiento insertado al inicio de algunas ediciones del libreto²¹, Gutiérrez de Alba no olvidó lo sucedido y lo plasmó en su *Revista de un muerto, juicio del año 1865*, apropósito fantástico en tres cuadros y en verso, representado por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en enero de 1866, con música de Barbieri y Rogel, concretamente en un diálogo entre 1865 y el Esqueleto de 1864:

1864
—¿Y de teatros fue mejor?
1865
—Sí; en el Circo una revista
dio a muchos ciegos la vista...
y un tabardillo a su autor²².

Casi toda la prensa termina censurando la actitud de Gutiérrez de Alba, como publica *La Iberia*:

En el teatro del Circo empezó a venderse noches pasadas, anunciándola como “cuestión de tanto por ciento”, una intencionada caricatura del señor Ortego, en la que un autor aparece en traje de usurero, llevando su obra a una empresa que le sale a recibir con un bolsillo, mientras la otra de donde la retira, trata de barrer con una escoba la inmundicia que arroja de sí el negocio. Los personajes de la caricatura son muy conocidos y el señor Ortego ha estado oportunísimo, aprovechando un asunto digno de su satírico pincel²³.

2. Los Fernández Grajal y la ópera

La prensa también tuvo un papel activo fomentando la composición de obras musicales gracias a la difusión de distintas convocatorias, especialmente de concursos. Los hermanos Fernández Grajal participaron en dos de estos concursos: el convocado en 1867 para premiar la composición de óperas españolas y el que se convocó en 1870 para sustituir la marcha granadera por un nuevo himno nacional. El fallo del concurso de 1867 se dio a conocer dos años más tarde, después de que varias personas enviaran comunicados a la prensa para quejarse por la tardanza del jurado. La ópera *Una venganza*, de Manuel y Tomás Fernández Grajal, obtuvo un segundo premio *ex aequo* con *El puñal de misericordia*, de Rafael Aceves y Antonio Llanos. Ambas tenían libreto de Mariano Capdepón. El concurso de 1870 quedó desierto. La prensa refleja la convocatoria, las bases, el número de concurrentes y el fallo de estos concursos.

A partir de la década de 1880, y especialmente en los primeros años del siglo XX, Manuel y Tomás Fernández Grajal formaron parte del jurado de distintos concursos de composición musical.

²¹ “Cúmpleme declarar que una gran parte del triunfo lo debo a mi querido amigo el Sr. D. Emilio Arrieta y a sus apreciables discípulos”. José María Gutiérrez de Alba: *1864 y 1865: Revista cómico-lírico-fantástica*, Madrid, Imprenta de D. Anselmo Santa Coloma, 1865 (5.ª ed.), p. 3.

²² J. Mª Gutiérrez de Alba: *Revista de un muerto, juicio del año 1865*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, p. 17.

²³ *La Iberia*, 26-II-1865, p. 1.

La prensa difunde la información de estos certámenes y en ocasiones los promueve, como por el ejemplo el certamen popular de *El Diario de Murcia*, que en su cuarta edición de 1890 contó con un jurado musical compuesto por Pablo Hernández, Antonio López Almagro y Tomás Fernández Grajal.

Uno de los acontecimientos más importantes en la vida de Tomás Fernández Grajal fue el estreno de su ópera *El príncipe de Viana*, que tuvo lugar el 2 de febrero de 1885 en el Teatro Real. La noche del estreno, todo el mundo percibió que la obra se había ensayado poco y mal; incluso la romanza principal de la ópera no fue cantada por indisposición repentina del tenor. Lo que más sorprende es que, para su interpretación en el Teatro Real, la ópera escrita en castellano tuvo que ser traducida al italiano; incluso los carteles se escribieron en italiano.

Para colmo, la ópera de Tomás Fernández Grajal tuvo que competir con otra de autor español que también se estrenaba en el Real por las mismas fechas, pero sin haber pasado por un jurado: *Baldassarre*, de Gaspar Villate (1851-1891). La promoción en prensa de esta ópera fue impresionante, ya que el autor era íntimo amigo del dueño de *La Correspondencia Musical*, Benito Zozaya. Por desgracia, en lugar de celebrar que hubiera dos óperas españolas en el Real, parece que se alimenta la competencia entre ellas. Así, en marzo de 1885 leemos en *El Día*, a propósito de *Baldassarre*: “Estaba confiada la interpretación a los principales cantantes de la compañía: el maestro Villate debe a la empresa esta consideración. No podrán decir otro tanto los autores del *príncipe de Viana*”²⁴.

Todo esto causó una polémica sobre la ópera española de gran calado en la prensa y en la opinión pública, siendo este un tema conocido y estudiado. Los artículos sobre *El príncipe de Viana* no dejan de aparecer en toda la prensa: Peña y Goñi, Galdós, Bretón y otros aprovecharon este episodio para hablar de la ópera española. Bretón defendía especialmente a Fernández Grajal desde *El Liberal*:

El autor-compositor de *El Príncipe de Viana*, en otro país en que no haya tantos políticos como en España quieren hacernos felices, tanto motín y pronunciamiento como dichos señores nos regalan para demostrarnos la bondad de sus ideas, y tanta corrida de toros que consume la savia del público español, rebajando a los ojos del mundo civilizado nuestro nivel intelectual; en otro país, o en éste, a no pasar tanta desdicha como apuntado dejo, tal vez el maestro Fernández Grajal, a sus cuarenta años cumplidos, estrenara no su *segunda*, sino su *décima* ópera, y, quién sabe si España podría calificarle de artista insigne²⁵.

No solo se trataba de su segunda ópera sino que había sido escrita mucho antes de su estreno, lo cual no se aclara en prensa. Sus tres actos fueron concluidos en 1872, 1873 y 1878; y, poco antes de su estreno, el compositor añadió un preludio de marcado carácter español, que no se conserva pero que fue aplaudido unánimemente por crítica y público.

Años después, en respuesta al discurso de ingreso de Tomás Fernández Grajal en la Real Academia de Bellas Artes, Bretón diría que tras el infructuoso estreno de *El príncipe de Viana*, Grajal se dedicaría íntegramente al Conservatorio y no volvería a dar ninguna obra para el teatro, desistiendo de escribir más óperas. Esto no es totalmente cierto, pues si bien quedó muy desanimado y se dedicó a la docencia, aún encontró fuerzas para escribir más zarzuelas. Gracias a la prensa

²⁴ *El Día*, 1-III-1885, p. 3.

²⁵ *El Liberal*, 7-II-1885, pp. 2-3.

también sabemos que inició la composición de una ópera en cuatro actos con libreto de Baldome-ro Escobar, titulada *La esclava*, aunque no parece que llegase a terminarla²⁶.

3. Traducciones y adaptaciones: el juicio de *Carmen de Bizet*

En 1887, el empresario Ducazcal decide llevar a cabo en el Teatro de la Zarzuela una iniciativa que ya había propuesto Bretón años antes, alternando la puesta en escena de óperas de autor español con óperas del repertorio internacional traducidas al castellano: *La romería de Ploermel*, con letra de Manuel del Palacio sobre *Dinorah* de Meyerbeer; *Carmen* de Bizet, traducida por Rafael María Liern; *Fidelio* de Beethoven; *Der Freyschütz* de Weber; *Le nozze de Figaro* y *La flauta mágica* de Mozart; *Mignon* de Thomas; *Fausto* y *Mireille* de Gounod, así como obras originales de autores españoles como Chapí, Marqués, Chueca y Valverde, y Fernández Caballero. Tomás Fernández Grajal trabajó con la compañía como maestro concertador y adaptó la música de algunas óperas a los versos españoles.

Esto nos llevará al curioso asunto de la traducción de la ópera *Carmen*, de Bizet. El teatro de la Zarzuela y el Teatro Real competían con esta obra, si bien en el de la Zarzuela se cantaba en castellano. Su posterior representación por la compañía de Cereceda en teatros de Madrid y provincias, llevó a la casa francesa Choudens Fils a presentar una denuncia que llevó a los tribunales a este empresario, en un juicio muy mediático en el que testificaron varias personalidades del mundo del teatro y la música.

En octubre de 1889, Andrés Vidal y Llimona, como apoderado y representante general en España de la casa Choudens Fils, de París, propietaria de *Carmen*, presentó querrela criminal en el Juzgado de Instrucción del Este contra Guillermo Cereceda y Ángel Povedano, en la que se denunciaba el hecho de haber facilitado el último y utilizado aquel, un material fraudulento de partes y orquesta de dicha ópera.

Povedano era el archivero del Teatro de la Zarzuela. Ducazcal le había pedido que copiase el material de orquesta. Después Cereceda le pidió esas partituras y él se las prestó como un favor. Con ese material se representó *Carmen* múltiples veces por la compañía de Cereceda en el teatro Circo de Price de Madrid y en varios teatros de provincias. Cereceda había pagado derechos de representación a Andrés Vidal durante las primeras funciones, hasta que el traductor del libreto, Rafael María Liern, le dijo que la ópera en español era propiedad suya. Entonces, Cereceda decidió dejar de pagar hasta que se resolviese quién era el auténtico propietario de los derechos. Se interpuso la querrela y la policía requisó las partituras con las que ya se habían realizado 34 representaciones sin permiso de Vidal y Llimona.

El juicio se celebró en la Audiencia Nacional, los días 8 y 9 de enero de 1892, y la sentencia se dictó una semana más tarde. La prensa se hizo eco del juicio, transcribiendo al detalle las intervenciones de los acusados y acusadores, abogados y testigos. El objetivo principal era determinar si la ópera *Carmen* era de dominio público en España. Tanto Rafael María Liern como Tomás Fernández Grajal declaran que hicieron el arreglo de la ópera porque creían que la obra era de dominio público, ya que la legislación francesa establecía que los autores tenían cinco años para traducir sus obras a otros idiomas, tiempo ya transcurrido desde el estreno de la partitura de Bizet.

²⁶ *La Correspondencia de España*, 18-II-1886, p. 2.

Se preguntó por qué el Teatro Real estaba pagando derechos a la casa francesa por interpretar *Carmen* cuando Bizet había muerto sin hijos y su mujer había vuelto a casarse, lo que la privaba de sus derechos, mientras que la casa Choudens Fils solo tenía derechos editoriales y no de propiedad intelectual. El abogado defensor decía que el Teatro Real pagaba por los materiales, puesto que no había otros de orquesta que los que la casa francesa acaparaba.

El juicio era seguido muy de cerca por todos los implicados en el mundo de la ópera, pues se estaba debatiendo sobre prácticas comunes: la copia de material de orquesta por los archiveros, los derechos de propiedad intelectual, la traducción de libretos...

Se llamó a declarar como testigos a Liern, Tomás Fernández Grajal, Fernández Caballero, Chapí, Fiscowich, así como a varios trabajadores de teatros y editoriales. El propio archivero y copista Povedano, de 72 años, decía que toda su vida había copiado partituras como parte de su trabajo, si bien los trabajadores de las editoriales decían que esto sólo podía hacerse cuando faltaba alguna *particella* y con permiso de la editorial. Así se hacía habitualmente en varios teatros, como decían los testigos.

La sentencia fue absolutoria para los dos acusados, si bien se reservaba a las partes el derecho de emprender las acciones civiles de que se creyesen asistidas, para que pudiesen ejercitarlas ante el tribunal competente. Los periódicos señalaron que la Sala se basaba en considerar que *Carmen* era efectivamente de dominio público.

Resulta muy difícil encontrar información judicial del siglo XIX pero, en casos como éste, la prensa se convierte prácticamente en nuestra única fuente.

ASPECTOS POLÉMICOS DEL GÉNERO CHICO DISCUTIDOS POR LA PRENSA FINISECULAR: DE LA AUTOPROPAGANDA A LA TRANSGRESIÓN MORAL

ANDREA GARCÍA TORRES
Universidad de Oviedo

RESUMEN

La prensa ha tenido una trascendencia muy importante a la hora de difundir opiniones sobre el género chico. La diversidad ideológica de las publicaciones al término del siglo XIX propicia que el espectro de juicios sobre este teatro breve sea realmente amplio, desde aquellos opositores más reaccionarios, que sólo veían en él un cúmulo de despropósitos, hasta los propios libretistas, que defendían su trabajo y modo de vida. Han sido numerosas las polémicas recogidas en la prensa finisecular, tales como la corrupción moral, los salarios desorbitados de actrices y cantantes, la degeneración del arte, la ignorancia del público o la controversia por el españolismo de este teatro. Mediante la revisión de fuentes hemerográficas se pretende observar cuáles eran los argumentos expuestos por las tres posturas mayoritarias respecto al género chico: la simpatizante con la doctrina religiosa, la que adoptan las élites culturales y la de los propios autores.

PALABRAS CLAVE: Género chico, prensa siglo XIX, teatro lírico, crítica.

ABSTRACT

The press has had great significance when it comes to spreading opinions about género chico. The ideological diversity of publications at the end of the 19th century means there is a wide spectrum of opinions about this one-act theatre form; from its most reactionary opponents, who only saw it as a pile of nonsenses, to the librettists themselves, who defended their work and lifestyle. The polemics discussed in the press at the end of the century were numerous, such as moral corruption, the exorbitant salaries of actresses and singers, the degeneration of art, the ignorance of the public, and the controversy over the Spanishness of this theatre form. Through the review of newspaper sources, we examine the arguments set out by the three major positions with respect to the género chico, that which was supported by religious doctrine, that adopted by the cultural elite, and that of the authors themselves.

KEYWORDS: *Género Chico*, 19th Century Press, musical theatre.

Han sido reiteradas las ocasiones en que se ha advertido el poder de la prensa en el siglo XIX, por lo que “partidos políticos, organizaciones obreras, grupos de presión, intelectuales [...] todo el que quiera ganarse la opinión de los españoles ha de salir a la palestra de la prensa”¹. Además, ésta ha mantenido siempre una especial relación con el teatro por horas, hasta el punto de que aún en la actualidad supone una fuente incuestionable de información para la musicología si se pretende reconstruir carteleras teatrales, medir la recepción de un título o de un compositor. Esto se

¹ María Cruz Seoane y M^a Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España.3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, p. 33.

debe especialmente a la asidua participación que los libretistas mantenían con este medio, como señala Margot Versteeg² que, conscientes de su importancia, la utilizaron en su propio beneficio para dar mayor difusión a sus trabajos.

El complejo panorama que presenta la prensa finisecular provoca que estudiosos como Jorge Pertusa³ sitúen la prensa del momento entre lo que sería un órgano de opinión partidista o personal, heredado de la tradición periodística decimonónica, y los emergentes diarios independientes de empresa que se consolidarían ya en el siglo XX. Por ello, aunque el tratamiento informativo era más riguroso de lo que había sido en décadas anteriores, todavía perduraba el tono subjetivo y la inclinación ideológica era aún manifiesta. Esto justifica que, a la hora de hablar sobre el género chico, la prensa ofrezca visiones muy distintas sobre él, incluso en un mismo diario. Están quienes lo defienden, como Felipe Pérez —el libretista de *La Gran Vía*—, por ser un espectáculo desenfadado, en el que “los chulos hacen reír con sus gracias y sentir con sus enojos”⁴, hasta aquellos que lo acusan de ser “refugio de gente iliterata, donde tenían cabida los indecentes chistes de café”⁵, tal como lo definía Peña y Goñi en *La Época*. Pero en general, aunque el balance de reflexiones publicadas en la prensa sobre el género chico sea en su conjunto negativo, la mayoría de las críticas de las obras estrenadas eran, al menos, benevolentes. Casares⁶ lo justifica apuntando que los libretistas y los gacetilleros mantenían entre ellos una relación cordial, cuando no se trataba incluso de la misma persona.

La historiografía de la comunicación y el periodismo ha establecido algunas clasificaciones sobre los tipos de prensa del momento que, aunque no coinciden del todo, sí diferencian básicamente entre prensa eclesiástica, política, comercial, satírica o cultural, y en todas ellas tienen cabida los asuntos relacionados con el género chico. Las principales secciones en las que se pueden localizar estas referencias son principalmente los apartados reservados para las crónicas teatrales, en las noticias sobre la apertura de algún teatro, con motivo de la inauguración de la temporada, o insertadas entre las críticas de los estrenos. Sin embargo, aunque los hay, es más ocasional encontrar artículos en los que se aborde el asunto directamente, sobre todo si no se trata de una personalidad destacada de la vida cultural. Asimismo, es importante puntualizar que el gran problema para el estudio de la prensa de los años del cambio de siglo es la costumbre de firmar con seudónimo los artículos, especialmente si en ellos se abordan cuestiones polémicas.

1. “Ante todo pantorrillas maestro, pantorrillas, y si es posible sin mallas”⁷

Los asuntos que la prensa opositora al género chico le recrimina son numerosos, y a pesar de que esta comunicación no pretende convertirse en un estudio de género, lo cierto es que los más polémicos y criticados tienen que ver con las mujeres y las cuestiones morales que les atañían en-

² Margot Versteeg: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

³ Jorge Pertusa Valero: *La prensa de la Restauración como elemento formativo de la conciencia pública y política de la ciudadanía*. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/03/ebook2447.pdf> (última consulta: 29-X-2015).

⁴ Felipe Pérez y González: “Revistas cómicas. *La Revoltosa*”, *El Liberal*, 27-XI-1897, p. 4.

⁵ Antonio Peña y Goñi: “El buen camino”, *La Época*, 18-XI-1895, p. 1.

⁶ Emilio Casares: “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”, *La Música Española en el Siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491.

⁷ *La Correspondencia militar*, 22-II-1898, p. 1.

tonces. Aunque es un hecho sobradamente conocido, el mayor inconveniente venía dado por la apariencia física y el vestuario de las intérpretes en escena, especialmente en la década de los 90 cuando la sicalipsis va instalándose en los teatros, pero sin alcanzar aún las cotas de atrevimiento posteriores. Los blancos favoritos contra los que la prensa cargaba eran en primer término las tiples y coristas por “convertir en impúdico alarde lo que pudiera ser artística ostentación [...]. No alegan los méritos de su talento, sino los de su cara. Que ostentan el diapasón de sus formas, que si no tienen buena voz, tienen soberbia pantorrilla, que si cantando no llegan al Do natural son capaces, al vestirse, de llegar hasta el estómago”⁸. Son muchas las críticas de este estilo publicadas en prensa, no obstante, también se reprochaba a empresarios y autores por consentir semejante espectáculo.

La revisión hemerográfica deja constancia de que el debate no se circunscribía sólo a este teatro porque era más general, ya que existía una gran polémica en España aún al término del siglo XIX, sobre si se debía conceder o no al arte la capacidad para legitimar el desnudo —siempre femenino, el masculino no se contemplaba— y normalizarlo socialmente. Además, la convicción de José Luis Aranguren⁹ de que la población española estaba influenciada enormemente por la moral católica, justifica que este hecho supusiese casi un escándalo mientras que, por otra parte, en Europa era ya un recurso consolidado en el *vaudeville* y la opereta, que fue utilizado por algunas voces incluso para denunciar la relegación del teatro español respecto al resto del continente. En una crítica publicada bajo seudónimo en el diario *El Globo*, se comenta que en España las actrices carecen por lo general de la malicia necesaria que exigen las comedias francesas y que tan sólo es perceptible en el género chico, aunque adolece del ingenio “sutilísimo y refinado del arte *vaudevillesco*”¹⁰. Tampoco ayudaba a mejorar el concepto de este teatro la imagen de mujer modélica difundida por la prensa¹¹, que incluso desde sus páginas incitaba a aquellas que poseían conciencia moral y una posición social destacada, a manifestar públicamente su contrariedad con la degeneración que se estaba desarrollando en la escena lírica finisecular.

Un tema adyacente que generó controversia en la prensa del momento y que también está relacionado con estas cuestiones morales fue la actividad de las compañías infantiles. Tanto los medios tradicionalistas como los de ideas avanzadas estaban de acuerdo en que los niños que participaban en ellas eran víctimas de explotación por parte de sus padres y de los responsables de las mismas. Consideraban asimismo que las obras representadas pertenecientes al género chico contenían un lenguaje poco apropiado, repleto de conductas reprobables, que no eran adecuadas para la infancia¹².

Otra polémica, nuevamente relacionada con la mujer, aparece cuando los diarios denuncian los elevados sueldos de las actrices dedicadas al género chico que, en base a la estimación de un colaborador de *La Correspondencia Militar*, sería alrededor de unos 15 duros por noche¹³. Entre ellas cita los nombres de Matilde Pretel, Isabel Brú y Joaquina Pino. De ser cierto, supondría una enorme diferencia con respecto a los salarios que recoge Tuñón de Lara para las mujeres pertenecien-

⁸ *La Dinastía*, Barcelona, 21-II-1897, p. 2.

⁹ José Luis Aranguren: *Moral y Sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1965.

¹⁰ *El Globo*, 10-X-1897, p. 1.

¹¹ Cfr. Blasina Cantizano Márquez: “La mujer en la prensa femenina del XIX”, *Ámbitos: revista internacional de comunicación*, 11-12, 2004, pp. 281-298.

¹² “Los niños”, *La lectura dominical*, IV, 204, 28-XI-1897, pp. 763-764.

¹³ También otras publicaciones periódicas barajan la misma cifra. Cfr. *La Correspondencia militar*, 19-I-1898, p. 1.

tes a otros cuerpos profesionales más masificados y también sobre los colectivos obreros masculinos¹⁴. Sin embargo, para poder darle veracidad a esta afirmación, sería necesario realizar aún un estudio que contrastase los datos obtenidos de la prensa con la documentación resultante de la actividad de las empresas teatrales.

La recriminación del crítico de *La Correspondencia Militar*¹⁵ venía porque, según él, con esas retribuciones tan elevadas se perjudicaba al arte nacional debido a que las empresas de zarzuela grande o las compañías de ópera no podían permitirse pagar a sus intérpretes cantidades tan elevadas, y como consecuencia se estaba produciendo un éxodo alarmante de intérpretes hacia este teatro breve, de menor calidad artística en su opinión.

De todas formas, estas condiciones de algunas tipleras eran algo muy puntual, razón por la que en 1917 la revista *Nuevo Mundo* publicó un artículo en el que Cristóbal de Castro, de acuerdo a su ideología progresista, exige que los recientes avances en materia laboral se apliquen también al teatro, para proteger especialmente a aquellos que consideraba más indefensos y que sufrían una mayor explotación —no sólo en materia económica—, los profesores de la orquesta, y especialmente las coristas¹⁶. Todo ello después de que se publicara una Real Orden en 1909, bajo el mandato de Maura, en la que se criminalizaba la explotación de las artistas¹⁷ que, a juzgar por lo comentado, no consiguió grandes cambios. No obstante, la prensa fue la primera en denunciar dichos abusos, perseguidos más tarde legalmente a través de varias campañas para paliar estas irregularidades, ya detalladas por Celsa Alonso¹⁸.

Por otro lado, la prensa de tendencia religiosa fue producto de la aceptación, por parte de la Iglesia, de las nuevas libertades de la Constitución de 1876, especialmente la libertad de expresión, como apunta Rebeca Viguera¹⁹. Mantiene respecto al teatro la opinión de que, en deuda con los ideales ilustrados, éste debía ser escuela de buenas costumbres. Razón por la que recriminan el mercantilismo de los teatros por horas, por ser “balumba de canciones obscenas y corruptoras, aprendidas en París y traídas a España por media docena de maestrillos sin inspiración ni pudor”, tal como lo describe Froilán de León en un tono nacionalista de crítica en una publicación del semanario católico *La lectura dominical*²⁰. Acusa también aquí a los compositores por desfigurar las danzas tradicionales españolas, y apunta que la regeneración del verdadero canto nacional llegaría por parte de los orfeones de obreros en cuya creación la Iglesia tuvo un papel fundamental, como recoge María Nagore²¹.

¹⁴ Manuel Tuñón de Lara: *La España Del Siglo XIX*, 7ª ed., Barcelona, Laia, 1975; Ángel Bahamonte Magro: “Tipología del burgués de negocios en el Madrid del siglo XIX”, *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Santiago Castillo Alonso (ed.), Vol. 1, 1981, pp. 179-190.

¹⁵ *La Correspondencia militar*, 19-I-1898, p. 1.

¹⁶ Cristóbal de Castro: “El contrato de los actores”, *Nuevo Mundo*, XXIV, 1.233, 24-VIII-1917, p. 25.

¹⁷ Santiago Arimón: *El código del teatro*, Madrid, Centro de Publicaciones jurídicas, 1912 (reed. facs. Pamplona, Analecta Editorial, 2006).

¹⁸ Cfr. C. Alonso: *Francisco Alonso. La otra cara de la modernidad*, Madrid, ICCMU, 2014.

¹⁹ Rebeca Viguera Ruiz: “Prensa e ideología. Algunos ejemplos de la segunda mitad del siglo XIX”, *Brocar*, 34, 2010, pp. 115-138.

²⁰ *La Lectura dominical*, Madrid, IV, 163, 14-II-1897, p. 10. Es necesario destacar que el semanario tenía un peso importante en la opinión pública española, con una tirada de más de 10.000 ejemplares, según comenta Agustín Fernández de las Heras: “La guerra del 98 a través de los artículos de fondo de *La lectura dominical*”, *Historia y comunicación social*, 3, 1998, pp.111-125. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/HICS9898110111A/19764> (última consulta: 30-XI-2015).

²¹ María Nagore: “La música coral en España en el siglo XIX”, *La música en España en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso González (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, pp. 425-462.

Llama la atención también la dicotomía existente entre la argumentación que hace Froilán de León aquí para desacreditar este teatro breve tachándolo de extranjerizante, sobre todo si se tiene en cuenta que otros críticos, como es el caso de Enrique Sepúlveda, que no compartía plenamente los postulados del género chico por sus licencias artísticas, sí consideraba algo positivo el españolismo presente en este teatro. Para él lo realmente extranjerizante eran las composiciones serias, deudoras de la tradición europea²².

2. "Hecho aposta para hacer reír, y acabar con lo poco serio y formal que hay en el mundo"²³

En general, toda esta prensa defensora de los valores de la Iglesia pretendía aleccionar a la población con sus recomendaciones de conducta, y a su crítica se sumaban cuestiones como la calidad artística o el tema de la sicalipsis. Después de contrastar varias publicaciones de *Siglo Futuro* y *La lectura dominical*, la que parece ser la cuestión que subyace en el fondo es que no concebían un espectáculo que no fuese moralizante —la revista y la parodia eran todo lo contrario—, constituyendo sólo un mero divertimento en sí mismo al que el público iba a entretenerse. Un hecho que no deja de ser propio de una mentalidad anclada en el Antiguo Régimen, y que no compartía los principios fundamentales del ocio y la sociedad de masas que comenzaba a implantarse en las ciudades españolas²⁴. Esta crítica se hace extensible a todo el género lírico, pese a que era más evidente todavía en el caso del teatro por horas.

Aunque la ideología de la prensa católica y la de los diarios liberales era radicalmente opuesta en líneas generales, ambas coincidían al manifestar su reiterada preocupación porque las obras respetaran los valores de la sociedad de la Restauración. Incluso los propios libretistas, como Felipe Pérez, apoyaban los títulos "en los que se cuida el lenguaje, y no tienen nada de soez ni descarado que pueda comprometer la moral"²⁵. Razón por la que el sainete y la zarzuela breve estaban mejor valorados frente a otros subgéneros más sensibles a lo que se dio en llamar ya en el siglo XX "la ola verde"²⁶, como ocurría con la revista.

Los propios autores se servían de los títulos exitosos y del público que los aplaudía para argumentar la calidad del género y demostrar que no todo era corrupción artística y moral como se generalizaba. Hubo obras señeras como *El gaitero* (1896) o *El Señor Joaquín* (1898), en las que las crónicas de los estrenos alababan la decencia de sus tramas como algo excepcional que merecía ser destacado en medio de una escena que se tornaba ya sicalíptica en los últimos años del siglo.

Por otra parte, al margen de las publicaciones en los propios periódicos, los autores del género chico actuaban contra los reproches de la prensa a través de su actividad en el teatro, y así Perrín y Palacios responden de una forma alegórica a estas críticas en su revista *El juicio oral*²⁷ (1901), cuyo desarrollo argumental relata la forma en que el género chico es detenido y procesado por romper la moral, por hacer apología de las obscenidades recogidas en sus chistes, y por conver-

²² Cfr. *El Día*, 30-IX-1893, p. 2.

²³ *La lectura dominical*, VII, 316, 21-I-1900, p. 1.

²⁴ Cfr. Jorge Uría: *Una Historia Social del Ocio: Asturias 1898-1914*. Madrid, UGT, Centro de Estudios Históricos, 1996.

²⁵ Felipe Pérez: "Revistas cómicas", *El Liberal*, 27-XI-1897, p. 4.

²⁶ Cfr. Zeda (pseudónimo de Francisco Fernández Villegas): "Crónicas teatrales. Antes de la temporada", *La Época*, 23-IX-1898, p. 1.

²⁷ Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *El juicio oral. Pasillo cómico-lírico en 1 acto*, Madrid, R. Velasco, 1901.

tir a los residuos sociales en sus protagonistas; cuestiones, todas ellas, que fueron reprendidas por la prensa con gran ímpetu.

3. "No tienen la culpa las empresas, ni los cómicos, ni casi los autores. La tiene el público"²⁸

Si bien surgieron distintos altercados personales entre los autores y la prensa por la disparidad de opiniones al juzgar los estrenos –Sánchez Pastor denuncia a Villegas, redactor de *El Imparcial*²⁹, por sus comentarios sobre *El cura del Regimiento* (1895), un sainete lírico con música de Chapí, e incluso los autores en sus obras se mofaban de otras situaciones como ésta; *El gorro frigio* (1888) es ejemplo de ello–, cabe apuntar que la mayoría de las críticas eran benevolentes –más con los compositores que con los libretistas, según Harney³⁰–. Por esta razón, moralistas e intelectuales denunciaban esta pasividad de la crítica y los favoritismos, pero los peores comentarios solían estar destinados al público, sin duda el elemento activo y respaldo principal del género chico.

Su conformismo, provocó en la prensa comentarios como los de Caramanchel, que incidían sobre el mal gusto y la ignorancia del público, utilizándolo como medio para menospreciarlo y argumentar su propia opinión sobre este teatro, porque el elevado nivel de analfabetismo de la sociedad española al término del siglo era un hecho sobradamente conocido –sólo un 43% de la población sabía leer³¹–. Más sutil, fue la crítica de Bretón recogida por el diario *La Alhambra* en 1900, aunque sigue una línea ideológica similar al apuntar que el público es omnívoro en lo que a sus gustos musicales se refiere, ya que asiste tan dispuesto a escuchar el repertorio universal –refiriéndose a Beethoven o Wagner– como a corromperse con las obras por horas³².

Cuando la valoración de un título difería entre el crítico en cuestión y el público, era frecuente encontrar comentarios donde el criterio de éste último se subestimaba. Para ejemplificar lo dicho sirve la crítica publicada en *La Correspondencia* sobre *Los amigos de Benito* (1895), donde se comenta que "desde que la empresa del teatro Martín ha organizado las «ovaciones sin apelación», e introducido la «reforma» de que se aplaudan hasta los gallos de las tiples y las desafinaciones de los baritonos y genéricos, se han hecho imposibles los fracasos"³³.

También se utilizaron los altercados producidos con frecuencia en los teatros por horas para desacreditar al público que a ellos asistía, acusándole por su falta de educación y civismo durante las representaciones. Describen un público mayoritariamente masculino y joven, sin detallar la exclusión de otros colectivos. Con peores ojos veía la prensa católica la asistencia de público fe-

²⁸ Zeda: "Crónica general", *El Teatro*, 16-X-1905, p. 2. Citado por Ramón Sobrino: "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: Una revisión de las fuentes hemerográficas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-1997, pp. 213-233.

²⁹ Al final la querrela terminó en un acto de conciliación entre ambas partes. Cfr. *El Día*, 7-III-1895, p. 2.

³⁰ Lucy D. Harney: "Controlling Resistance, Resisting Control: The *género chico* and the dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 10, 2006, pp. 151-167.

³¹ Almudena Mejías Alonso y Alicia Arias Coello: "La prensa del siglo XIX como medio de difusión de la literatura hispanoamericana", *Revista general de información y documentación*, 8/2, 1998, pp. 241-257.

³² Tomás Bretón: "El público, la música y los músicos", *La Alhambra*, III, 63, 15-VIII-1900, p. 346.

³³ *La correspondencia de España*, 21-X-1895, p. 2.

menino, incluso por presenciar títulos que actualmente no se consideran atrevidos como *El tambor de Granaderos*³⁴.

4. "Representan mendigos, mujeres desarrapadas, golfos... en fin, el personal del género chico"³⁵

En lo referente a cuestiones artísticas, son diversas las polémicas denunciadas en la prensa. No obstante, la más destacada tiene que ver con el cambio de paradigma que las manifestaciones artísticas estaban experimentando, al interesarse por plasmar los sucesos de la vida cotidiana de la gente corriente. El historiador Francisco María Tubino respaldaba un concepto del arte más social y la necesidad de "pintar los sucesos de la vida cotidiana, al hombre como es en sí"³⁶. Las quejas proceden de la prensa conservadora, al criticar las nuevas orientaciones de la pintura social que fueron favorecidas por exposiciones y concursos como el de Bellas Artes, las cuales tuvieron cabida en la literatura de fin de siglo a través de la corriente realista.

La referencia al género chico viene por dar cabida a estos mismos personajes arrabaleros, aunque los estudios filológicos³⁷ que se han llevado a cabo recientemente concluyen que el tema del realismo en este teatro es muy cuestionable por el tratamiento tan distinto que reciben. En relación a este tema aparece también un antagonismo entre el casticismo, cuyo mayor exponente está en los libretos del género chico, y el historicismo, que la crítica proponía como medio para renovar la escena finisecular.

Paralelamente, Víctor Sánchez³⁸ advierte sobre esta controversia en la actualidad teatral del momento y cómo la inspiración en el Siglo de Oro había sido un tema poco usual, debido a que el teatro se consideraba al término del XIX un espectáculo de actualidad. Pero ya entonces se estaban llevando a cabo iniciativas de recuperación puntuales en el ámbito del teatro declamado con la intención de estimular el interés del público por los clásicos olvidados³⁹. Sánchez traza en su artículo una línea de compositores desde mediados de siglo que, en algún momento, se interesaron por este tema, mayormente en el ámbito de la zarzuela grande, aunque no de forma exclusiva. Es previsible que esta petición de un teatro lírico de cuño historicista frente a otro más popular y de temática noticiosa contribuyese a acrecentar el antagonismo entre zarzuela grande y género chico que tanto difundió la prensa.

Existía no obstante una postura más conciliadora y respaldada por algunos sectores intelectuales que considera ilógico este enfrentamiento cuando era posible en los escenarios atender am-

³⁴ La crónica hace alusión a la presencia de público femenino diciendo que "no hay sino pasear la mirada por la sala, y salvo rarísimas excepciones, no se ven más que individuos disfrazadas de señoras". *La Unión católica*, 5-IX-1895, p. 2.

³⁵ *La Época*, 11-V-1899, p. 1.

³⁶ María Dolores Arroyo Fernández: "Realismo, regionalismo y vanguardia en la construcción de la modernidad artística: El Madrid social en la narrativa de José Gutiérrez Solana", *Prisma social*, 4, 2010. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3632472> (última consulta: 30-XI-2015).

³⁷ María Pilar Espín Templado: "El arte escénico". *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 817-943; Serge Salauin: "En torno al casticismo... escénico. El panorama teatral hacia 1895", *Les Spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 33-44.

³⁸ Víctor Sánchez: "El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930", *Hispanic Review*, 2004, pp. 165-183.

³⁹ *Los lunes clásicos del Español* era el título que se le dio a la iniciativa en cuestión, impulsada por la actriz y empresaria María Guerrero. Cfr. Carmen Menéndez Onrubia: "Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del Teatro Español de Madrid (1895-1896)", *Revista de literatura*, 137, 2007, pp. 219-234. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/7966/1/Carmen%20Menéndez.pdf> (última consulta: 29-XI-2015).

bas demandas. Esta es la opinión del Conde de Morphy, quien no aprobaba el monopolio que el teatro por horas ejercía en el Madrid finisecular, porque “no hay derecho a imponer tan dura y absurda condición a los maestros acreditados [...] y ya que los compositores españoles tienen casi completamente cerradas las puertas del Teatro Real, justo sería que hubiera a lo menos, uno o dos teatros en que se alternara el género chico con el grande”⁴⁰.

5. “¿Que cómo va el teatro? pues... ¡perdido!”⁴¹

A pesar de todo lo dicho, la polémica más debatida por la prensa de fin de siglo tiene que ver con la orientación que adopta el teatro en general durante estos años, y cómo el interés del público por el género chico la condiciona. Pasó a ser una cuestión cultural sobre la que la prensa discutió con vehemencia. Críticos como Peña y Goñi, advirtieron sobre la disminución en la calidad de los nuevos títulos y la degeneración del teatro al mencionar que “el género chico se convirtió en merienda de negros cuando a unos pocos libretistas muy cualificados se les adjuntaron muchos más no muy iluminados”⁴². A estos últimos se les acusó de empobrecer el idioma utilizando “palabras de sentido equívoco [que] despiertan en el público ideas soeces y repugnantes”⁴³ y de tergiversar expresiones castizas dándoles nuevas significaciones, que pasaron a formar parte del lenguaje, debido a la reciprocidad existente entre este teatro y las costumbres populares. De todas formas, la polémica en torno al correcto uso o no del lenguaje en el género chico tenía también cabida en la prensa porque para sus detractores era un síntoma más de la decadencia del teatro, pero estaba lejos de ser uno de los temas más debatidos en los diarios.

Para finalizar, el último aspecto abordado tiene que ver con las críticas sobre la monotonía del género chico y su predominio en la programación madrileña. Es sabido que este teatro por horas está construido a base de clichés, cuyo empleo augura una buena acogida por parte del público, y hace presagiar los patrones de éxito que regirían los posteriores espectáculos de masas implantados en el siglo XX⁴⁴, a los que Adorno también hizo referencia en sus estudios sobre la industria cultural⁴⁵. Esta estrategia de repetición se inserta paradójicamente dentro de un mercado en el que se demandaban estrenos continuamente, en el que existen fuentes que calculan una cifra estimada cercana a los 10.500 títulos –con la que la prensa discrepaba⁴⁶–, pero que sería necesario verificar por otras vías. Además, la reiteración temática y la capacidad de poner en escena una obra de una hora de duración en la que no hay acción alguna, constituía para la prensa más conformista y los propios autores la mayor genialidad de su trabajo. A todo ello se contraponían las facciones elitistas que lo definían como “ese género burdo en el que el retruécano y la libertad del lenguaje suplen la falta de argumento y de situación”⁴⁷.

⁴⁰ Guillermo Morphy: “La música en Madrid”, *La Correspondencia de España*, 4-I-1898, p. 1.

⁴¹ *La lectura dominical*, II, 99, 24-XI-1895, p. 16.

⁴² Antonio Peña y Goñi: “El buen camino”, *La Época*, 18-XI-1895, p. 1.

⁴³ “Jugar del vocablo”, *La Época*, 9-III-1897, p. 1.

⁴⁴ Cfr. S. Salaün: *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa, 1990.

⁴⁵ Edgar Morin y Theodor Adorno: *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967.

⁴⁶ Se remite a la publicación del libro *El arte novísimo de hacerse rentas*. No obstante, no ha sido posible localizarlo y por tanto contrastarlo, lo que será muy interesante para ampliar el conocimiento sobre la forma en que se desarrollaba la actividad teatral. *La Semana Cómica*, I, 11, 21-IX-1893, p. 6.

⁴⁷ “Teatros”, *El nuevo régimen*, V, 248, 5-X-1895, p. 4.

Pero a pesar de lo dicho, cuando el género ínfimo, los cuplés y la sicalipsis se consolidaron en los escenarios, los dilemas morales que el género chico había planteado a la prensa quedaron olvidados, y las críticas se desplazaron entonces hacia los nuevos espectáculos y sus atrevimientos, aunque buena parte de los medios seguían culpándolo de ser el inicio de la vorágine de espectáculos de dudosa moral que se arraigaron en la cartelera madrileña desde los primeros años del siglo⁴⁸.

Tras describir los principales argumentos que la prensa finisecular enarboló a favor y en contra del género chico, queda demostrada la dureza que se utilizó en el tono y en las argumentaciones. Los autores manifestaron un interés mínimo por contestar, ya que no consiguieron aliarse o crear una estrategia de defensa eficaz que supiera rebatir las críticas lanzadas en la prensa contra el teatro por horas; primaba ante todo la buena valoración de los estrenos a título individual y la respuesta del público. Esta indiferencia ante los comentarios de los críticos aumentó la indignación de gran parte de la prensa al comprobar que sus advertencias sobre la decadencia del teatro y sus directrices morales eran totalmente ignoradas por las empresas teatrales y los autores.

Si se observan las críticas publicadas en prensa contra el sistema por horas desde una óptica actual, debe reconsiderarse la anunciada crisis teatral de los últimos años del siglo. Sería importante tener en cuenta la enorme proliferación y estreno de nuevos títulos, la oportunidad profesional que supuso para numerosos autores, el sistema cultural comercializado que comenzaba a desarrollarse entonces y la variedad de espectáculos que se programaban, comprendidos dentro de los subgéneros del teatro por horas. Son comprensibles las preocupaciones de los intelectuales del momento por mantener la calidad escénica y las de los moralistas por guardar las formas, pero es necesario reivindicar la importancia del género chico para los espectáculos que lo sucedieron en el siglo XX, porque algunos de los temas discutidos por la prensa durante las décadas posteriores surgieron precisamente durante sus años de vigencia.

⁴⁸ Francisco Fernández Villegas [*Zeda*], compara el "desvergonzado y soez, empedrado de retruécanos" género chico con la tendencia del melodrama comprimido de comienzos de siglo, concluyendo que éste era aún peor. *Cfr.* R. Sobrino: "La crisis del género lírico español..." p. 218.

II

LA FUENTE HEMEROGRÁFICA

LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS COMO FUENTE DE DATACIÓN MUSICOLÓGICA: VICENTE MARTÍN Y SOLER ENTRE EL ANTAGONISMO DE LOS LITERATOS ALEXANDER JRAPOVITSKY E IVÁN KRILOV

VERA FOUTER
Doctora en Musicología por
la Universidad de Oviedo

RESUMEN

La primera estancia en Rusia del compositor valenciano Vicente Martín y Soler entre 1788-1794, y su labor como maestro de capilla de la corte de Catalina II le llevó al abandono de la ópera *buffa* italiana en beneficio de un género lírico aún en proceso de formación, el de la ópera cómica rusa. Su segunda ópera rusa, *Pesnolubie* [Melomanía], desata una polémica entre su libretista, A. Jrapovitsky, y el literato ruso I. Krilov, en *El duende de los espíritus*, publicación periódica contemporánea. Teniendo en cuenta que esta fuente es la que permite establecer la fecha de estreno de *Pesnolubie*, su análisis presenta gran interés. En este trabajo expondremos tanto la revisión crítica del texto como el estudio de los factores que lo motivaron, así como la manera en la que afectó a la vida escénica coetánea. Aportaremos también la opinión de la bibliografía rusa de los siglos XIX y la primera mitad del XX sobre dicho texto.

PALABRAS CLAVE: Vicente Martín y Soler, Alexander Jrapovitsky, Ivan Krilov, ópera cómica rusa, *Pesnolubie*.

ABSTRACT

The first stay in Russia, between 1788-1794, of the Valencian composer Vicente Martín y Soler, and his work as *Kapellmeister* in the Court of Catherine the Second, guided him to abandon the Italian *buffa opera* in favor of a lyric genre in training, the Russian comic opera. His second Russian opera, *Pesnolubie* [Melomania], unleashes a controversy between the librettist, A. Jrapovitsky, and the Russian writer I. Krilov, in *El duende de los espíritus*, one of the contemporary periodical sources. Bearing in mind that this source is the one that allows to found the premiere date of *Pesnolubie*, his analysis presents great interest. In this paper we will present the critical review of the text and the study of the factors that motivated it, as well as the way in which it affected the contemporary stage life. We will also provide the opinion of the Russian literature of the 19th and the first half of the 20th centuries about this source.

KEYWORDS: Vicente Martín y Soler, Alexander Jrapovitsky, Ivan Krilov, Russian Comic Opera, *Pesnolubie*.

La investigación que hemos llevado a cabo a lo largo de los últimos años, ha abordado uno de los aspectos menos conocidos de la carrera del compositor valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806): su estancia en la corte rusa de Catalina II¹. A este tema aportamos nuevos hallazgos

¹ Los resultados de estas investigaciones han sido plasmados en la tesis doctoral inédita *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*, defendida en la Universidad de Oviedo en febrero de 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/31048> (última consulta el 4 de julio de 2017).

y revelamos datos valiosos, anteriormente desconocidos por la musicología occidental como el que trataremos en los epígrafes siguientes: la ópera rusa *Pesnolubie* [Melomanía] (1789-90) como nexo entre el compositor valenciano y uno de los literatos y críticos rusos más destacados de los siglos XVIII y XIX, Ivan Krilov (1769-1844), autor de una célebre colección de fábulas, un número importante de obras teatrales y una profusa y polémica actividad en el seno de varias editoriales periódicas rusas del momento.

Martín y Soler llegó a la capital de la Rusia de Catalina II en el verano de 1788, invitado en calidad de Maestro de Capilla de la Corte. Se trataba de un cargo codiciado, que previamente había sido ocupado por algunos de los grandes maestros que triunfaron internacionalmente con sus óperas italianas, como Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti y Domenico Cimarosa, este último aún con contrato en vigor a la llegada del español. A pesar de la falta de un contrato oficial con la Dirección de los Teatros Imperiales –firmado, finalmente, en octubre de 1790–, Martín y Soler fue el destinatario de los encargos compositivos de la propia Catalina II, soberana que junto a sus destacadas iniciativas reformistas y su astucia diplomática, poseía otras muchas virtudes entre las que se encontraba su pasión por la literatura y las artes. Así, además de ser la autora de numerosas obras literarias moralizantes y crítico-satíricas, la emperatriz fue artífice de cinco óperas cómicas rusas y una representación histórica, todas ellas puestas en música por compositores nacionales y foráneos eminentes traídos a la corte, entre ellos Vasili Pashkevich, Evstignei Fomin, Ernest Wanzura, Giuseppe Sarti, Carlo Canobbio y el propio Vicente Martín y Soler.

Al español le fue encomendada la composición de música para dos óperas con libreto de Catalina y de su secretario, Alexander Jrapovitsky, a quien le fue conferido el honor de elaborar los versos de *Gorebogatir Kosometovich* (1789) y *Fedul s detmi* (1791). Entre medias, el mismo Jrapovitsky, conocedor de su valía artística, le propuso poner en música su propia ópera, *Pesnolubie* (1789-1790). Cabe señalar que Jrapovitsky, además de ocupar un lugar próximo a la emperatriz, entre 1789 y 1791 encabezó junto con el Secretario de Estado, Piotr Soymonov (1737-1800), la Dirección de los Teatros Imperiales. Y precisamente su actividad en este cargo provocó una disputa desarrollada en terreno literario, en la cual se vieron involucrados Martín y Soler y *Pesnolubie*, cuestión que abordaremos a continuación. Pero antes, dediquemos unas líneas a la obra en sí.

La temática de la ópera cómica en tres actos *Pesnolubie* [Melomanía] entronca con la censura del italianismo presente en los círculos aristocráticos rusos del último tercio del siglo XVIII e inicios del XIX², y concretamente contra el italianismo desmedido de un personaje determinado, el conde Pavel Skavronskiy (1757-1793), noble que pasó a la historia rusa por su obsesión por la ópera italiana³. Cabe señalar que, no tratándose de un fenómeno estrictamente ruso, el italianismo obedecía a las modas imperantes en la Europa de este período, siendo, por el contrario, reprobada por Catalina II, cuyo interés se centraba en el afianzamiento de los elementos nacionales de acuerdo a su política de fortalecer la imagen de Rusia de cara a las potencias occidentales. De esta manera, la elección de este tema pudo obedecer en Jrapovitsky a una búsqueda del reconocimiento de la corte y de la propia emperatriz; con esta finalidad, desarrolló el libreto en la dirección que la soberana ru-

² A este respecto cabe señalar otras obras del teatro lírico ruso de orientación argumental análoga, como es el caso de la ópera *Lubovnaya Pochta* (1806) de Shajovskoy y Cavos.

³ Vladimir Mijnevich: *Ocherki istorii muziki v Rossii* [Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], San Petersburgo, Muzikalnoe Izdatelstvo, 1879, pp. 267-268.

sa le había marcado en sus propias óperas: a través de un argumento cómico-satírico, combinado con la concepción musical bufa italiana para subrayar los aspectos paródicos. Así, puede apreciarse una curiosa paradoja en *Pesnolubie*: se critican las modas foráneas empleando un modelo literario-musical italiano. El resultado es una obra cuyo contenido argumental y musical entronca con los gustos de la misma aristocracia a la que el libretista pretendía ridiculizar.

La obra narra la historia del terrateniente Modesto/Melodista, tan obsesionado por la ópera italiana que obliga a sus sirvientes a expresarse a través de recitativos y arias. Por si fuera poco, sustituye los nombres de éstos –sus criados–, los de sus propias hijas y el suyo propio por términos musicales⁴. Desea, incluso, casar a una de sus hijas con Tenori, el hijo de su vecino que ha llegado de Italia, clara alusión a la “invasión” de cantantes italianos en todas las cortes europeas contemporáneas. Y a su vez, un joven noble de la zona, Ruslán, se enamora de la menor de ellas, Allegra, aunque por motivos incomprensibles no se atreve a pedir su mano. La ópera termina con un final feliz, celebrando las próximas bodas de Adagia con Tenori y Allegra con Ruslán, con el augurio de que cada pareja engendrará muchos niños músicos.

Se trata, por tanto, de un argumento sencillo y carente de originalidad, pues traslada a Rusia una situación ya reflejada en otras óperas cómicas europeas de este período, con un número reducido de personajes, entre los que se puede diferenciar dos grupos: los de alta extracción social –el melómano Melodista, sus hijas y los novios de éstas– y los personajes de extracción social servil, en boca de los cuales, curiosamente, el libretista pone los diálogos más juiciosos, en contraposición a los primeros, cuyas banales preocupaciones los desconectan por entero de la realidad.

La música compuesta por Martín y Soler, en su habitual estilo ligero y elegante, de raíz italiana, resultó muy apropiado para el libreto, con el que conforma una unidad⁵. En *Pesnolubie*, los protagonistas adquieren los rasgos musicales propios de la ópera bufa italiana, recurriendo a parejas contrastantes de personajes –las hermanas, sus novios, los criados– y al bajo bufo –Melodista, el noble obsesionado por la música⁶–, para el papel protagonista. El musicólogo Boris Volman, destaca la labor del valenciano en cuanto al tratamiento de los personajes pertenecientes a la clase servil, tratados con gran simpatía y en tonalidades menores, lo que a nuestro entender puede interpretarse como un reflejo de la mentalidad occidental de Martín y Soler, el cual no debía comulgar con la desigual organización social rusa, que, aunque se omite por completo en el libreto, debió producir una honda impresión en el compositor.

Asimismo, resulta interesante observar cómo el valenciano retomó en esta ópera los intentos de introducir material popular ruso mediante una reelaboración propia de varias canciones de baile⁷, encuadradas dentro de una serie de tres aires de diferente procedencia nacional, entre las que

⁴ De esta forma, el noble Modesto se autodenomina Melodista, renombra a sus hijas Agafia y Agrafena como Adagia y Allegra, mientras que los siervos Proshka y Avoska pasan a llamarse Primo y Secondo.

⁵ Manifiesta una clara oposición a la discordancia libreto-música de su primera ópera rusa, *Gore-bogatir Kosometovich* (1789) cuyo texto fue creado a modo de una fábula popular de tipo satírico pero con música estilísticamente entroncada con la ópera bufa italiana, con la salvedad de tres melodías populares rusas introducidas en la obertura.

⁶ El musicólogo Boris Volman traza un interesante paralelismo entre la caracterización musical de estos personajes y los protagonistas de las óperas de Mozart en su obra *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

⁷ Se trata de uno de los primeros vínculos entre la música española y la rusa, que tendrá su continuación en el siglo XIX personificada en compositores tan relevantes como M. Glinka y N. Rimsky-Korsakov.

cabe destacar también una *chanson* francesa y una seguidilla, su predilecta “Inocentita y linda”, ya citada por el compositor en *Il tutore burlato* (1775) e *In amour ci vuol destrezza* (1782). No obstante, esta utilización de elementos folklóricos ha sido duramente criticada por la bibliografía rusa de época soviética⁸, que destaca su excesiva simplicidad, la falta de profundización en los elementos musicales de tipo nacional ruso –caso de los giros cadenciales europeos– y la descontextualización del material folklórico del resto del argumento –ya que estas escenas se encuentran desligadas del desarrollo de la acción escénica– y del material musical restante de la ópera, escrito en un lenguaje bufo italiano.

Según el grueso de las fuentes, esta ópera fue estrenada el 5 de enero de 1790 en el teatro Hermitage de San Petersburgo, con el beneplácito del reducido grupo que conformaba el público cortesano. A pesar de las palabras de P. Svinin, autor del prólogo a las *Memorias* de Jrapovitskiy, que afirma que “la ópera *Melomanía* o *Pesnolubie* fue representada con frecuencia en el Teatro imperial Hermitage y en el Teatro Bolshoi”⁹, la consiguiente vida escénica de esta ópera fue reducida a engrosar las filas de tantas obras relegadas al olvido poco después de su estreno.

El desconocimiento de esta obra ha acarreado que todos los estudios anteriores a la década de 1950 que citan *Pesnolubie* –incluida la del eminente historiador de la música R. A. Mooser¹⁰– la califiquen como una traducción-adaptación, casi a modo de rusificación, de la ópera del francés Stanislas Champein (1780-1817), *La mélomanie*¹¹, estrenada en París en 1781 sobre un libreto de Grenier, afirmación incorrecta pues tanto el libreto como la música de ambas no guardan similitud¹². La causa de esta confusión se debe a que, aunque la existencia de esta ópera rusa musicalizada por Martín y Soler era conocida, las fuentes musicales no habían podido ser estudiadas, al encontrarse la partitura inaccesible en el Archivo de los Teatros Imperiales y haberse perdido la reducción impresa para voz y piano.

Fue el historiador Boris Volman quien, a mediados del siglo XX, finalmente halló un ejemplar de la reducción editada para voz y piano de *Pesnolubie*, conservada –como él mismo relata– en un fondo especial de la Biblioteca de la Academia de las Ciencias de la URSS de San Petersburgo. Al texto musical le antecede el libreto y en la página inicial constan los siguientes datos: “La música de la ópera cómica *Pesnolubie*, compuesta por el Sr. Maestro de Capilla *Martini* para clave y voces fue reducida por Prach¹³. San Petersburgo, tipográfica de la Escuela Gorniy, 1790”¹⁴.

Este hallazgo permitió aclarar una cuestión referente al estreno de *Pesnolubie*: al conocer su contenido argumental, se pudo establecer su vinculación directa con una puesta en escena previa a la conocida de 1790. Esta representación precedente aconteció en el Teatro Bolshoi de Moscú, probablemente entre agosto y septiembre de 1789, a modo de una primera prueba de Jrapovitskiy

⁸ Alexander Gozenpud: *Muzikalniy teatr v Rossii (s Istokov do Glinki)*. [El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)], Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959.

⁹ Alexander Jrapovitskiy: *Pamiatnie zapiski* [Memorias], Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862.

¹⁰ Robert Alois Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, 3 vol., Ginebra, Mont-Blanc, 1948-51.

¹¹ *La Mélomanie, Opéra-Comique en un acte en vers, mêlé d'Ariettes*, Paris, Des Lauriers, 1781.

¹² Salvo cierto paralelismo en los nombres de los personajes y la línea general del argumento.

¹³ Se refiere a Iván Prach (¿-1818), coautor junto con N. Lvov de uno de los primeros cancioneros populares rusos, *Sobranie narodnij russkij pesen s ij gosolami*, editado en 1790, y del que Martín y Soler tomó la mayor parte de las melodías folklóricas utilizadas en sus óperas rusas, ya sea de forma literal o como inspiración para una reelaboración.

¹⁴ Boris Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

para ensayar su ópera ante el público, previo al estreno oficial en la escena imperial petersburguesa. Esta afirmación se basa en la confrontación del libreto con el contenido de una crítica escrita por el Ivan Krilov, desdeñada hasta el descubrimiento de Volman, cuyo contenido trataremos de analizar en los siguientes párrafos.

Ivan Krilov (1768-1844) fue un famoso literato ruso, fabulista, traductor, miembro de la Academia Imperial Rusa. Se dedicó a la literatura satírica y paródica y fue autor de más de doscientas fábulas muy conocidas y estimadas hasta la actualidad. Durante la década de 1790 desarrolló una importante actividad dentro del campo de la prensa periódica, participando en la creación de diversas revistas crítico-satíricas impresas por iniciativas privadas, cuyos artículos iban dirigidos a poner en relieve las injusticias y la corrupción de la sociedad rusa de su tiempo. La primera de ellas, *Pochta dujov* [El correo de los espíritus], incluía en su título completo una ilustración explícita en cuanto a su intención: *El correo de los espíritus, publicación mensual, o epistolario erudito, moral y crítico del filósofo árabe Malikulmulk con los espíritus del agua, del aire y del subsuelo*. Esta revista vio la luz entre enero de 1789 y marzo de 1790, y sus artículos presentaban forma epistolar –como es característico en la época– entre una serie de personajes fantásticos. En uno de los últimos números publicados a finales de 1790, pero datados en agosto-septiembre de 1789, aparece una burla a una nueva ópera estrenada en Moscú, y curiosamente, su contenido argumental coincide al detalle con *Pesnolubie* de Jrapovitskiy y Martín y Soler. En el artículo, titulado “Carta del duende Zor al hechicero Malikulmulk”¹⁵, su autor se refiere en términos jocosos y mordaces al estreno en Moscú de una ópera que, a juzgar por la descripción del argumento, es manifiestamente la que nos ocupa¹⁶.

El duende Zor, “autor” de la carta en cuestión, relata al hechicero Malikulmulk sus impresiones acerca del estreno de “una obra teatral nueva” de la que fue testigo, exponiendo tanto los sucesos que pudo observar en escena como sus opiniones al respecto. Comienza narrando la expectación previa al inicio de la representación, gracias a la cual la afluencia del público fue significativa, y “hubo tan poco sitio que los tocados y botones de moda, creo yo, sufrieron mucho”¹⁷. El autor justifica este gentío con la novedad del acontecimiento, mostrando asimismo la certeza de que el porvenir de la obra sería breve. Tras esta observación, hace hincapié en el deseo del autor de permanecer en el anonimato hasta el cierre del telón, siguiendo las costumbres de distintos teatros europeos del momento, sin ir más lejos la *première* en Viena de *Una cosa rara* (1786) de Da Ponte-Martín y Soler. Pero Krilov justifica este recurso en consonancia con el espíritu mordaz de todo el escrito:

El público de aquí aprecia las noticias, y con frecuencia en un espectáculo de estreno hay tanta gente, que si luego obligan a representarlo un año entero no recaudarian tanto dinero como el que se acopia en un estreno. Muchos espectáculos aquí suelen ser tales, que sólo puedan ser rentables por sus primeros ingresos: por esa causa los autores siempre ocultan su nombre para el estreno, para alegrar con ello al público

¹⁵ *Pochta duhov* [Correo de los espíritus], 1789, Vol. II, carta XLIV. Consultada en Ivan Krilov: *Sochineniya* [Obras completas], Moscú, Pravda, 1969, pp. 245-251.

¹⁶ Volman señala que durante largo tiempo se consideró que esta sátira iba dirigida contra la ópera de Cimarosa *Le due fidanzate* (1780) o contra la ópera italiana en general.

¹⁷ Ivan Krilov: *Sochineniya* [Obras completas], Moscú, Pravda, 1969, pp. 247-248. Las citas que continúan sobre el artículo, proceden de esta misma referencia.

cuando vean que sus obras triunfan también en las sucesivas representaciones, aunque eso pasa con poca frecuencia, la mayoría de las veces deben ser modestos con sus nombres para siempre¹⁸.

El relato que hace del argumento operístico resulta demoledor: critica a su autor, de quien no cita el nombre –“el Autor, por lo que parece, pretendía que los espectadores se rieran de la música. Pero ellos, por error, se reían del Autor”–, y califica la trama de estúpida y sinsentido, además de lo cual censura la presencia de canciones en lengua extranjera dentro de una obra nacional:

La señorita, queriendo presumir ante ellos [los campesinos] de su voz, cantó en un idioma extranjero. [...] Los hombres, que por lo visto no eran muy entendidos, ni siquiera en su propio idioma, siguieron alabándola y le pidieron que cantara más; y ella, sin escatimar su voz para oyentes tan distinguidos, cantó una canción en su idioma natal, estando felicísima de que los jardineros la ensalzasen¹⁹.

Tampoco se libran de censura los propios personajes y sus afectos: “He ahí” –leemos– “un amor bastante ardiente, con la resolución de la joven de casarse con su amado antes de saber siquiera su nombre, por no hablar de su forma de ser. Y así acabó el primer acto, con cada personaje diciendo varias tonterías y cantando sin venir a cuento”; o, más adelante: “llega de Italia el cantante, que es tonto hasta el punto de olvidar su idioma natal y deformar las palabras como si fuera un zapatero alemán”.

El juicio al desenlace muestra de forma ejemplar el elemento jocoso y despreciativo insuflado por Krilov en su mordaz crítica:

La pareja se pone tan contenta que la juiciosa novia clama por todo lo alto que cuando tenga un par de hijos (deseo auténticamente femenino), les dispondrá un *gudok* [silbato] y una balalaica o algo similar a lo que ya no presté atención. Ese deseo gustó tanto al viejo y a su otra hija con el medio italiano, que ellos también vociferaron lo mismo; y también los siervos y siervas quisieron un par de hijos con un *gudok* y una balalaica, así finalizando la ópera con ese extraordinario deseo, que ninguna joven decente y honrada puede proferir ante su amado sin enrojecer, y qué decir de ante sesenta personas. Con esto se cerró el telón, lo que resultó ser el mejor momento de toda la ópera²⁰.

La carta sentencia: “Éste es, amable Maikulkulk, el contenido de esta ópera, que te conté sin añadir de mi cosecha ni una palabra; dime qué opinión te brinda, o mejor, si ves que haya algún mensaje en esta ópera”.

¹⁸ “Публика здешняя очень жалуется новости, и часто в зрелище, которое дают в первые раз, бывает столь много зрителей, что если б после заставили его играть круглый год сряду, то не собрали бы столько денег, сколько соберется во время первого представления. Многие зрелища бывают здесь такие, которые могут похвалиться только первым сбором, а для сей-то причины авторы всегда скрывают свое имя для первого раза, чтобы обрадовать оным публику тогда, когда они увидят, что их сочинения торжествуют и в последующие представления, что, однако ж, не всегда случается, и они часто принуждены бывают скромничать навсегда своими именами”. *Ibid.*, p. 247.

¹⁹ “Барышня, желая перед ними пощеголять своим голосом, поет на иностранном языке. Мужики восхищаются ее пением; а она, радуясь, что нашла людей, которым потрафила на вкус, зачинает перед своими холопами еще другую песню, и опять на другом иностранном языке. Мужики, которые, как кажется, и в своем языке не очень сильны, продолжают восхищаться ее песнями и просят ее еще перед ними попеть, а она, не жалея для таких важных слушателей своего горла, затягивает песню на своем природном языке, будучи вне себя от радости, что ее все огородники хвалят”. *Ibid.*, p. 248.

²⁰ “Сия пара столь была тому обрадована, что целомудренная невеста кричит во все горло, что когда она наживет себе с своим мужем пару детей (подлинно девушкино желание!), то приготовит им гудок и балалайку или что-то такое, во что уже я не вслушался. Сие желание так понравилось старику и другой его дочери с полугиталиянцем, что и они тоже закричали, а напоследок сколько ни было тут крестьян и крестьянок, всякий из них захотел по паре детей и по гудку с балалайкою, и тем окончили оперу, оставшись все при таком прекрасном желании, которого никакая честная и скромная девушка не может, не краснеясь, произнести ниже перед своим любовником, а не только перед шестьюдесятью человеками народу. После сего закрыли занавес, и это было самое лучшее место из всей оперы”. *Ibid.*, p. 249.

Esta feroz crítica perseguía diversos objetivos, entre ellos el de poner en evidencia la falta de originalidad y de coherencia argumental de la obra, junto con la innegable voluntad de atacar el extranjerismo, concretamente el italianismo imperante en los círculos aristocráticos, tema que perpetúa Krilov en escritos posteriores, enfocados ya a la música francesa. Resulta curioso que esta intención entronque con el objetivo del propio Jrapovitskiy a la hora de concebir esta ópera cómica, algo que Krilov parece ignorar deliberadamente. Esta actitud del sagaz crítico obedece a causas particulares, siendo su juicio de *Pesnolubie* una mera excusa para atacar a su libretista. Así pues, las palabras de Krilov puestas en boca del duende Zor, cuyo objetivo es el ataque de la obra, pero más aún del autor, desvirtúan la intención inicial de la ópera, dándole un enfoque acorde a la visión personal del literato ruso, promovido por su animadversión.

Esta falta de imparcialidad entronca con el principal motivo que subyace bajo la acometida al estreno moscovita de *Pesnolubie*: el deseo de arremeter contra el secretario personal de la emperatriz y por entonces director de los Teatros Imperiales, Jrapovitskiy. Esta enemistad entre Krilov y la citada Dirección provenía de la negativa de ésta a representar las obras de Krilov en la escena oficial, supuestamente a causa de las divergencias en cuestiones de orientación de la política teatral. Así pues, como comenta Volman, “esta mordaz sátira sobre la ópera *Pesnolubie* fue la primera flecha dirigida contra Jrapovitskiy, que a ojos de Krilov no era sólo una persona cercana a Catalina, sino también un obstáculo para su camino al teatro”²¹. El conflicto entre el literato y la Dirección de los Teatros Imperiales se remonta a las primeras tentativas del joven Krilov de llevar sus obras a escena. Inicialmente descartadas, la situación cambió cuando Krilov fue respaldado de Piotr Soymonov, por entonces miembro del Comité que regía la actividad teatral petersburguesa. Su patrocinio le sirvió de trampolín para representar algunas obras (con escaso éxito) y para obtener acceso gratuito a las funciones teatrales. Pero en marzo de 1789, el Comité fue disuelto y la Dirección de los Teatros puesta en manos de Soymonov y Jrapovitskiy, que juzgaron las obras satírico-sociales de Krilov de inadecuadas y perniciosas –no debe olvidarse que el temor a las repercusiones de la Revolución Francesa puso freno a numerosas obras de contenido social en diversos estados europeos–, y le denegaron el acceso gratuito al teatro.

Resentido, Krilov recurrió a su forma de protesta acostumbrada: dirigió una carta pública a Soymonov, en la que denunciaba el incumplimiento de las promesas de éste, y en la que el tono irónico se mezcla por momentos con una burla insolente. La difusión de la carta acarreó el consiguiente destierro de Krilov del mundo escénico por varios años, durante los cuales el literato se centró en el área de la prensa periódica, que usó a modo de palestra para su venganza literaria. No dudó en aprovechar cualquier pretexto para atacar a Soymonov y, en ausencia de éste, a Jrapovitskiy, al que veía igual de culpable de su exclusión injusta de la esfera teatral, a lo que se sumaba la estrecha vinculación de Jrapovitskiy con la emperatriz Catalina, otro de los objetivos de los dardos envenenados de Krilov²².

De esta forma, Martín y Soler y su ópera *Pesnolubie* se vieron afectados por esta vorágine crítico-literaria, recibiendo las duras críticas de Krilov a raíz del estreno moscovita de esta ópera,

²¹ Boris Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957, p. 57.

²² Durante inicios de la década de 1790, en la revista *Zritel* aparecieron diversos artículos de su autoría dirigidos tanto contra la política de favoritismo de la emperatriz en el ámbito artístico como por su ligereza moral en la esfera privada.

que sin duda influyó en su posterior vida escénica. Pero a pesar de ello, debe recalcar que la mordaz crítica no menciona los aspectos musicales de la obra, ciñéndose tan sólo a la faceta literaria. Ello puede ser interpretado tanto como ratificación de la señalada intención de Krilov de atacar esta ópera como medio de venganza contra Jrapovitsky, pero también como una aceptación de los aspectos musicales, acostumbrados para la época y coherentes con el contenido argumental.

El relativo olvido en el que se vio sumido Martín y Soler durante largos años por parte de la historiografía sin duda favoreció la propagación de la hipótesis de que la crítica de Krilov iba dirigida contra otra ópera de argumento similar²³. Así pues, a pesar de las vicisitudes vividas por *Pesnolubie* durante su corta vida escénica, la valoración final de esta obra tiende a ser positiva, tal y como refleja Volman, que la denomina “éxito creativo de Martín” y apunta que “en la ópera aparecen no pocas arias, dúos y conjuntos, que conforman un buen espectáculo cómico”²⁴.

Junto a todo lo anteriormente señalado, Volman expone otras hipótesis que nos hacen cuestionarnos en mayor medida el grado de objetividad de Krilov a la hora de concebir su crítica. Por los datos reflejados en los diarios de la corte imperial, en el estreno de *Pesnolubie* en el Teatro Hermitage de San Petersburgo en enero de 1790, la emperatriz no hizo acto de presencia, asistiendo tan sólo “Sus Altezas los Príncipes”. La ausencia de la monarca rusa puede ser explicada de dos maneras: de un lado, por su deseo de no alimentar la competencia artística con su secretario y, de otro, por su rechazo al contenido de la ópera, motivo que a nuestro entender resultaría más verosímil si se tiene en cuenta la coyuntura política y social coetánea y las características sociales de los personajes. Ciertamente, las frases más juiciosas fueron puestas en boca de los criados, cuyo tratamiento literario y musical resulta más realista frente a la representación de los protagonistas nobiliarios, ajenos por completo de la realidad y sumidos en sus propias y banales preocupaciones, características subrayadas a través del estilo bufo por el compositor español. Esto puede ser interpretado como un reflejo de las tendencias ideológicas de talante progresista del libretista, que antes de ocupar el cargo de secretario de Catalina, había impartido clases a algunos personalidades que, tras las revueltas de Pugachev, fueron considerados altamente peligrosos por sus opiniones políticas y reprimidos de forma tajante por el poder absoluto. Y junto a ello, las propias ideas de Jrapovitskiy le situaban en la esfera de las logias masónicas, prohibidas y perseguidas por Catalina II debido a su temor a la difusión de las ideas revolucionarias. Estas consideraciones echan por tierra algunas de las insinuaciones expuestas por Krilov en su crítica, pues la necesidad de los protagonistas nobiliarios debía contrastar con la perspicacia de los siervos, representantes, aunque de forma muy edulcorada, de la realidad rusa del momento, lo que queda ejemplificado en los versos puestos en boca del siervo Secondo en su aria inicial del Acto I:

Así es la vida, suda y trabaja,
la basura ajena barre del suelo;
y tú no disputes con la música,

²³ Como es el caso de L. Maykov y P. Berkov, que la relacionaban al estreno ruso de *I due baroni di Rocca Azzurra* (conocida en Rusia bajo el título de *Dve nevesti*), o T. Livanova, que proponía que estaba dirigida contra la ópera italiana en general.

²⁴ B. Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957, p. 57.

teme del señor las palizas,
y espera bullas y broncas²⁵.

Así pues, resulta evidente que pese a compartir numerosos planteamientos ideológicos, el odio personal hace a Krilov acentuar las características más frívolas e italianizantes de *Pesnolubie*, dejando de lado la intención original del libretista.

Es interesante remarcar de qué forma Martín y Soler, al ser un compositor extranjero adscrito a la escuela italiana, debía mantener una relación compleja tanto con el gran público como con Catalina II y su corte, dos auditorios muy dispares a los que intentaban satisfacer simultáneamente tanto el libretista como el compositor a través de esta ópera. Así, fusionan los distintos elementos que gustan en ambos ambientes, consiguiendo un resultado que no acaba de cuajar en ninguno de ellos. Por un lado, la temática de tendencia liberal traslucida por *Pesnolubie* la privó de la aprobación de la soberana rusa y, por otro, su carencia de rasgos nacionales (a excepción de la canción rusa elaborada por Martín y Soler, desligada del contexto argumental de la ópera) y el reflejo de la realidad social tampoco favoreció su buena aceptación por parte de las clases medias rusas, reacción que denota la crítica de Krilov a pesar de su parcialidad.

Por otra parte, si tenemos en cuenta que la labor inicial para la que fue contratado Martín y Soler en la corte rusa fue la de componer música de estilo italianizante, parece lógico pensar que Krilov no arremetiera contra los aspectos musicales de *Pesnolubie*, puesto que la música se adecúa a la temática de la obra, conformando una unidad con el texto. Por tanto, siendo este estilo el esperado en Martín y Soler, y el que le acarrió los aplausos del público europeo, podría pensarse que éste fue el motivo por el cual el crítico omitió las referencias a la música de *Pesnolubie*, aun cuando la falta de elementos nacionales diera pie a la extensión del ataque literario hacia el terreno musical. De esta forma, vemos que Krilov centró su crítica en aquellos aspectos que más le interesaba recalcar, obviando otros también susceptibles de ser criticados, por lo que no cabe la menor duda de la intencionalidad del autor de *El correo de los Espíritus*, movido por el sentimiento de ofensa particular y los deseos de venganza contra aquéllos que ostentaban el poder teatral y lo empleaban, a sus ojos, de forma arbitraria e injusta.

A modo de conclusión, destacamos la importancia del hallazgo del libreto de *Pesnolubie* y su identificación con el contenido de la crítica de Krilov en la “Carta del duende Zor al hechicero Mal-mikulmulk”, que permitió registrar un estreno indocumentado de esta ópera en Moscú. Su datación, al menos cuatro meses anterior al estreno en el Teatro Hermitage, ratifica que la composición de esta ópera se realizó en los meses siguientes al estreno de la primera ópera rusa de Martín y Soler (*Gorebogarir Kosometovich*) y con anterioridad a agosto de 1789. Junto a ello, el análisis de la crítica de Krilov deja entrever las opiniones de las clases medias urbanas sobre la ópera y, asimismo, aclara algunos de los motivos de su escasa repercusión entre el público ruso. Por último, nos sirve de marco para analizar el impacto del conflicto personal entre Krilov y la Dirección de los Teatros Imperiales en la posterior vida escénica de esta segunda ópera rusa de Vicente Martín y Soler.

²⁵ “Вот жизнь, потей и работай/ Чужой сор с земли подметай;/ А сам с музыкой не ссорься./От барина побоев бойся/ И жди и брани и тузов”. Libreto de la ópera cómica *Pesnolubie*, en tres actos. Música del maestro de capilla Martín. San Petersburgo, Tipografía del Instituto Gorniy, 1790. Acto 1, escena 1, Aria inicial de Secondo.

EL BOLETÍN DE LA SAE: UNA FUENTE POCO CONOCIDA DE LA PRIMIGENIA SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

M^a LUZ GONZÁLEZ PEÑA
CEDOA (Centro de Documentación
y Archivo de la SGAE)

RESUMEN

El 30 de enero de 1903 se publicó el primer número del *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, órgano de expresión de la Sociedad de Autores Españoles fundada cuatro años y medio antes. Con variaciones en el nombre, el *Boletín* se publicó hasta 1932, fecha en que la SAE desaparece para dar paso a la actual SGAE. Dado que era una publicación para socios y empleados, es prácticamente desconocida, pero ofrece una gran información sobre el teatro lírico en España: autores, obras, estrenos, autorizaciones, noticias, prohibiciones, nacimiento del cine y la fonografía, recaudación..., etc., como trataremos de hacer patente en este artículo.

PALABRAS CLAVE: Sociedad de Autores Españoles, Boletín de la SAE, zarzuela, varietés, autores, Ruperto Chapí, Sinesio Delgado.

ABSTRACT

On January 30 1903 the first issue was published of the *Official Bulletin of the Society of Spanish Authors*, organ of the Society of Spanish Authors (SAE), founded four and a half years earlier. With variations in its name, the *Bulletin* was published until 1932, when the SAE disappeared to make way for the current SGAE [General Society of Spanish Authors (SGAE)]. Since it was a publication only for members and employees, it is virtually unknown, but nonetheless offers a great deal of information on the lyric theater in Spain: authors, works, premieres, authorizations, news, banned works, the birth of both the film and the recording industry, funding, etc.– as we try to make clear in this article.

KEYWORDS: Society of Spanish Authors, Bulletin of the SAE, operetta, vaudeville, authors, Ruperto Chapi, Sinesio Delgado.

1. Prensa y teatro lírico en el CEDOA

Cuando el doctor Sobrino me invitó a participar en esta publicación, me planteé un grave dilema, ya que, dados los grandes fondos que conservamos en el Archivo de la SGAE¹: cerca de 2.000 partituras manuscritas, muchas de ellas autógrafas, de las zarzuelas más importantes de los siglos XIX y XX, casi 10.000 materiales de orquesta –reducción de canto-piano o parte de “apuntar”, libreto y *particellas*– de zarzuela, entre nuestras sedes de Madrid, Barcelona y Valencia, casi 30.000 libre-

¹ El CEDOA, Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), se crea el 26 de julio de 1993, por acuerdo del Consejo de Dirección de la SGAE, presidido, en ese momento, por don Eduardo Bautista.

tos, fotografías de autores y estrenos de obras, y los más de 50 legados o archivos personales que en estos últimos años se han ido incorporando a nuestra colección general, era difícil elegir un tema específico. Sería muy interesante, y es un campo en el que no hemos trabajado todavía desde el CEDOA, estudiar la información que, a través de los recortes de prensa, nos ofrecen los diferentes fondos personales que custodiamos, como los de Conrado del Campo, Francisco Alonso, José Forns, Daniel Montorio, Miguel Alonso..., en los que junto a partituras y libretos, nos han llegado noticias de prensa, tema sobre el que habrá que volver en algún momento.

Por otra parte, tenemos una buena colección de prensa periódica en la Biblioteca del CEDOA, tanto nacional como extranjera, relacionada con el teatro, la música y el cine, custodiando títulos de *Madrid Cómico*, *El Teatro*, *El Arte del Teatro*, *La Esfera*, *Comedias y Comediantes*, *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, *Primer Plano*, *Cámara*, *Boletín de la Sociedad El Teatro*, *Mundo Gráfico*, *Ilustración Ibérica*, *Ilustración Musical*, *Cinema*, *Lyra*, *Le Theatre*, *Black and White*, *Le Journal Amusant*, *Le Theatre dans le Monde*, *La vie parisienne*, *Revue des Deux Mondes*, *Comoedia Illustré*, *Magasin Pittoresque*..., incluso una publicación francesa, difícil de encontrar en la mayoría de las Bibliotecas, como *Figaro Illustré*. En cualquiera de esas publicaciones las referencias al teatro lírico son abundantes, pero se pueden localizar, con mayor o menor facilidad, en otras Bibliotecas. Sin embargo, la Sociedad de Autores tiene una publicación, el *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, poco conocida, como reza el título de este artículo, ya que no era una publicación que saliese a la venta, sino el órgano de expresión de la Sociedad de Autores Españoles, en la que aparece abundante información sobre el teatro lírico y su evolución, entre 1903 y 1932, así pues, trataré de hacer en este trabajo un pequeño resumen de lo que fue esa publicación.

2. El nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles (SAE)

Antes de llegar al *Boletín*, órgano de expresión de la Sociedad de Autores Españoles (SAE), como ya he dicho, hemos de hacer un poco de historia, para hablar del nacimiento de dicha Sociedad². El 16 de junio de 1899, por iniciativa de Ruperto Chapí y Sinesio Delgado, se crea en Madrid la Sociedad de Autores Españoles, para gestionar los derechos de los autores lírico-dramáticos, que en aquellos momentos estaban administrados por diversas casas editoriales, que, lógicamente, buscaban su interés en detrimento del de los autores. A estos dos "ideólogos" se unen otros nueve autores, absolutamente relacionados con el mundo de la zarzuela: Miguel Ramos Carrión, del que en agosto de 2015 se ha cumplido el primer centenario de su muerte, José Francos Rodríguez, Tomás López Torregrosa, Carlos Arniches, Quinito Valverde, José López Silva, Eugenio Sellés, Eu-

² Para profundizar en este tema, *confer*: Sinesio Delgado: *Mi Teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*, Madrid, 1905 (reed. facs. con estudio y ed. González Peña, Madrid, SGAE, 1999); "Chapí y la Sociedad de Autores", *ABC*, Madrid, 10-IV-1909; Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 2ª ed., 2009; —: "La constitución de la Sociedad de Autores", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 227-241; María Luz González Peña: "Sociedad General de Autores y Editores", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2001, Vol. 9, pp. 1046-1064; —: "El genio de Chapí y el ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 18, 2009, pp. 63-120; —: "Vital Aza Álvarez-Buylla. En el centenario de su fallecimiento", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 24, 2012, pp. 213-248; Raquel Sánchez García: "La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 15, Madrid, 2001, pp. 205-228; —: *El autor en España, 1900-1936*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2008; Fernando De Diego Abad: "Creación de la Sociedad de Autores Españoles, 1899-1903", DEA, UCM, Fac. Ciencias de la Información, curso 2007-2008.

sebio Sierra y el lenense Vital Aza, que fue el primer presidente de la entidad. Poco después, se les unieron Tomás Luceño, Tomás Bretón, los hermanos Álvarez Quintero y Federico Chueca, además de dos autores recién llegados a Madrid, Tomás Barrera y Manuel Quislant.



Imagen 1: Cinco de los fundadores de la SAE: De izquierda a derecha E. Sellés, M. Ramos Carrión, R. Chapí, V. Aza y J. Francos Rodríguez.



Imagen 2: Algunos de los fundadores y primeros socios de la SAE: M. Echegaray, T. Barrera, Q. Valverde, C. Arniches, M. Ramos Carrión, S. Delgado, J. López Silva, J. Valverde Durán.

No es este el lugar para explicar detalladamente la creación de la SAE, que se puede seguir en la bibliografía que aparece en nota a pie de página, pero sí debo mencionar que el principal editor del momento, Florencio Fiscowich, con el que los autores plantearon una lucha de casi dos años, movilizó a una gran parte de autores, entre los que se encontraban Manuel Nieto, Manuel Fernández Caballero o Gerónimo Giménez, para luchar contra la recién nacida SAE, que bautizó a esa agrupación con el nombre de “Contrasociedad”. Sin embargo, la generosidad de Ruperto Chapí, cediendo su archivo, la apuesta por las nuevas tecnologías, ejemplificada en una de las primeras máquinas litográficas que hubo en Madrid, y a la que la actriz Joaquina Pino bautizó solemnemente con el nombre de “Chapí”, y el triunfo de tres obras, *La señora capitana* (1900), *Doloretas* (1901) y *El género ínfimo* (1901), permitieron a la SAE superar los malos momentos de sus inicios y comprar en 1901 a Fiscowich su archivo. Los autores de la “Contrasociedad” fueron recibidos por Chapí con los brazos abiertos y estas palabras: “Aquí no hay vencedores ni vencidos, todos somos autores y compañeros”, y esa paz la vemos simbolizada en una foto, de abril de 1901 [Imagen 3], que recoge un posado de los autores tras el almuerzo de “fraternidad” –en el siglo XIX en España no había acontecimiento que no se celebrase con almuerzos o banquetes– que tuvo lugar en los Viveros de la Villa, en el que vemos reunidos a Chapí, Chueca, Caballero, Bretón, Nieto, Echegaray, Ricardo de la Vega, Fernández de la Puente, Jackson Veyán y un buen número de autores que no hemos conseguido identificar, si bien se echa en falta a Sinesio Delgado.



Imagen 3: Unión SAE y Contrassociedad: F. Chueca, R. Chapí, T. Bretón, M. Fernández Caballero, R. De la Vega, V. Aza, A. Romero, M. Nieto y C. Arniches, entre otros muchos autores.

La Sociedad se traslada de la primitiva sede en la calle Florín al Salón del Prado, pues el Archivo, pieza básica para el funcionamiento de la entidad, se había quedado pequeño, y pronto les ocurrió otro tanto en esta nueva sede, por lo que hubieron de trasladarse a un palacete de la calle Núñez de Balboa, aunque a los socios no les gustaba mucho pues entonces lo encontraban muy lejos del centro de Madrid.

3. Aparición del Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles

El *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, que éste fue su primer título, apareció en Madrid el 30 de enero de 1903. La publicación es tan poco conocida que, hasta la ficha de la misma, en la Biblioteca Nacional, está equivocada, pues dice que se mantuvo hasta 1930, aunque en realidad fue hasta 1932 y continuó en el *Boletín de la Sociedad General de Autores de España* (SGAE), entre 1932 y 1981 y posteriormente con la revista *Autores*, a la que siguió otra revista, *Autor*.

Pero aquí sólo nos ocuparemos de la Sociedad de Autores Españoles (1899-1932), y por lo tanto de ese primer Boletín aparecido en 1903³, por acuerdo tomado en la Junta General de la SAE celebrada el 14 de enero. Se preveía que su publicación fuese mensual, y en él se pretendían insertar todos los documentos importantes de la Sociedad, las resoluciones de las Juntas general y directiva, órdenes y avisos de la gerencia, etc., y se repartía gratuitamente a los autores, socios o asociados, así como a los representantes de la SAE en provincias y extranjero.

A partir de julio de 1914 y hasta enero de 1925, la publicación cambia su nombre por el de *La Propiedad Intelectual*, aunque mantiene la numeración consecutiva del *Boletín*, que retoma su nombre en el número 128, febrero de 1925, hasta su desaparición en 1932. Los diez años en que se denomina *La Propiedad Intelectual*, los contenidos del *Boletín* están más orientados a la información sobre los derechos de autor, en España y en el extranjero, reseñas de las acciones de sociedades afines en el extranjero, el cine y la producción intelectual, las decisiones gubernamentales que pudiesen afectar al sector y diversas sentencias judiciales, nacionales o extranjeras, relacionadas con la propiedad intelectual y los derechos de autor, pero no dejan de aparecer noticias relacionadas con el repertorio y los autores.

En lo que al teatro lírico se refiere, podemos encontrar noticias de diversa índole:

1.- *Instrucciones particulares de los autores* relativas a la representación o ejecución de sus obras. En este primer número se publican avisos a los autores para que en el plazo de tres días tras el estreno de sus obras transmitan al gerente SAE las instrucciones y condiciones que establecen para las representaciones en provincias.

Gracias al *Boletín*, sabemos que cuando una obra se autorizaba para su estreno, se cobraba una tarifa especial de derechos de representación el día del estreno, y se exigía a los empresarios que garantizaran al menos tres representaciones de cada obra.

En el número 3, marzo de 1903, se publica una noticia que indica que los autores de *El puñao de rosas* –Carlos Arniches, Ramón Asensio Mas y Ruperto Chapí–, su parodia, *El cuñao de Rosa* –To-

³ *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, año I, nº 1, Madrid, SAE, 30-I-1903.

Año I Madrid, 30 de Enero de 1903 Núm. 1.º

Boletín Oficial

de la

Sociedad de Autores Españoles

Salón del Prado 14-Hotel.

Por acuerdo de la Junta general celebrada el día 14 del corriente, este BOLETÍN se publicará una vez al mes, de ahora en adelante, insertándose en él todos los documentos importantes de la Sociedad, las resoluciones de las Juntas general y directiva, órdenes, circulares y avisos de la Dirección gerencia, instrucciones o ejecuciones de sus obras y en general todas las noticias interesantes para cuantos al teatro se dedican.

Se repartirá gratuitamente á todos los autores, socios ó administrados que lo deseen y á los representantes de la Sociedad en provincias y en el extranjero.

Los que no reciban el presente número, sírvanse participarlo á estas oficinas expresando las señas de su domicilio.

JUNTA DIRECTIVA

Presidente.—D. Vital Aza.
Secretario.—D. Sinesio Delgado.
Vocales.—D. Ruperto Chapí, D. Miguel Ramos Carrión, D. Carlos Arniches, D. Serafín Álvarez Quintero y D. Joaquín Valverde y Sanjuán.

ESTATUTOS

CAPÍTULO PRIMERO

Objeto de la Sociedad

Artículo 1.º La Sociedad tiene por objeto:

- 1.º La defensa de cuantos derechos reconocen las leyes á los autores, compositores y propietarios de obras teatrales. X
- 2.º El fomento y mejora en todos sentidos de los intereses de los expresados autores, compositores y propietarios.
- 3.º La administración de las obras de los Socios en las mejores condiciones posibles y el cobro de los derechos de representación en todas partes donde legalmente pueda hacerse

Art. 2.º La Sociedad se titulará Sociedad de Autores Españoles y tendrá su domicilio en Madrid.

Art. 3.º El plazo de duración será de diez años. Si antes de los seis meses que precedan á la fecha en que ha de expirar dicho plazo piden la disolución las dos terceras partes de los Socios, quedará acordada. En caso contrario, se entenderá que la existencia de la Sociedad queda prorrogada tácitamente por otros diez años, y al final de cada nuevo plazo volverán á regir las mismas condiciones anteriormente establecidas.

CAPÍTULO II

Organización de la Sociedad

Art. 4.º El régimen de la Sociedad estara confiado á una Junta Directiva, compuesta de siete individuos, cinco autores dramáticos y dos maestros compositores, elegidos por la Junta general.

Art. 5.º Ningún autor ni maestro compositor podrá formar parte de esta Junta Directiva mientras sea empresario ó director artístico de teatros.

Art. 6.º Una vez constituida la Junta Directiva, los individuos que la forman designarán á su vez de entre ellos el Presidente, Secretario y Tesorero.

Art. 7.º La Junta Directiva se renovará todos los años parcialmente en Junta general ordinaria. El primer año dejarán de pertenecer á la misma dos de sus individuos, el segundo otros dos y el tercero los tres restantes, y en los siguientes se guardará el mismo orden alternando. Esta renovación será designada por la suerte en el primero y segundo año.

Art. 8.º Si todos los individuos de la Junta Directiva quisieran presentar sus dimisiones en conjunto, no podrán hacerlo más que ante la general, la que procederá inmediatamente á nueva elección. En caso de dimisión parcial, la Junta Directiva podrá nombrar un sustituto al dimisionario, pero sólo por el tiempo que faltare para la reunión de la Junta general ordinaria.

Art. 9.º El Socio que haya ejercido el cargo de individuo de la Junta Directiva durante todo el trienio no podrá ser reelegido sino después de un año de intervalo.

Art. 10.º Serán considerados dimisionarios los individuos que no hayan asistido á las sesiones de la Junta Directiva, sin justificación, durante tres meses.

Art. 11.º Los acuerdos de la Junta se tomarán por mayoría de votos, siendo indispensable para que aquéllos sean válidos la presencia de cinco individuos. En caso de empate, decidirá el Presidente.

Art. 12.º La Junta Directiva representa y administra á la Sociedad; entra en sus atribuciones fijar las condiciones de administración de las obras, discurrir y decidir sobre todo contrato que afecte á la Sociedad y sobre todo pleito que en nombre y por cuenta de la misma haya de seguir por el Director Gerente.

Art. 13.º La Junta Directiva está investida de los poderes más amplios para velar por el cumplimiento de los contratos y los intereses de los socios. Las medidas que con este fin

Imagen 4: Primer número del Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 30-I-1903.

más López Torregrosa, Antonio Candela y Gabriel Merino– y *Los granujas* –Carlos Arniches, José Jackson Veyán, Tomás López Torregrosa y Quinito Valverde–, han concedido la exclusiva de esas obras a la compañía de Juan Orejón y Emilio Duval, para actuar en Granada. El empresario Juan Castillo, ignorando esta exclusiva, anunció los estrenos de esos títulos que la SAE prohíbe.

Se hace mucho hincapié en la unidad de la obra, así en el número 31, 10-8-1905, se indica que la zarzuela *El contrabando*, de Sebastián Alonso Gómez, Pedro Muñoz Seca, José Serrano y José Fernández Pacheco, no puede hacerse sin música por las compañías de zarzuela, aunque sí se les permite a las de verso, que la pueden interpretar como comedia. En agosto de 1908, se advierte a los representantes de SGAE de que han de prohibir que en la zarzuela *Venus Salón* se inserten fragmentos de otras zarzuelas, sin permiso expreso de los autores, y si se hace, se han de cobrar las obras completas.

2.- *Relación de obras estrenadas en los teatros de Madrid*. Esta relación comienza a hacerse desde el primer número, pero a partir del nº 76, mayo de 1909, este listado se hace mucho más detallado, figurando no sólo la fecha del estreno y el título, sino el número de actos, el teatro en que se estrena la obra, los autores del texto y el nombre del compositor. Esto nos permite ver que durante varios años, en el mes de septiembre, todos los títulos estrenados son líricos, lo que indica que todos los teatros creían que el género lírico era el que podía hacer volver al público al teatro tras la pausa estival.

3.- *Relación de los ingresos por derechos de autor* (derechos de representación, se denominan en estos momentos), *de los diversos teatros madrileños*, que nos hace ver que los teatros de la Zarzuela y el de Apolo, “catedral del género chico”, son de los teatros que más aportan en este concepto.

También podemos ver que, en el extranjero, fundamentalmente América Latina, es Cuba el país en el que más repertorio español se hace, a juzgar por los ingresos que aquí se reflejan, y a continuación aparecen Buenos Aires y México.

4.- *Relación de las zarzuelas propiedad del Archivo Musical de la SAE*. Desde el número 12, diciembre de 1903, en que aparecen 112 títulos de la letra A, hasta el número 20, agosto de 1904, en que se llega a parte de la letra G, con *Gracias a Dios que está puesta la mesa*, se publican 1007 títulos y el Boletín indica (*Se continuará*), pero lamentablemente no es así. En la actualidad, en el archivo de Madrid tenemos más de 7.000 zarzuelas.

5.- *Defensa del repertorio español frente al extranjero*. Ante la invasión de operetas centroeuropeas que invaden España en la segunda década del siglo XX, los autores españoles protestan ante la Junta de la SAE, pidiendo que no se copien los materiales de estas operetas en la Copistería de la Sociedad. José Serrano, con su vehemencia habitual, llega a decir que, pasada la época de Chapí y Sinesio Delgado, no quedan en la Junta de la Sociedad más que “eunucos morales”... con el consiguiente revuelo.

La verdad es que los autores españoles, ya que no podían luchar contra la invasión de la opereta –en el archivo de la SGAE conservamos muchos materiales de operetas centroeuropeas–, se unieron a ella, y casi todos estrenaron con éxito algún título, desde *La pesadilla* de Ruperto Chapí,

ARCHIVO MUSICAL		
CATÁLOGO DE LAS OBRAS MUSICALES QUE CONSTITUYEN EL ARCHIVO MUSICAL DE ESTA SOCIEDAD		
NÚMERO de obras	TÍTULOS DE LAS OBRAS	NÚMERO del catálogo
Zarzuelas en tres actos		
1	Adela.....	1
2	Adriana Angot.....	2.256
3	Amar sin conocer.....	2.190
4	Amor y arte.....	3
5	Amor y misterio.....	1.323
6	Artaguan.....	2.296
7	Aurora.....	1.234
8	Aventuras de un joven honesto.....	884
9	Azón Visconti.....	1.318
En dos actos		
10	Adiós, mundo amargo.....	447
11	Agustina de Aragón.....	708
12	¡A los toros!.....	1.428
13	Armas de buena ley.....	1.087
14	Astucia y amor.....	1.412
15	Autor y mártir.....	1.238
16	Aventuras de un diácono.....	1.345
En un acto		
17	Abanicos y pandeetas.....	1.953
18	Abelardo y Eloísa.....	2.140
19	A Buenos Aires.....	757
20	Academia de hipnotismo.....	814
21	Academia militar.....	99
22	A casarse tocan.....	1.545
23	A casa de aventuras.....	233
24	A casa de tipos.....	528
25	A Cuba y ¡viva España!.....	669
26	¡A cuarto y á dos!.....	1.395
27	Acteón.....	1.226
28	Adán.....	591
29	Adán y Eva.....	1.248
30	Adivina quién te dió.....	390
31	¡Adiós mi dinero!.....	460
32	A estudiar á Salamanca.....	351
33	A falta de pan.....	661
34	Agua, azucarillos y aguardiente.....	1.923
35	Agua azotada.....	997
36	Agua mansa.....	1.459
37	Agradar es el propósito.....	41
38	Agencia teatral.....	355
39	Al amanecer.....	783
40	¡Al agua patos!.....	1.895
41	¡Al baile, al baile!.....	2.142
42	Al compás de la jota.....	105
43	Al fin se casa la Niwen.....	207
44	Al son de Los Puritanos.....	198
45	¡Al santo, al santo!.....	774
46	Al pan, pan y al vino, vino.....	596
47	¡Al pozol!.....	576
48	A la Exposición.....	822
49	A la recíproca.....	302
50	A la cuarta pregunta.....	1.366
51	A la sombra de papá.....	2.129
52	¡A las óncas!.....	983
53	Almas en pena.....	471
54	¡Altos! ¿Quién vive?.....	612

Imagen 5: Catálogo de Zarzuelas propiedad del Archivo Musical.

La corte de Faraón de Lleó a Molinos de viento de Luna, La niña de los besos de Penella, El coche del diablo de Giménez, La Generala y La veda del amor, de Vives, El capricho de una reina de Soutullo y Vert, El príncipe bohemio de Millán o La manzana de oro, de Calleja y Barrera, por citar sólo algunos títulos y autores.

6.- *Reivindicación del Teatro Real como Teatro Lírico Nacional.* Los autores protestan por la gestión del Real, en manos de una empresa privada, que no permite la presencia de obras españolas. En el número 49 del *Boletín*, febrero de 1907, la Junta de la SAE decide crear una Comisión, en la que figuran Chapí, Bretón, Giménez, Serrano, Vives, Carlos Fernández Shaw y Miguel Ramos Carrión para pedir al gobierno que el Real se convierta en un teatro que de cabida a los compositores españoles, como ocurre en el resto de los países europeos.

Algunas óperas españolas se habían estrenado en el Teatro Real, como las dos de Arrieta, *Ildegonda*, en 1854, y *La conquista de Granada*, en 1856; *Los amantes de Teruel* de Bretón, en 1889; dos de Emilio Serrano, *Irene de Otranto*, en 1891, y *Gonzalo de Córdoba* en 1898; y *Margarita la tornera* de Chapí, en 1909. Posteriormente se estrenarían algunas obras de Conrado del Campo, Turina, etc., pero los autores españoles siempre se quejaron del tratamiento que recibía la ópera española, cuando conseguía llegar al escenario del Real: pocos ensayos, decorados reutilizados, pocas funciones, inclusión de la ópera española en temporadas fuera de la temporada oficial, etc.

7.- Relación de socios de SAE, la mayor parte de los cuales son autores líricos. La lista comienza a publicarse en el número 7, julio de 1903. Evidentemente los primeros son los socios funda-

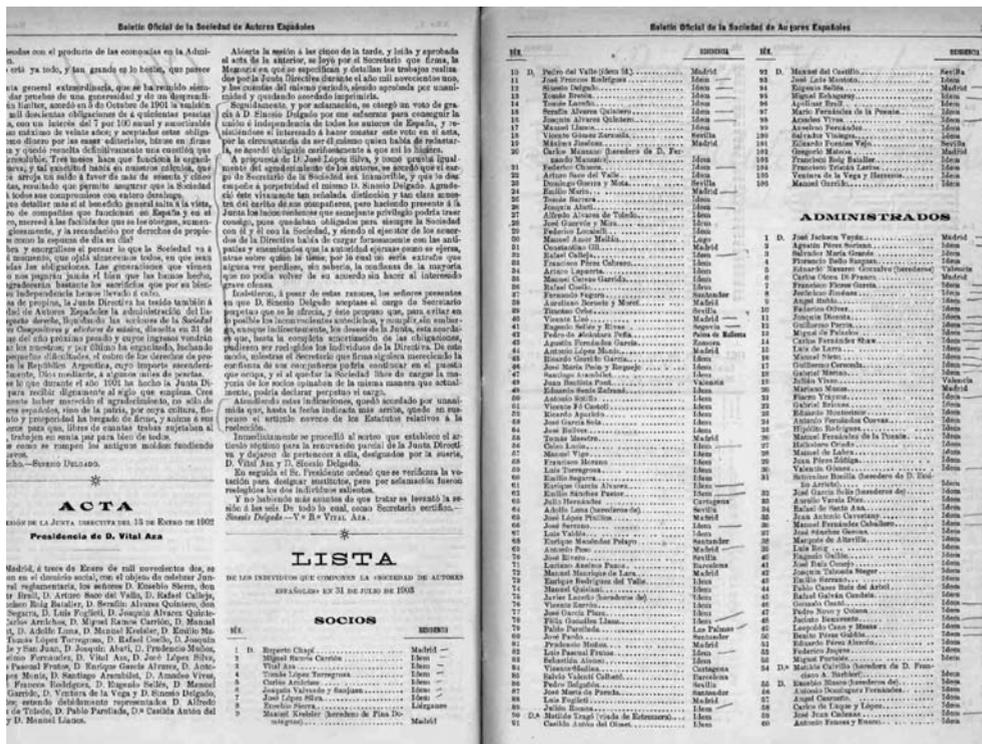


Imagen 6: Relación de socios de la SAE.

dores, así Chapí tiene el número 1, Ramos Carrión el 2, Vital Aza el 3...etc., etc., no sabemos por qué razón Sinesio Delgado no aparece hasta el número 12, quizás por que siendo el Secretario de la SAE, empleó más tiempo en sus compañeros que en sí mismo, cómo era habitual en él.

8.- *Necrológicas.* La desaparición de los diversos autores, compositores y libretistas, aparece en el *Boletín*, aunque no de modo sistemático, a veces es cada mes, otras veces en la *Memoria* de actividades del año, que se publica siempre en el *Boletín* de enero del año siguiente. Estas noticias se publican siempre con sentimiento, que se hace mayor y más expresivo cuando se trata de alguno de los 11 fundadores, como Miguel Ramos Carrión y sobre todo en 1909, pues en marzo fallece Ruperto Chapí y el *Boletín* de abril, nº 75, se publica con una orla de luto, dando las gracias por los numerosos testimonios de dolor y condolencias recibidos en la sede de la SAE. En febrero de 1911 aparece en el *Boletín* una carta de Miguel Chapí Selva, hijo del compositor, en que agradece a la Sociedad el proyecto de erigir un monumento dedicado al fundador, que se puede ver en la actualidad en el Parque del Retiro. El monumento a Chapí aparecerá de nuevo en el *Boletín de la SGAE* del último trimestre de 1968, en que el Consejo de Administración de SGAE se dirige al Ayuntamiento de Madrid para solicitar le sea permitido efectuar las reparaciones que el monumento necesitaba, pues se había ido deteriorando con el paso del tiempo.

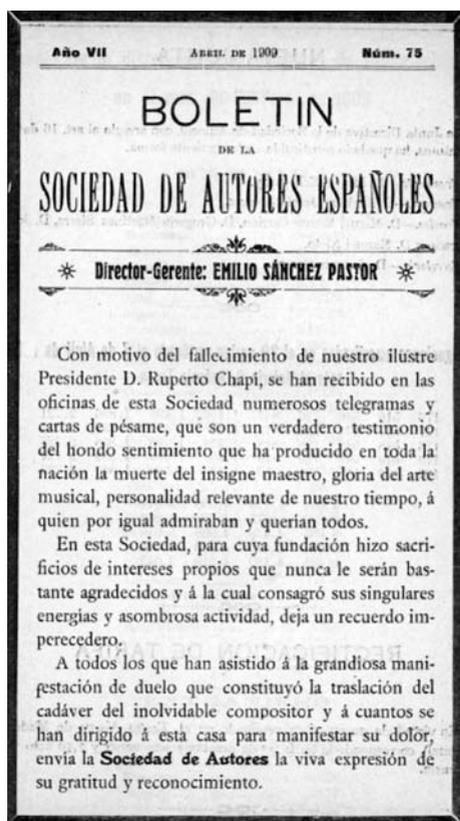


Imagen 7: Muerte de Chapí. Boletín SAE, nº 75, abril de 1909.

parte de *El molino de la viuda*, 2594,31 pts.; Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, *La sombra del Pilar*, 2272,67 pts. cada uno, mientras el autor de la música, Jacinto Guerrero, cede su parte de otra obra, *El rey nuevo*, 1287,50 pts. Podemos ver que de nuevo son las obras líricas las que más recaudan, con la excepción de una obra dramática, *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina, que superó las 4.000 pesetas, cedidas también al Montepío.

Evidentemente, una vez muertos los autores, sus herederos no pueden ofrecer obras, por lo que satisfacen un donativo, que también se refleja en el *Boletín*.

Otra fuente de ingresos para el Montepío era la llamada "butaca de autor", por la que la mayoría de los teatros entregaban para esa causa el dinero de una entrada en cada representación, y el *Boletín* publica también las listas de esos teatros, y especifica que la butaca de autor sólo se cobra cuando en los teatros se representen obras teatrales de zarzuela o verso, pero no de varietés o de cinematógrafo.

9.- *Montepío de Autores*. El 19 de mayo de 1914 se funda el Montepío de Autores, con el fin de ayudar a los autores en casos de necesidad, enfermedad, etc., o para socorrer a sus viudas y huérfanos, y una de las fuentes de recursos del Montepío es la contribución de los autores, que designados por la Junta, se comprometen a dejar al Montepío la parte proporcional de los derechos de representación de una obra por el plazo de un año, aunque algunos van renovando esa cesión. Así, el 8 de abril de 1916 se estrena *Isidrín o las cuarenta y nueve provincias*, y Serafín Álvarez Quintero cede su parte proporcional durante un año; su hermano Joaquín cede su parte de *Don Juan buena persona*, 2114,17 pesetas, lo que demuestra el éxito del teatro quinteriano; Antonio Paso y Joaquín Abati ceden su parte de *El asombro de Damasco*, que asciende a 6.061,81 pesetas cada uno, lo que quiere decir que a Pablo Luna, autor de la música, le corresponderían 12.123,62 pts., esto viene a corroborar lo que ya conocíamos por la prensa, o por la crónica de "Chispero" en su libro sobre el Teatro Apolo⁴, el gran éxito de la obra, que, sin duda, fue la que más aportó al Montepío. Pablo Luna cede la parte que le corresponde de *Los papiros*, 3737,80 pts., y Amadeo Vives la de *El duquesito o La corte de Versalles*, que produjo 4046,41 pts.; Francisco Alonso, su parte

⁴ Víctor Ruiz Albéniz, "Chispero": *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Prólogo de Jacinto Benavente. Epílogo de Antonio Paso. Madrid, Prensa Castellana, 1953.

10.- *Otras noticias*: En diciembre de 1917 se publica la noticia de la convocatoria de un concurso literario en honor de Manuel Fernández Caballero, organizado por el Conservatorio de Murcia.

En febrero de 1925 se da cuenta en la Junta General de la SAE del homenaje que Zaragoza va a ofrecer a su ilustre paisano Pablo Luna, imponiéndole la medalla de la ciudad. El Presidente de la SAE Manuel Linares Rivas asiste al homenaje acompañado de un compositor y un libretista. En fechas posteriores se plantea en la Junta que se rinda a Luna homenaje en Madrid.

En el número 168, septiembre-octubre de 1928, la primera página del *Boletín* indica "Tributo de dolor", por el Incendio del Teatro Novedades, contribuyendo la SGAE con 5.000 pesetas para el socorro de las víctimas.

Las noticias de inauguraciones de teatros, ocupan también las páginas del *Boletín*.

11.- *Cine, radio, fonografía*. Las nuevas formas de diversión, afectan al género lírico y a los derechos de autor. En el *Boletín* encontramos noticias diversas relacionadas con todos estos temas, así Jacinto Guerrero propone que se cobren derechos a las empresas de radiotelefonía que van a instalar aparatos en diversos teatros de zarzuela para retransmitir esas obras.

De hecho Jacinto Guerrero y Pablo Luna prohíben a las emisoras de radio el uso de su repertorio mientras no paguen derechos, ya que "entre romanza y romanza, colocan anuncios que es la defensa de esa industria", pero los autores no reciben nada de esos ingresos.

También en este *Boletín* se pueden encontrar noticias del nuevo fenómeno de diversión de masas, el cine, así como el gramófono. En ambos casos, es la zarzuela la que alimenta los primeros pasos de estas nuevas tecnologías, así en junio de 1917 el *Boletín* publica una relación de números grabados por la Compañía de Gramófonos, en la que la mayoría de las obras son líricas: *Las musas latinas, El barbero de Sevilla, El señor Joaquín, El carro del sol, La mazorca roja, Gigantes y cabezudos, Música, luz y alegría, Serafín el pinturero, El asombro de Damasco, La canción del olvido, El gato montés, El tesoro, Plastic Film y Los cocineros*.

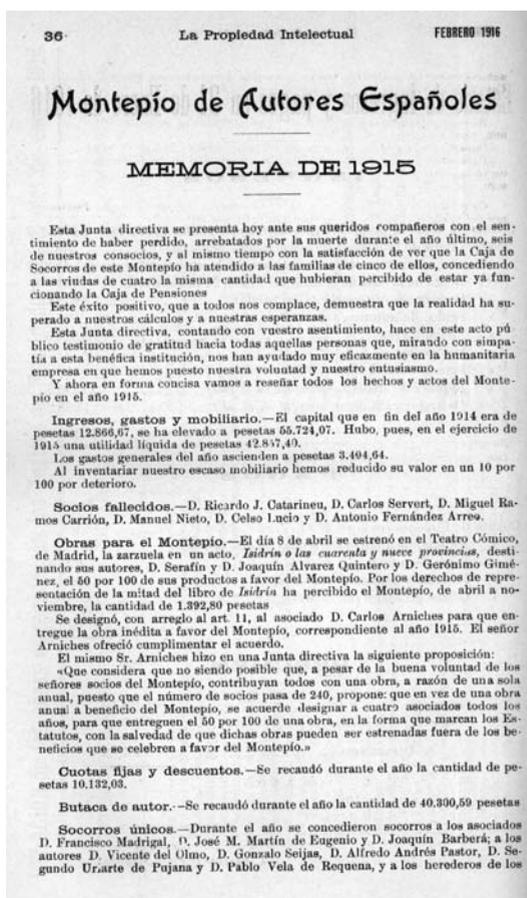


Imagen 8: Memoria del Montepío, 1915.

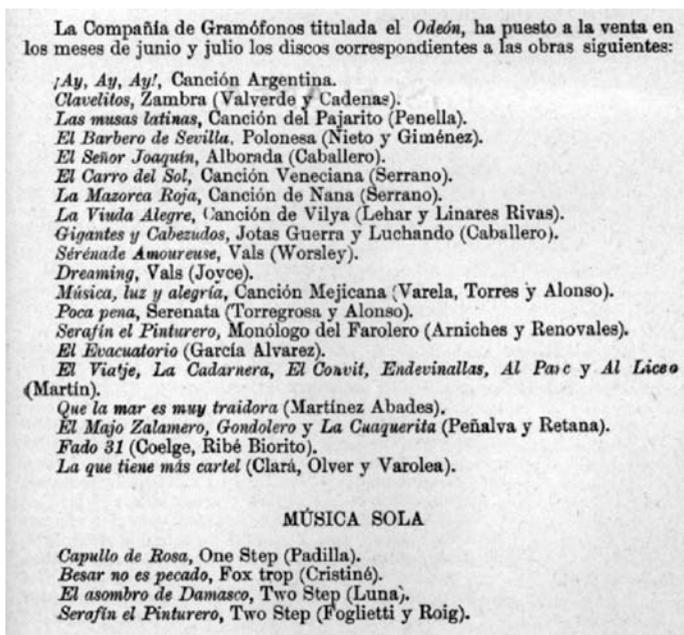


Imagen 9: Repertorio de la Cía. de Gramófonos relacionadas con la zarzuela.

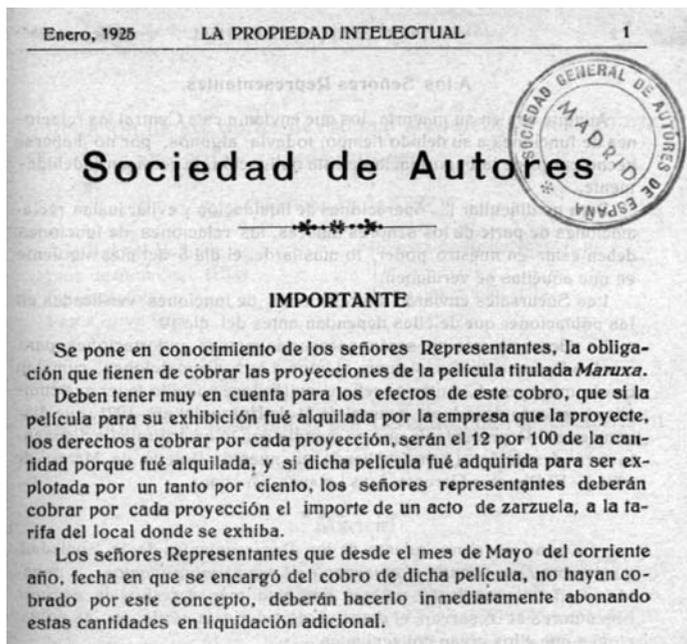


Imagen 10: Noticias de cine relacionadas con la zarzuela.

12.- *Las variedades frente al género lírico.* La lectura de este *Boletín* nos permite ver el lento declive del género chico y la zarzuela en la segunda década del siglo XX, dando paso a las variedades, así comienzan a ser mucho más numerosas las referencias a las exclusivas, autorizaciones y prohibiciones de diversos cuplés a las artistas de moda como La Fornarina, Raquel Meller, Amalia Molina, etc.; se publican en el *Boletín* los cuplés inscritos en la SAE, y el gerente, Emilio Sánchez Pastor, ha de insistir en cada número en la prohibición de ejecutar algunos números de zarzuela, fuera del contexto de la obra. No podemos olvidar que el género ínfimo lo inundó todo, y muchos números de sainetes, zarzuelas, apropósitos, etc., tuvieron vida fuera de la obra de la que procedían, desde el "Tango de los lunares" de *El género ínfimo* (1901), a los "Cuplés babilónicos" de *La corte de Faraón*, de Lleó (1910), pasando por el "Vals de la regadera" de *La alegre trompetería* (1907) también de Lleó, o los "Cuplés de la gatita" de *La gatita blanca* (1905) de Giménez y Vives o el "Tango de la cadera" de *El ratón* (1908) de Calleja. Las artistas de varietés se apropiaban de estos números para incluirlos en sus espectáculos de Variedades y continuamente se está prohibiendo esta actividad, salvo autorización expresa de los autores, y de que se paguen los derechos de toda la obra y un 50% de recargo. En junio de 1917 se publica la prohibición expresa de que se ejecuten números sueltos de *La canción del olvido* en locales de varietés, y la obligación de los representantes de recoger los papeles de música de los números de dicha obra, por ser "fraudulentos y copiados sin el debido permiso".

Afortunadamente este declive del género llegó a su fin en 1923 con *Doña Francisquita* que supuso la vuelta a la zarzuela grande y una nueva revitalización del género, y esto hace que en 1924 de nuevo encontremos en el *Boletín* noticias de zarzuelas, de la propia *Doña Francisquita*, que sus autores prohíben que se represente en local alguno, sin previa autorización suya, de *La granjera de Arlés* (Rosillo), *Los gavilanes* (Guerrero), *El dictador* (Díaz Giles), etc., para indicar la tarifa de derechos.

El *Boletín de la Sociedad General de Autores de España* es una herramienta muy útil para el estudio del género lírico y en la Biblioteca del CEDOA se encuentra a disposición de todo aquel que se anime a trabajar en ella. Esta publicación tuvo su continuidad en el *Boletín de la Sociedad General de Autores de España*, y posteriormente en las revistas *Autores* y *Autor*, en las que evidentemente, la zarzuela aparece ya mucho menos que en esta primera etapa de la Sociedad y de su *Boletín*.

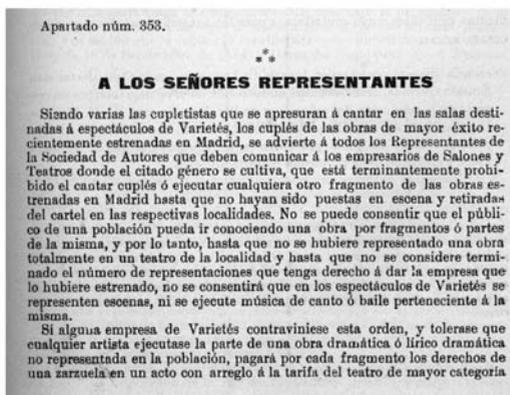


Imagen 11: Circular sobre cuplés y cupletistas (1910).

EN PRO Y EN CONTRA DE LAS BANDAS DE MÚSICA: POLÉMICAS Y REPERTORIO EN LA REVISTA HARMONÍA EN 1920

JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ
Universidad de Granada

RESUMEN

Harmonía constituyó una de las numerosas revistas musicales españolas editadas durante el siglo XX en España. Publicada en Madrid, durante más de cuarenta años, entre 1916 y 1959, su principal cometido fue la edición de música –tanto original como transcrita– para bandas, hecho que permite aproximarse a la función que este repertorio cumplió en las primeras décadas del siglo XX. Dado lo expuesto, los objetivos del presente artículo, definidos en torno al estudio de la revista *Harmonía* en el año 1920, son: (1) analizar el tipo de repertorio para banda de música publicado en dichos números de la revista, con especial atención a las transcripciones del repertorio lírico y (2) estudiar las posturas encontradas en cuanto a la actividad realizada por las bandas de música en España.

PALABRAS CLAVE: bandas de música, música y prensa, polémicas, *Harmonía*, repertorio lírico, Julio Gómez, Mariano San Miguel.

ABSTRACT

Harmonía is one of the many Spanish music magazines published in Spain during the 20th century. Published in Madrid between 1916 and 1959, its main task was the publication of music for bands –original as well as transcribed– making it a valuable source to inform the evaluation of the function met by this repertoire in the early 20th century. In light of this fact, the present article aims to: (1) analyze the music band repertoire published in *Harmonía* in 1920, with particular attention to the transcriptions of lyrical repertoire; and (2) study the views purveyed by several composers and music critics of the activities of music bands in Spain.

KEY WORDS: music bands, music press, polemics, *Harmonía*, lyrical repertoire, Julio Gómez, Mariano San Miguel.

1. Introducción: una polémica coral en torno a las bandas de música

Las bandas de música tuvieron un papel fundamental como elemento de difusión musical en la España de los siglos XIX y XX¹. Entre los principales canales de difusión y conformación del repertorio para banda de música en España desde finales del siglo XIX destacaron las publicaciones periódicas y editoriales musicales². En este sentido, la revista *Harmonía*, fundada en Madrid en 1916 por el compositor y clarinetista Mariano San Miguel (1879-1935), constituyó un auténtico y longevo estandarte para la institución bandística³.

¹ Confer José Rafael Pascual-Vilaplana: "Las bandas de música: de la tradición a lo contemporáneo", *Eufonia: didáctica de la música*, nº 18, 2000, p. 21.

² Confer Isabel Ayala Herrera: "Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la Sinfonía nº 100 "Militar" por Mariano San Miguel (1879-1935)", *MAR – Música de Andalucía en la Red*, nº 1, 2011, p. 111. Disponible en: <http://goo.gl/KmU63s> [Consulta, 24/08/15].

³ *Ibid.*

Sin embargo, la historiografía musical de las primeras décadas del siglo XX ha ignorado frecuentemente el fenómeno bandístico, siendo considerado junto a los coros una “rémora estética”⁴. Esto guarda relación con el gran debate estético banda *versus* orquesta, generado en torno a las formaciones bandísticas en España, debido al repertorio de estas instituciones, que en gran medida procede de transcripciones de obras orquestales⁵. Para algunos críticos dicha práctica suponía un “saneamiento del repertorio”⁶, que contribuía a la europeización de la vida musical de poblaciones y ciudades pues, de otro modo, la gran música no podía llegar al gran público⁷.

La música para banda, tanto transcrita como original, fue adquiriendo cada vez mayor importancia, como se reflejan en la propia edición musical española desde mediados del siglo XIX⁸. Ya en el primer número de *Harmonía* de 1916, Emilio Vega (1877-1943), director de la Banda de Música del Real Cuerpo de Alabarderos, destaca la labor de sensibilización popular llevada a cabo por las bandas de música:

[La banda de música] bien dirigida, es una obra de misericordia de la sensibilidad popular; pues aunque a juicio de quienes conceden poco valor artístico a estas corporaciones musicales, asignándoles la misión inferior de alegrar a la gente [...]. La función de ésta queda admirablemente trazada por el procedimiento que sigue la Banda Municipal de Madrid; procedimiento de vulgarización, de difusión de las obras maestras de nuestro arte, que, metódicamente va inyectando en la masa del pueblo, y cuyos excelentes resultados [...] se evidencian⁹.

De hecho, instrumentación y transcripción adquirieron un papel relevante y casi obligatorio en la labor que han de llevar a cabo los directores de estas formaciones, quienes debían proporcionar material musical para aumentar el repertorio a la vez que popularizaban obras maestras pertenecientes al ámbito de la música culta¹⁰.

En el otro lado de la balanza, autores como Adolfo Salazar (1890-1958), se inclinaban, también en el año inicial de la revista *Harmonía* (1916), por la necesidad de un repertorio específico para banda que desarrollase las capacidades idiomáticas de este tipo de agrupaciones en lugar de tratar de adaptar el repertorio compuesto originariamente para orquesta sinfónica¹¹:

Ávidos de novedades sonoras, de timbres y de combinaciones nuevas, los compositores escudriñan la orquesta y buscan en sus más recónditos escondrijos. ¿Por qué no incitarles a que vuelvan sus ojos a la región casi inexplorada de la banda buscando en ella sus peculiaridades, haciendo música apropiada a sus medios expresivos, concebida y escrita para banda, desterrando la idea de imitación de la orquesta que parece perseguirles?¹².

⁴ Emilio Casares Rodicio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, José López Calo et Al. (ed): *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, 2 vols., Madrid, SEdeM, 1987, vol. 2, p. 271.

⁵ I. Ayala Herrera: “Haydn para todos...”, p. 112.

⁶ Julio Gómez García: “*Harmonía* y la cultura musical española”, *Harmonía*, año XXV, enero-marzo de 1941, p. 6.

⁷ Confer I. Ayala Herrera: “Haydn para todos...”, p. 112.

⁸ Véase Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

⁹ Emilio Vega Manzano: “La Banda de Música”, *Harmonía*, año I, n^o1, enero de 1916, p. 4.

¹⁰ Confer Juan Antonio García Mesas: *La transcripción y la instrumentación para banda de música. Hacia un paradigma: Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943)*, Ayala Herrera, Isabel y López González, Joaquín (dir. Trabajo Fin de Máster), Máster Oficial en Patrimonio Musical, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Granada, 2012, p. 22.

¹¹ Confer I. Ayala Herrera: “Haydn para todos...”, p. 112.

¹² Adolfo Salazar: “La música de banda”, *Harmonía*, año I, n^o1, enero de 1916, p. 8.

Por tanto, tal y como se ha podido observar en las líneas anteriores, en la época en la que fue fundada *Harmonía* existía una pluralidad de opiniones sobre la actividad y el repertorio que debían llevar a cabo las formaciones bandísticas, debate que perduraría hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

2. *Harmonía*, "revista musical única en su género de gran utilidad para las bandas de música"¹³

Durante el siglo XIX, la música para banda en España experimentó una gran expansión debida, entre otros factores, a la proliferación de las bandas militares¹⁴, el surgimiento de las primeras bandas municipales ante la necesidad de "amenizar las fiestas o solemnizar actos públicos"¹⁵ o la labor de educar a la clase obrera, trasladando la enseñanza musical de la Iglesia al mundo laico¹⁶.

Dado que a mediados del siglo XIX las bandas militares carecían de músicos capaces de generar repertorio que las dotaran de material cualificado y novedoso, aparecieron publicaciones como *El Eco de Marte* (1856)¹⁷ o *La Iberia* (1856) con el fin de proporcionarles repertorio¹⁸. A partir de ellas, surgieron iniciativas como *Harmonía*¹⁹, una publicación madrileña impresa entre 1916 y 1959, dedicada a la edición de música para banda.

Harmonía está ligada a tres nombres en particular, como bien indica Martínez del Fresno: su fundador, Mariano San Miguel Urcelay; su director artístico Julio Gómez²⁰; y su cofundador y redactor, Ángel Andrada Gayoso²¹. Su orientación es expuesta en el primer editorial de la publicación, que pone de manifiesto la intención de hacer una obra de cultura popular²²:

La novedad que venimos a ofrecer a nuestros músicos y la razón de nuestra salida a la publicidad, es la edición musical que acompañará a la revista, de obras para banda en papeles sueltos, con guion directivo. [...] Nosotros al difundir la música en la forma que lo hacemos, creemos hacer verdadera obra de cultura popular. Nuestros suscriptores a la Revista, con el suplemento musical, han de ser bandas, que inmediatamente pondrán nuestros papeles en los atriles. Y el modo de que la buena música llegue a toda clase de personas, hasta las clases más modestas, es el de ejecución pública. [...] Nosotros pensamos alternar en nuestra música desde lo más elevado de la clásica de Bach, Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven, hasta la más popular del repertorio ligero de teatro y baile; siempre dando singular referencia a los músicos españoles, sobre todo a aquellos que se hayan distinguido en sus composiciones para banda²³.

¹³ Subtítulo de la revista *Harmonía*, que aparece en todos los números publicados durante 1920.

¹⁴ Antonio Mena Calvo: "Aportación militar al desarrollo de la música española", *Revista de Historia Militar*, nº 4, 2013, pp. 147-149; Frederic Oriola Velló: "Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)", *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, nº 30, 2014, pp. 167-168.

¹⁵ Paulino Capdepon Verdú: "La música municipal en Irún durante el siglo XIX: la creación de la Banda de Música", *Nassarre*, nº 27, 2011, p. 202.

¹⁶ Carmen Rodríguez Suso: *Banda Municipal de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*. Bilbao, Área de Cultura y Euskera del Ayuntamiento de Bilbao, 2006, p. 26.

¹⁷ Revista que cambió su nombre cuando su director, José Gabaldá, compró la revista *Música Militar* a Mariano Rodríguez. Cit. en Alberto Veintimilla Bonet: *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Sobrino Sánchez, Ramón, (dir. Tesis Doctoral), Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, 2002, p. 200-201.

¹⁸ C. Gosálvez Lara: *La edición musical...*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*, p. 207.

²⁰ Beatriz Martínez del Fresno: *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 209.

²¹ B. Martínez del Fresno: "La revista *Harmonía*, Madrid, editora de música para banda", Xosé Añaño (ed.), *Miscelánea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat, Secretariado de Publicaciones, 1998, p. 223.

²² B. Martínez del Fresno: *Julio Gómez: Una época...*, p. 212.

²³ La Dirección: "Nuestros propósitos", *Harmonía*, nº1, enero de 1916, p.6.

A partir de 1919, *Harmonía* se comprometió a mejorar la parte literaria con la colaboración de los más eminentes músicos españoles²⁴, editando artículos variados de personalidades de la talla de Julio Gómez (1876-1973), Conrado del Campo (1878-1953), Adolfo Salazar (1890-1958), Tomás Bretón (1850-1923) o Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), entre otros²⁵. Desde 1975, gran parte de los fondos musicales de *Harmonía* fueron comercializados de nuevo por la editorial Respaldiza²⁶. En 2003, la editorial valenciana Rivera Editores adquirió el fondo editorial de *Harmonía*, reeditando así gran cantidad de las obras para banda publicadas en la revista madrileña.

3. *Harmonía* en 1920: publicaciones y repertorio

En 1920, *Harmonía* era publicada mensualmente, constando de ocho páginas, que incluyen literatura musical, estudios críticos, biografías de músicos y artistas célebres, retratos y biografías de músicos mayores y directores de bandas contemporáneas, militares y civiles; revistas de teatros, anuncios y curiosidades musicales. Además, cada número iba acompañado de dos obras para banda y una para piano, tal y como se indica en el encabezamiento de la primera página de cada número de la revista que vio la luz a lo largo de dicho año:

A cada número acompañan dos obras para banda en papeles sueltos, con una reducción de la partitura para dirigir, e instrumentadas para que puedan ejecutarlas todas las bandas, grandes y pequeñas, cualquiera que sea su organización, y una obra para piano (edición de lujo con portada en colores)²⁷.

Las obras publicadas en *Harmonía* durante 1920 eran divididas en tres grandes bloques: (a) Primera Sección, música para gran banda²⁸; (b) Segunda Sección, música para pequeña banda²⁹; y (c) Tercera Sección, música para piano. Este modelo iba a ser tomado como referencia por otras publicaciones dedicadas a las bandas de música como el *Boletín Musical* (Valencia: 1927-1930)³⁰.

En los doce números de 1920 se publicaron un total de 93 artículos [ver APÉNDICE 1] y 36 obras [ver APÉNDICE 2]. La autoría de esas 36 obras corresponde fundamentalmente a compositores españoles, exceptuando tan sólo dos obras de Wagner, una de Mendelssohn, otra de M. Güelsimann [seudónimo] y otra del tenor Tito Schipa. Se editaron cinco obras de Mariano San Miguel, cuatro de Francisco Alonso, tres de Julio Gómez y Amadeo Vives, y ejemplos únicos de Ricardo Villa, Hilarión Eslava, Rogelio Villar, A. Peñalva, Miguel Yuste, L. Martín, J. Rodrigo, A. Coll, D. Méndez, Vela, y Bru, A. Sanz, Sáez de Adana, A. Contreras y V. Quirós.

Las 36 obras publicadas pueden dividirse en 3 grandes apartados, bastante proporcionados: (a) transcripciones para banda; (b) obras originales para banda; y (c) obras para piano. Analizando porcentualmente estos tres apartados se obtienen los siguientes resultados:

²⁴ B. Martínez del Fresno: "La revista *Harmonía*...", p. 224.

²⁵ I. Ayala Herrera: "Haydn para todos...", p. 111.

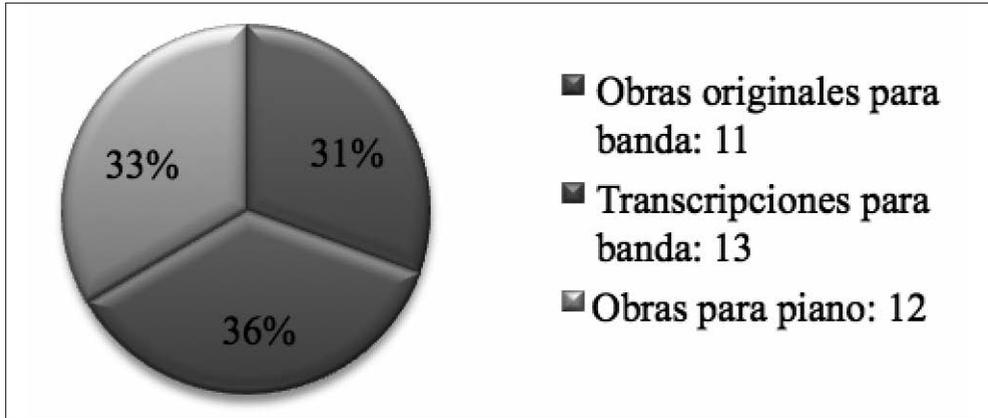
²⁶ Martínez del Fresno apunta que fue a partir de 1985 cuando Respaldiza adquirió los derechos de *Harmonía*, sin embargo, en el Archivo Vasco de la Música [Eresbil] podemos leer que fue en 1975. Ver: "Editoriales musicales de Euskal Herria (s. XV-1950). Ediciones V. Respaldiza". Disponible en: <http://goo.gl/qQoFz3> [Consulta 29/11/15].

²⁷ Encabezamiento de la página de suscripción publicada en todos los números de la revista *Harmonía* durante 1920.

²⁸ 24 *particellas* y reducción de la partitura para el director

²⁹ 16 *particellas* y guión del director.

³⁰ I. Ayala Herrera: *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Tesis doctoral inédita, dirigida por el profesor Antonio Martín Moreno. Universidad de Granada, Departamento de Historia de Historia y Ciencias de la Música, 2013, p. 111.



Cuadro 1: repertorio publicado en la revista *Harmonía* en 1920 [Elaboración propia].

Dentro de las transcripciones para banda de música, se debe destacar la amplia presencia del repertorio lírico, al que pertenecen 11 de las 13 transcripciones editadas. En el siguiente cuadro se relacionan los arreglos editados en 1920, así como el número de *Harmonía* en el que fueron publicadas y la sección a la que pertenecían:

AÑO 1920			
Obra	Compositor	Número y mes	Sección
"Los encantos del Viernes Santo" de <i>Parsifal</i>	R. Wagner	nº 50, febrero	1ª
"Pasodoble" sobre motivos de la revista <i>Las Corsarias</i> (1919)	F. Alonso	nº 51, marzo	2ª
"Marcha solemne" de la ópera <i>Rienzi</i>	R. Wagner	nº 53, mayo	2ª
"Canción madrileña" del sainete lírico <i>Pepe Conde</i> (1920)	A. Vives	nº 54, junio	1ª
"Canción" y "Danza Egipcia" de la revista <i>La perfecta casada</i> (1920)	F. Alonso	nº 55, julio	1ª
"Fado" de <i>La perfecta casada</i>	F. Alonso	nº 55, julio	2ª
<i>Fantasia</i> sobre motivos de la ópera en un acto <i>Balada de Carnaval</i> , 1ª parte	A. Vives	nº 57, noviembre	1ª
<i>Fantasia</i> sobre motivos de la ópera <i>Balada de Carnaval</i> , 2ª parte	A. Vives	nº 59, noviembre	1ª
<i>Las majas de Talavera</i> , pasodoble sobre motivos de la zarzuela <i>La perfecta casada</i>	F. Alonso	nº 59, noviembre	2ª
"Bailables" de la ópera cómica <i>Himno al amor</i> (1917)	J. Gómez	nº 60, diciembre	1ª
<i>Coplas de Amores</i>	J. Gómez	nº 60, diciembre	2ª

Cuadro 2: repertorio lírico publicado en la revista *Harmonía* en 1920 [elaboración propia].

No se puede pasar por alto la gran importancia del repertorio editado, en el que encontramos obras de Wagner, figura representativa del repertorio lírico todavía de moda en Madrid durante los años 20; y obras de zarzuela y ópera cómica de autores españoles, como Francisco Alonso, Amadeo Vives y Julio Gómez, director artístico de la revista. La adaptación del repertorio lírico va a ser una constante en el repertorio de las bandas de música españolas desde finales del siglo XIX³¹ hasta la segunda mitad del siglo XX³². Tal y como afirma Rodríguez Suso, el repertorio de las bandas de música va a poner de manifiesto el vínculo de éstas con su entorno social:

El repertorio musical de una banda revela de forma invisible la naturaleza de esos lazos: tocando bailables en romerías nos recuerda su carácter popular, interpretando marchas en las procesiones y desfiles cívicos alude a su relación con el protocolo institucional y tocando música de concierto alude a los ideales de culturización de una determinada población³³.

Una de las transcripciones procedentes del repertorio lírico –editadas en *Harmonía* durante 1920– que más ha calado en el repertorio de las bandas de música, especialmente en las militares, es la del “Pasodoble” sobre motivos de *Las corsarias*³⁴, cuya transcripción fue realizada por Mariano San Miguel. Este pasodoble, conocido popularmente bajo el diminutivo de “Banderita” o “Pasodoble a la Bandera”, se convirtió en un himno patriótico del ejército español en los agitados años 20³⁵, en los que se culminaban las operaciones del ejército español en la Guerra del Rif (1911-1927). Las crónicas de la época reflejan la gran acogida que tuvo este pasodoble entre el público³⁶. Tanto es así que a día de hoy, un siglo después, sigue siendo interpretado con asiduidad en conciertos y desfiles de las bandas militares españolas.

Entre las obras compuestas originalmente para banda de música, publicadas en *Harmonía* durante 1920, cabe destacar la marcha fúnebre *¡El héroe muerto!*, compuesta por Mariano San Miguel un año antes y dedicada a Julio Antonio, pseudónimo del escultor tarraconense Antonio Rodríguez Hernández (1889-1919)³⁷. Esta se caracteriza por ser la primera de las marchas fúnebres que compondría Mariano San Miguel. El propio San Miguel afirma en un artículo publicado en *Harmonía* en 1919 su interés por componer una marcha fúnebre que pudiese ser interpretada en Semana Santa, algo que sus amigos le reclamaban. Sin embargo, éste salía “por peteneras”, alegando no encontrar un título adecuado para la misma:

Todos los años, desde que comencé a emborronar papel pautado, hace un cuarto de siglo, al aproximarse la Semana Santa me asalta el mismo propósito: componer una marcha fúnebre que puedan utilizar las bandas de música en la procesión del Santo Entierro. Repetidas veces, cariñosos amigos míos que me hacen el honor de tocar mi musiquilla en sus bandas, al observar que en ninguno de los catálogos de las distintas

³¹ Carmen Rodríguez Suso: *Banda Municipal de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*. Bilbao, Área de Cultura y Euskera del Ayuntamiento de Bilbao, 2006, p. 55.

³² Beatriz Cancela Montes: *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2009)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por la profesora María Sanhuesa Fonseca. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, 2015, p. 463.

³³ C. Rodríguez Suso: *Banda Municipal de Bilbao...*, p. 55.

³⁴ *Humorada cómica lírica* en un acto, con música de Francisco Alonso y libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. Su estreno tuvo lugar el 31 de octubre de 1919 en el Teatro Martín de Madrid.

³⁵ Ricardo Fernández de Latorre: *Historia de la Música Militar de España*, 2ª edición, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, pp. 419-420.

³⁶ Confer A. G.: “*Las Corsarias* original de los señores Paradas y Romero, música del maestro Alonso”, *El Liberal*, 1-XI-1919, p. 3. “En favor de los soldados madrileños: el festival de Apolo”, *La Época*, 3-II-1922, p. 2. “Banquetes de homenajes: al maestro Alonso”, *El Sol*, 27-VI-1922, p. 4.

³⁷ El título de la marcha está basado en una escultura que Julio Antonio dedicó a los “héroes de 1811”, refiriéndose a los españoles que resistieron al acoso francés en Tarragona en mayo de 1811, durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814).

casas editoriales, ni en el de la biblioteca de *Harmonía* hay marchas fúnebres mías. [...] No sé si por complacer a mis amigos, o por sumar a mi catálogo un género más, varias veces he intentado hacer una marcha fúnebre... y me he salido "por peteneras". [...] Y he aquí por dónde, yo que abomino de los títulos porque nunca me ha cabido en la cabeza que a una mazurca o a una polka se las conozca por un remoque de esos injustificados, que casi siempre hace de reír; yo generalmente tardo menos (y tardo mucho) en hacer una partitura que en bautizarla, he aquí, repito, por dónde esta vez he encontrado primeramente el título, y con él lo que me piden mis amigos, lo que todavía no figuraba en mi catálogo: una marcha fúnebre³⁸.

En el año de su creación, esta marcha formó parte del repertorio interpretado por la Banda de Alabarderos en los cultos religiosos celebrados en Semana Santa, según recoge el diario *La Época*:

Los oficios propios del día de Viernes Santo comenzaron hoy en Palacio a las nueve de la mañana [...] Cerca de las once terminaron los actos religiosos, regresando la regia comitiva a las habitaciones de Sus Majestades, mientras que la banda de Alabarderos tocaba la marcha de don Mariano San Miguel, titulada *El héroe muerto*³⁹.

De acuerdo con Castroviejo López, *¡El héroe muerto!* ha formado y forma parte del repertorio interpretado por diversas formaciones bandísticas en los desfiles procesionales de la Semana Santa de Sevilla desde 1939⁴⁰, año en que la marcha de Mariano San Miguel fue interpretada por la Banda de música del 1er Regimiento de Infantería de Marina de San Fernando en su acompañamiento musical a la Virgen de la Amargura, tal y como recogía el diario *ABC de Sevilla*:

La banda de música de Infantería de Marina [de San Fernando] [...] vendrá a nuestra ciudad, como igualmente su banda de tambores y cornetas a acompañar el Domingo de Ramos a la Hermandad de la Santísima Virgen de la Amargura en su estación de penitencia a nuestra Santa Iglesia Catedral. En su interesante repertorio figuran *Cris-to ha muerto*, de Alvarado, *El héroe muerto*, de San Miguel; *Cortejo fúnebre*, de M. C. de la Parra; *España llora*, de Contreras; *Mater Dolente* (con tambores y cornetas), de Pérez Monllor; y *Amargura[s]*, de Font de Anta⁴¹.

En la 1ª sección del nº 28, correspondiente a abril de 1918, se publicó un arreglo, realizado por Mariano San Miguel, de la marcha española *Alfonso XIII*, compuesta por Tito Schipa y dedicada al "Real Cuerpo de Guardias Alabarderos en representación de su augusto coronel S.M. el Rey"⁴². Dos años más tarde, en julio de 1920, se publicó una versión para piano⁴³, y es que era habitual que *Harmonía* publicase obras concebidas para banda de música en versión reducida para piano (3ª sección), con la finalidad de que cada director las instrumentase según las características de su plantilla, o fuesen interpretadas en otros círculos⁴⁴.

Conclusiones

Las transcripciones interpretadas por las bandas de música fueron objeto de debate por parte de la historiografía musical española desde comienzos del siglo XX, acusando a las bandas de inauténticas, verdaderas "rémoras estéticas"⁴⁵ que vulgarizaban las grandes obras⁴⁶. Sin embargo, es-

³⁸ Mariano San Miguel Urcelay: "¡El héroe muerto! curándome en salud". *Harmonía*, año IV, nº 39, marzo de 1919, p. 5.

³⁹ "Cultos y festividades religiosas", *La Época*, 2-IV-1920, p. 7.

⁴⁰ José Manuel Castroviejo López: *De bandas y repertorios: la música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla, Editorial Samarcanda, 2016, pp. 241, 251, 284, 299, 307, 324, 405 y 406.

⁴¹ "Ante la proximidad de la Semana Santa", *ABC de Sevilla*, 24-IV-1939, p. 13.

⁴² Tito Schipa: "Alfonso XIII: marcha española", San Miguel, Mariano (transcripción para banda de música), *Harmonía*, año III, nº 28, abril de 1918, 1ª sección.

⁴³ T. Schipa: "Alfonso XIII: marcha española", *Harmonía*, año V, nº 55, julio de 1920, 3ª sección.

⁴⁴ I. Ayala Herrera: "Haydn para todos...", p. 118.

⁴⁵ E. Casares Rodicio: "La música española hasta 1939...", p. 271.

⁴⁶ Martínez del Fresno: "La revista *Harmonía*...", p. 226.

tas transcripciones han permitido una mayor difusión musical del repertorio “culto”. Si las interpretaciones en directo de la música de Verdi, Wagner, Albéniz o Turina han llegado y llegan a los lugares más recónditos de la geografía española es gracias, sin lugar a dudas, a la labor obviada con asiduidad, que las bandas desempeñan. De acuerdo con Julio Gómez: “sería una desgracia para los músicos, para la música y para el sentido común, que poblaciones que pueden tener una excelente banda o una banda discreta, renunciaran a ello por empeñarse en tener una orquesta”⁴⁷.

Desde el siglo XIX, las bandas de música cumplen en España una función esencial, especialmente en aquellos lugares donde eran y son el único organismo instrumental que permiten acercar la música en directo a todos los públicos, ejerciendo de “educadora[s] del gusto y del sentimiento de los pueblos”⁴⁸. En relación con lo anterior, el vínculo de las bandas con la sociedad se ha manifestado de diversas formas, ejerciendo su poder de convocatoria a los vecinos, con su presencia en los momentos clave de la vida colectiva o gracias a la formación musical que éstas han otorgado a la ciudadanía⁴⁹.

Actualmente, muchas bandas, a través de sus escuelas de música y bandas escuela, realizan una gran labor educativa y social, principalmente en aquellos lugares donde no existen conservatorios ni instituciones dedicadas a la enseñanza musical, siendo la banda el único canal de aprendizaje musical a disposición. Asimismo, si observamos la plantilla de las múltiples orquestas españolas, contemplamos que gran cantidad de sus instrumentistas de viento y percusión han completado su formación musical en una banda.

Es indudable que tanto *Harmonía* como otras publicaciones periódicas dedicadas a las bandas de música realizaron una verdadera obra de educación musical⁵⁰ y cultura popular⁵¹ –tal y como se refleja en el primer número de *Harmonía*–, olvidada en exceso por quienes creen que la vida musical de un país puede restringirse a unos pocos teatros y salas de conciertos⁵².

Las obras editadas por *Harmonía* continúan hoy día formando parte del repertorio de los archivos de muchas bandas españolas. Entre dichas obras debemos destacar la gran presencia que ostentan las transcripciones del repertorio lírico, dato que podemos constatar a través de las obras publicadas por *Harmonía* durante 1920, año en el que el 84.6% de las transcripciones para banda partían de este tipo de repertorio.

A modo de conclusión, creemos que tanto la actividad llevada a cabo por las bandas de música como su repertorio –original y adaptado– han tenido suficiente importancia y significación como para merecer, dentro de la historia de la música española, un capítulo que hasta ahora ha sido obviado. Esa tendencia está cambiando en los últimos años, gracias al interés por el estudio del fenómeno bandístico, hecho que corroboran recientes trabajos de investigación dedicados al estudio de estas agrupaciones, así como a la reciente creación tanto de la Comisión de Trabajo sobre Bandas de Música de la Sociedad Española de Musicología, cuyo primer congreso fue celebrado en mayo de 2017, como de la revista *Estudios bandísticos*⁵³.

⁴⁷ J. Gómez: “Comentarios del presente y pasado... «Orquestas y Bandas»”, *Harmonía*, año XXVII, octubre-diciembre de 1943, p. 3.

⁴⁸ Pedro Gil Lerín: “Labor educativa”, *Ritmo. Revista musical ilustrada*, nº 70, 1933, p. 7.

⁴⁹ C. Rodríguez Suso: *Banda Municipal de Bilbao...*, p. 54.

⁵⁰ P. Gil Lerín: “Labor educativa”..., p. 7.

⁵¹ La Dirección: “Nuestros propósitos”..., p. 6.

⁵² Martínez del Fresno: “La revista *Harmonía*...”, p. 249.

⁵³ *Estudios bandísticos*, nº 1, 2017.

APÉNDICES [Fuente: elaboración propia]

APÉNDICE 1: Listado de artículos publicados en la revista *Harmonía* en 1920

Enero, Año V, n° 49	
Autor	Título
Julio Gómez	"Mariano San Miguel"
Matilde Muñoz	"Los ojos de Salomé"
s/a	"La música en Madrid"
Amadeo Vives	"De cómo se escribe la historia"
Raoul Laparra	"Goyescas en París"
s/a	"Gran casino de S. Sebastián: concurso de obras musicales"
G. García y Rivera	"Curiosidades y amenidades: <i>Misa a grande orquesta</i> "
Michel Brenet	"Los ciegos músicos"
Febrero, Año V, n° 50	
s/a	"Luis Torregrosa"
Amadeo Vives	"Wagner y su drama <i>Parsifal</i> "
Matilde Muñoz	"El pobre dolor"
Emilio Vega	"D. Jesús Sánchez y Sánchez"
M. San Miguel	"Intimidades"
s/a	"La música en Madrid"
Michel Brenet	"Los ciegos músicos: conclusión"
Marzo, Año V, n° 51	
Julio Gómez	"El Teatro Real y la Zarzuela"
J. Ortega Munilla	"La jota"
s/a	"La música en Madrid"
s/a	"El antaño lírico"
s/a	"Necrología: D. Francisco Gascue, D. Manuel Fernández Grajal y D. Pedro Quiroga Carreño"
F. Rubio Piqueras	"Arte e historia: documentos para estudiar la estancia del compositor Cristóbal Morales en la Catedral de Toledo de 1545 a 1547 (continuación)"
Abril, Año V, n° 52	
Julio Gómez	"La jubilación de Emilio Serrano"
José Forns	"Las aspiraciones de los músicos mayores"
Mariano Miedes	"Emilio Arrieta (continuación)"
s/a	"Agradecemos la atención"
Adolfo Salazar	"Schoenberg en la Sociedad Filarmónica, Scriabin en la Orquesta Sinfónica"
F. Rubio Piqueras	"Arte e historia: documentos para estudiar la estancia del compositor Cristóbal Morales en la Catedral de Toledo de 1545 a 1547 (conclusión)"
Mayo, Año V, n° 53	
Carlos Bellaigue	"El <i>lied</i> alemán"
José Forns	"Las aspiraciones de los músicos mayores"
s/a	"La música en Madrid"
S. Cabezas	"El subdirector en las bandas militares"
Mariano Miedes	"Emilio Arrieta (preámbulo)"
A. Vives	"Clínica filarmónica"
s/a	"Libros"
Alvaro Alcalá-Galiano	"Madrid Filarmónico"
D. Sincero	"El sello para la contestación" D. Sincero
s/a	"Aviso importante"
Junio, Año V, n° 54	
s/a	"Jesús Guridi"
Francisco Gascue	"Un artículo póstumo de D. Francisco Gascue"
La dirección	"A nuestros suscriptores"
José Forns	"Las aspiraciones de los músicos mayores"
s/a	"Los discípulos del maestro Vega triunfan"
Dr. P. de Múgica	"Berlinerías"
s/a	"Advertencias importantes"

Julio, Año V, nº 55	
Adolfo Salazar	"El sombrero de tres picos, de Manuel de Falla y la crítica francesa"
José Forns	"Ricardo Strauss estrena una ópera"
s/a	"Conservatorio vizcaíno de Música"
s/a	"Muchas gracias"
E. Sáez Torres	"Intermedio"
Francisco Rebota	"La música en Navarra"
Juan B. Espadaler	"La música como base de un método de cultura física y de educación intelectual"
Agosto, Año V, nº 56	
Camille Bellaigue	"Las sonatas para piano de Beethoven"
J. G. ⁵⁴	"Mendi Mendiyan en San Sebastián"
s/a	"Kurt Schindler"
s/a	"Concurso del Casino de San Sebastián"
s/a	"Muchas gracias"
Adolfo Salazar	"La danza sin música"
F. Ramírez Angel	"Gayarre canta en Zaldívar"
Juan B. Espadaler	"La música como base de un método de cultura física y educación intelectual: conclusión"
Septiembre, Año V, nº 57	
Adolfo Salazar	"El maestro Pedrell y sus obras en Alemania. El Instituto de Investigación Científico Musical de Bückeberg"
s/a	"Concurso de bandas"
José Forns	"Ricardo Strauss irá a la Argentina"
s/a	"La orquesta del pueblo"
s/a	"Muchas gracias"
s/a	"Conservatorio vizcaíno de Música"
N. Díaz de Escobar	"A mal libreto, peor música"
Ricardo Viñes	"Granados, íntimo o recuerdos de su estancia en París"
Octubre, Año V, nº 58	
Julio Gómez	"Los conciertos sinfónicos en la próxima temporada"
Ricardo Viñes	"Granados, íntimo o recuerdos de su estancia en París (Conclusión)"
Enrique Sánchez Torres	"La personalidad musical hispano-americana"
Adolfo Salazar	"Perspectivas críticas"
Viñolo	"Diálogos vulgares"
Amadeo Vives	"Música para los pobres"
José Forns	"Anécdotas biográficas"
s/a	"Círculo de bellas artes: concurso de libros de zarzuela"
s/a	"Muchas gracias"
Noviembre, Año V, nº 59	
s/a	"Reformas en la enseñanza musical"
M. A.	"Carta abierta al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra"
s/a	"Madrid musical"
s/a	"Muchas gracias"
José Subirá	"La juventud de Beethoven"
Ramón J. Sénder	"La música y las ciudades viejas"
E. Sánchez Torres	"La personalidad musical hispano-americana: conclusión"
s/a	"A nuestros suscriptores"
Diciembre, Año V, nº 60	
s/a	"A nuestros suscriptores"
s/a	"Madrid musical"
Adolfo Salazar	"Orientalismo occidental y Occidentalismo oriental"
José Forns	"Juan Bautista Lully y sus predecesores"
Elegece	"La música religiosa"
s/a	"La música bajo el régimen bolchevique"
s/a	"Advertencias importantes"
s/a	"Nuevo Director"
José Forns	"La ignorancia de los empresarios"

⁵⁴ Probablemente haga referencia a la abreviatura del nombre y apellido del director artístico de la revista, Julio Gómez.

APÉNDICE 2: Listado de obras editadas en la revista *Harmonía* de 1920.

Revista	1ª Sección	2ª Sección	3ª Sección
49 (Enero, 1920)	<i>¡El Héroe muerto!</i> , marcha fúnebre (M. San Miguel)	<i>Mater Dolorosa</i> , marcha fúnebre sobre un <i>Stabat Mater</i> (H. Eslava)	<i>De Madrid al Cielo</i> , vals español (M. San Miguel)
50 (Febrero, 1920)	“Los encantos del Viernes Santo” de <i>Parsifal</i> (R. Wagner)	<i>Riolago</i> , vals (R. Villar)	<i>El chulón del barrio</i> , fado madrileño (A. Peñalva)
51 (Marzo, 1920)	<i>Fantasia Española</i> , 1ª parte (R. Villa)	“Pasodoble” sobre motivos de <i>Las Corsarias</i> (F. Alonso)	<i>Dispersión</i> , galop brillante (M. Yuste)
52 (Abril, 1920)	“Marcha solemne” de la ópera <i>Rienzi</i> (R. Wagner)	<i>¡Hossana!</i> , marcha de procesión (R. Roig)	<i>¡Acuérdate de mí!</i> , célebre canción (canto y piano) (J. Rodrigo)
53 (Mayo, 1920)	<i>Fantasia Española</i> , 2ª parte (R. Villa)	<i>Cantos del pueblo</i> , sardana (A. Coll)	<i>Los Nenes</i> , foxtrot infantil (D. Méndez)
54 (Junio, 1920)	“Canción Madrileña” del sainete lírico <i>Pepe Conde</i> (A. Vives)	“Pasodoble” de la opereta <i>El Monigotillo</i> (Vela y Bru)	<i>Chts, Chts, Chts</i> , polka humorística (M. San Miguel)
55 (Julio, 1920)	“Canción” y “Danza Egipcia” de la zarzuela <i>La perfecta casada</i> (F. Alonso)	Fado de la zarzuela <i>La perfecta casada</i> (F. Alonso)	<i>Alfonso XIII</i> , marcha española (Tito Schipa)
56 (Agosto, 1920)	“Andante religioso” de la <i>Sinfonía Italiana</i> (F. Mendelssohn)	<i>¡Lauzién!</i> , gran marcha militar con cornetas y tambores (A. Sanz)	<i>Buñuelos del viento</i> , serenata humorística (M. San Miguel)
57 (Septiembre, 1920)	“Fantasía” sobre motivos de la ópera <i>Balada de Carnaval</i> , 1ª parte (A. Vives)	<i>Ondina</i> , gavota (Sáez de Adana)	<i>Grisettes</i> , marcha-two- step (M. Güelsimann)
58 (Octubre, 1920)	“Minueto” de la <i>Sinfonía Italiana</i> (F. Mendelssohn)	<i>¡Avellanas calentitas!</i> , fox- trot sobre un motivo popular malagueño (A. Contreras)	<i>Corazoncita despierta</i> , canción apasionada, creación de la Goyita, letra de Golobardas (V. Quirós)
59 (Noviembre, 1920)	“Fantasía” sobre motivos de <i>Balada de Carnaval</i> , 2ª parte (A. Vives)	<i>Las majas de Talavera</i> , pasodoble de gran éxito de la zarzuela <i>La Perfecta Casada</i> (F. Alonso)	<i>Flor de un día</i> , vals lento para piano y sexteto (M. San Miguel)
60 (Diciembre, 1920)	“Bailables” de la ópera cómica <i>Himno al amor</i> (Julio Gómez)	<i>Coplas de amores</i> , canción española premiada por el Círculo de Bellas Artes (Julio Gómez)	<i>Esperanza</i> , canción con letra de Juan Ramón Jiménez (Julio Gómez)

Cuadro 3: Listado de obras editadas en la revista *Harmonía* en 1920.

APÉNDICE 3: Suscripción a *Harmonía* en la Península Ibérica en 1920.

Tipo de suscripción	Precio trimestral	Precio anual
1ª Sección: texto y una obra para gran banda	8 ptas. (enero-mayo) 10 ptas. (junio-diciembre)	30 ptas. (enero-mayo) 37 ptas. (junio-diciembre)
2ª Sección: texto y una obra para pequeña banda	6 ptas. (enero-mayo) 7.50 ptas. (junio-diciembre)	22 ptas. (enero-mayo) 27 ptas. (junio-diciembre)
1ª y 2ª reunidas, con un solo ejemplar del texto	12 ptas. (enero-mayo) 15 ptas. (junio-diciembre)	45 ptas. (enero-mayo) 56 ptas. (junio-diciembre)
3ª Sección: texto y una obra para piano	4 ptas. (enero-mayo) 5 ptas. (junio-diciembre)	15 ptas. (enero-mayo) 18 ptas. (junio-diciembre)
Texto solo	-	3 ptas. (enero-mayo) 5 ptas. (junio-diciembre)

Cuadro 4: Precios de suscripción en España y Portugal de la revista *Harmonía* en 1920. [Elaboración propia].

APÉNDICE 4: precios de suscripción a *Harmonía* fuera de la Península en 1920.

Tipo de suscripción	Precio anual
1ª Sección: texto y una obra para gran banda	37 ptas. (enero-mayo) 46 ptas. (junio-diciembre)
2ª Sección: texto y una obra para pequeña banda	28 ptas. (enero-mayo) 35 ptas. (junio-diciembre)
1ª y 2ª reunidas, con un solo ejemplar del texto	55 ptas. (enero-mayo) 68 ptas. (junio-diciembre)
3ª Sección: texto y una obra para piano	20 ptas. (enero-mayo) 25 ptas. (junio-diciembre)
Texto solo	7,50 ptas. (enero-mayo) 10 ptas. (junio-diciembre)

Cuadro 5: Precios de suscripción en el extranjero de la revista *Harmonía* en 1920. [Elaboración propia].

LA PRENSA HISTÓRICA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICO-MUSICAL: CASOS PRÁCTICOS

MARCOS ANDRÉS VIERGE
Universidad Pública de Navarra

RESUMEN

El presente texto aporta información de la prensa histórica como una herramienta de investigación musical, especialmente para la narrativa de biografías musicales, aportaciones de contexto y recepción crítica. A través de casos concretos, se plantea la necesidad de una metodología crítica en procesos de revisión hemerográfica. Los ejemplos se refieren a la vida y obra de dos compositores navarros en su trayectoria hasta 1936: Fernando Remacha Villar (1898-1984) y Jesús García Leoz (1904-1953).

PALABRAS CLAVE: Música y prensa histórica, biografía musical, Generación del 27, Fernando Remacha, Jesús García Leoz.

ABSTRACT

This paper provides information about the historical press as an analytic tool in musical research, especially for the creation of musical biographies, contextual contributions and critical reception. The need for a critical methodology in hemerographic review is set out using specific examples based principally on the biographies and works of two composers from Navarre up to 1936: Fernando Remacha Villar (1898-1984) and Jesús García Leoz. (1904-1953).

KEY WORDS: Music and historical press, musical biography, Generation of the 27th, Fernando Remacha, Jesús García Leoz.

Introducción

La investigación musicológica en España ofrece muchas evidencias de la importancia de la prensa histórica como una fuente fundamental para diferentes orientaciones investigadoras. Este texto únicamente muestra algunos casos referidos a las producciones musicales de Fernando Remacha y Jesús García Leoz hasta la Guerra Civil en los que las fuentes hemerográficas son determinantes. Como muestra la literatura musical, la prensa histórica no sólo aporta datos sobre la vida musical de un artista y un contexto determinado, sino también narrativas que pueden reflejar la evolución cultural o ideológica de una época, la línea editorial de un diario concreto, el pensamiento de un crítico musical en particular, etc. Por todo ello, es necesario contrastar las fuentes hemerográficas con otro tipo de fuentes, contextualizar los discursos en una época determinada y en ocasiones escribir narrativas que superen interpretaciones estrictamente literales o idealizadas de las fuentes hemerográficas¹.

En el caso concreto de la construcción de biografías musicales, la corrección cronológica de algunos títulos, la localización de títulos desconocidos cuya música no se ha conservado, la correspondencia de materiales incompletos de archivo con relatos de recepción crítica o el conocimiento de detalles relevantes de contexto son algunos de los casos en los que la consulta de prensa puede adquirir gran importancia. Incluso, en el recorrido de una investigación concreta, la prensa histórica puede ser una herramienta que en ocasiones permite establecer nuevas hipótesis y rutas de trabajo.

A continuación se exponen algunos ejemplos que muestran situaciones diferentes, principalmente con relación a la utilización de prensa histórica y, en menor medida, a revistas de la época tratada.

1. Los “enigmas” de las Suites de Fernando Remacha

El término Suite aparece asociado a la producción de Remacha anterior a la Guerra Civil en cuatro ocasiones: en primer lugar, la suite *Homenaje a Góngora*, cuya partitura manuscrita y autógrafa es del año 1927. En segundo lugar, la *Suite para violín y piano*, cuya partitura procedente del archivo personal de la familia de Remacha, que fue entregada en 1988 al Gobierno de Navarra, es una copia caligrafiada. En tercer lugar, en 1996, el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errentería adquirió una partitura cuya portada lleva por título: *Piano /Suite /Remacha*². No se trata de un manuscrito original de Remacha sino de una copia con 17 páginas en formato vertical. Aunque en algunos fragmentos, como sucede en la primera sección, la partitura parece contener toda la música, dado que en otros pasajes se escriben anotaciones para otros instrumentos (flauta, violín primero, viola y voz), lo más lógico es que se trate de la parte de piano de una obra con más conjunto. Las indicaciones de otros instrumentos sirven para que el pianista pueda saber lo que hay justamente delante de una parte que interpreta. Por último, en 1931, una crítica del diario *El Sol* firmada por “R. H.” se refería a la interpretación de una “Suite para orquesta de cuerda” de Fernando Remacha, cuya partitura hasta ahora no ha sido localizada³, calificándola de obra neoclásica, con evocación en formas pasadas y como una música pura.

Respecto a *Homenaje a Góngora*, escrita para orquesta sinfónica, Adolfo Salazar la calificaba como una obra “concebida más en el papel”, lo que unido al año en el que fue escrita y la secuencia de la obra, siguiendo las bases del concurso nacional de composición de 1927, conlleva para María Palacios a considerar la obra “como fin de carrera o como posible partitura para el Concurso Nacional de Música”⁴. Al margen de que como ya ha sido expuesto en otro texto⁵, existe documentación que prueba que la obra era un trabajo obligado para la Academia Española en Roma⁶,

¹ Un trabajo sobre la recepción crítica de Remacha en prensa Navarra de la posguerra ofrecería muchos relatos idealizados, algo que a su vez se relaciona de manera evidente con el contexto del momento.

² Este dato fue incluido en el catálogo de Remacha de la siguiente tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid en 1997: Marcos Andrés Vierge: *Vida y obra de Fernando Remacha*, p. 592.

³ R. H.: “En Unión Radio. Concierto de música española”, *El Sol*, 21-1-1931, p. 8.

⁴ María Palacios: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 373.

⁵ M. Andrés: “25 Años de la muerte de Fernando Remacha”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 2009, p. 127.

⁶ Cada año que Remacha estuvo becado en Roma debía realizar una serie de composiciones. En este caso concreto, aunque existe diferente documentación puede consultarse la siguiente: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San

haciendo por tanto innecesario ese planteamiento disyuntivo con respecto a la génesis de la obra, lo interesante desde el punto de vista de este texto es el hecho de utilizar una crítica de época, la de Adolfo Salazar, como uno de los argumentos (su excesivo formalismo) que permiten reforzar la hipótesis del origen de la obra, colocando dicha interpretación analítica en una posición preferente respecto a las fuentes documentales ya localizadas y a otras no halladas⁷. En los comentarios siguientes, Palacios ofrece una estupenda semblanza de las referencias críticas de la obra de Remacha, lo que permite observar que la Música Nueva de entonces recibía un interés especial por la crítica y creaba discursos que en parte y como es lógico, eran diferentes. Igualmente, Palacios se refiere a la dicotomía que tenía lugar entre la recepción crítica (“ideas estético-musicales” propias de los críticos) y “el mundo real de los conciertos”, al comentar que, como sucedía con la mayor parte de los estrenos de Música Nueva en la capital, la obra de Remacha fue recibida, “según la palabra de los críticos, con calurosos aplausos”⁸.

Como ya ha sido dicho, la fuente principal de la partitura de la *Suite para violín y piano* es una copia caligrafiada que se encuentra en la Biblioteca General de Navarra. El manuscrito de la biografía fallida que la Sociedad General de Autores encargó en la década de los ochenta al crítico musical navarro Alberto Fraile databa la obra en 1929, por lo que ese dato fue tenido como referencia para los estudios posteriores. No obstante, Julio Arce fecha el estreno de la *Suite para violín y piano* el 9 de noviembre de 1928, utilizando como fuente documental una reseña crítica de la revista *Ondas*⁹. En este caso, la fuente utilizada matiza el estreno de una obra sin manuscrito y contribuye a contextualizar y construir la etapa biográfica de Remacha en Unión Radio.

Los aspectos que tratan sobre la partitura que fue adquirida en 1996 por el Archivo de Compositores Vascos *Eresbil* de Errenterria y que lleva por título *Piano /Suite /Remacha* han sido expuestos por nosotros¹⁰. No obstante, resulta interesante comentar aquí que son precisamente dos reseñas críticas de 1933, de *El liberal* y *El Sol*, las que permiten, por un lado, verificar que efectivamente la partitura comprada por *Eresbil* es una copia incompleta de una obra de Remacha, según Regino Saínz de la Maza para nueve instrumentos y voz; y, por otro, datar la pieza en dicho

Fernando, Documentos II, Pensionados en Roma, Oposiciones Arquitectura y Música, 1926-1928, 57-2/5. *Asunto: Envíos del Pensionado por la Música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Fernando Remacha. Cuarto año: Suite en seis tiempos para orquesta, inspirada en algunas poesías de Góngora.*

⁷ En ese sentido, no se aporta documentación que pruebe que Remacha presentara la obra al Concurso Nacional de Música. Ciertamente, tal y como parece sugerir Palacios (“o como posible partitura para el Concurso Nacional de Música”), pudiera ser que en un principio el compositor navarro hubiera tenido esa intención pero finalmente no lo hiciera. Una hipótesis que podría justificar esta narrativa pudiera ser el impedimento por parte de la Academia para utilizar la misma obra para dos cosas diferentes.

⁸ M. Palacios: *La renovación musical en Madrid...*, p. 375. Esta observación da lugar al comentario siguiente: la recepción crítica no es lo mismo que la respuesta del público a una obra determinada. Valorar esta última sólo a través de la recepción crítica puede ser delicado, por lo que es necesario, tal y como hace Palacios, contrastar prensa variada para intentar establecer una idea lo más aproximada posible a la realidad histórica. Hoy en día, las orquestas sinfónicas entregan a sus abonados encuestas para valorar los diferentes conciertos. Eso es una herramienta que puede permitir estudiar este tema con una metodología diferente. Relacionado con este tema puede verse un estudio de la relación entre el lenguaje musical de un compositor contemporáneo y la recepción crítica en: M. Andrés: “Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra”, *Cuadernos de música vasca, Musiker*, 18, 2011, pp. 363-384.

⁹ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, 2008, p. 105.

¹⁰ M. Andrés: “Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984)”, *Anuario Musical*, nº 70, Enero-diciembre (2015), pp. 193-210.

año. Igualmente, los datos que ofrecen estas críticas diferencian claramente esta composición de otra suite para orquesta de cuerda nombrada tal y como ya se ha dicho antes con relación a los conciertos de Unión Radio:

tanto la obra de Rosita García Ascot como la de Fernando Remacha responden al criterio neoclásico actual. Claridad y transparencia evocación en formas pasadas; pero poniendo en dicha evolución todos los agrios de ritmo y armonía que exige nuestro oído actual [...] Música pura en suma, sin infiltraciones literarias o pseudometáforas¹¹.

Aunque por el momento no se ha localizado ninguna partitura que se corresponda con esa referencia, no obstante, a partir de dicha recepción crítica puede interpretarse que Remacha escribió o estrenó en 1931 una obra de clara concepción neoclásica relacionada en este sentido con su obra sinfónica *Suite Homenaje a Góngora* (1927), la pieza de cámara, *Suite para Violín y piano* (1928) y la "Suite piano Remacha" (1933), de formación más innovadora como ya se ha dicho, composiciones con las que el compositor navarro conformaría un corpus de época secuencial y coherente.

2. Reconstrucción biográfica en dos tiempos

El siguiente ejemplo se refiere a la construcción de una narrativa biográfica a partir de dos fuentes hemerográficas de diferente época, que tratan sobre el mismo asunto. En concreto, en un artículo de Juan Piqueras referido al "Filmófono" de Ricardo Urgoiti, todavía en la época de transición entre el cine mudo y el sonoro se puede leer lo siguiente:

El Filmófono es de un manejo sencillo y cómodo. La dificultad esencial reside en la selección de los trozos musicales que se ajusten más estrictamente a cada película y esta dificultad se resuelve con la colaboración de un compositor, joven también y de gran cultura, don Fernando Remacha, que ayuda a Ricardo Urgoiti en su tarea diaria del Príncipe Alfonso¹².

Los trabajos de Andrés y Celaya evidencian la importancia de la prensa como fuente documental para reconstruir la secuencia del tránsito del cine mudo al sonoro así como otros aspectos que tienen que ver con la autoría, la estética y el impacto de la música de cine en la década de 1930¹³. La llegada de la guerra ocasionó una pérdida importante de materiales y documentos en la productora Filmófono, por lo que la importancia de la prensa como fuente documental adquiere en ocasiones mucha relevancia. Las palabras de Piqueras se contrastan con las que verbalizaban los recuerdos del propio Remacha en una entrevista concedida al desaparecido diario *Egin* en 1977: "En las proyecciones de películas mudas, yo me colocaba en un palco con una serie de aparatos y discos, que llamaba «mi cocina» y así ponía la música de las películas"¹⁴.

Otro ejemplo relacionado tiene que ver con otra entrevista hecha en 1973 al compositor tudeiano en *El Pensamiento Navarro*, periódico igualmente desaparecido. En un fragmento de la mis-

¹¹ R. H.: "En Unión Radio...", p. 8.

¹² Juan Piqueras: "El Filmófono de Ricardo Urgoiti", *Popular Film*, nº 167, 10-10-1929, p. 3. A su vez este artículo remite a otro del propio Piqueras publicado en el *ABC*, 14-8-1929.

¹³ Cfr. M. Andrés: *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 104-120; Laura Celaya: *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Pública de Navarra, 2014, pp. 63-138.

¹⁴ Manuel Hidalgo; Ignacio Aranaz: "Fernando Remacha, un músico navarro para la historia", *Egin, nafarroa*, 20-12-1977, p. 2.

ma, la conversación se refiere a la música de la película *¿Quién me quiere a mí?* (1936) de José Luis Sáenz de Heredia, film que tiene la curiosidad de contener la única aria de ópera del compositor navarro ("Aria de Marta") escrita para soprano y orquesta al objeto de ilustrar con música diegética el estreno de una ópera del protagonista de la película. En dicha entrevista, el compositor de Tudela decía lo siguiente: "[...] En verdad García Lorca, muy amigo de Luis Buñuel me felicitó por la música de una escena de la Opera *¿Quién me quiere a mí?*"¹⁵, algo que casa perfectamente con el momento de interpretación del "Aria de Marta" y que además no tiene relación alguna ni con el resto de la banda sonora escrita por Remacha ni con las coplas de Juan Tellería. Resulta interesante además observar que el diario *El Sol* se adelantaba al estreno de la película para subrayar dicho acontecimiento y en su crónica auguraba lo siguiente: "de la parte musical, que ofrece sorpresas muy agradables para el público, se han encargado los maestros Fernando Remacha y Juan Tellería. La sola exposición de sus nombres ahorra ya todo adjetivo"¹⁶. Sin embargo, el *ABC*, recogía una crítica sobre la película en la que no se hacía ninguna mención a la música¹⁷. Las tres referencias expuestas muestran dos tiempos cronológicos diferentes, con un recuerdo significativo de Remacha (la felicitación personal de una figura ya mítica para la historia de España y de manera especial para los artistas de la Generación del 27, Federico García Lorca) y dos tratamientos de recepción crítica diferentes.

3. Nuevas vías de investigación o hipótesis: el caso de un poema sinfónico "perdido".

En una entrevista concedida por Remacha al desaparecido diario *Egin*, el compositor navarro se refería a que una vez, coincidiendo con una gira de la Orquesta Sinfónica de Arbós, Falla le recibió en su casa de Granada, le enseñó un poema sinfónico sobre un texto de Arthur Rimbaud y al mirar la primera página le dijo: "[...] a usted le gusta mucho Stravinsky, ¿verdad?"¹⁸. En las conversaciones que tuve con Margarita Remacha se refería a dicha obra como perdida. Aunque en la biografía sobre su padre, en la parte del relato del encuentro de Remacha con Falla, no menciona la pérdida de la partitura, tampoco se refiere a *Alba*, único poema sinfónico del catálogo de Remacha, escrito en 1922, como la obra que el compositor navarro pudo enseñar a Falla¹⁹. Ello ocasionó una interpretación probablemente equivocada en el sentido de la existencia de otro poema sinfónico compuesto por Remacha y perdido. Sin embargo, si observamos nuevamente las palabras recogidas en la entrevista concedida al diario *Egin* ("yo por entonces era un devoto de Stravinsky"), tenemos en cuenta que la entrevista del compositor navarro con Falla tiene lugar en 1929, por tanto siete años más tarde de la composición de *Alba*, antes de que Remacha fuera a Roma becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de que de esa época italiana no consta ninguna composición de esas características, y, finalmente, que la obra había sido estrenada en 1928 en Madrid, por la "Orquesta Lasallé" con una muy vaga recepción crítica por parte de Salazar, todo ello parece apuntar a la posibilidad de que el poema sinfónico que enseñara Remacha a Falla fue-

¹⁵ José Luis Larión: "Don Fernando Remacha: soy tan tudelano que todavía no he perdido el acento", *El Pensamiento Navarro*, 17-5-1973, p. 8.

¹⁶ Anónimo: "El cine", *El Sol*, 5-4-1936, p. 9.

¹⁷ Anónimo: "Palacio de la Música", *ABC*, 14-4-1936, p. 45.

¹⁸ Hidalgo y Aranaz: "Fernando Remacha, un músico navarro"..., p. 2.

¹⁹ Margarita Remacha: *Fernando Remacha. Una vida...*, p. 31.

ra precisamente *Alba*, cuyo texto podría estar inspirado en uno de los poemas en prosa más relevantes de Rimbaud que pertenece a *Illuminations*, concretamente *Aube*. Esta perspectiva podría abrir un nuevo enfoque analítico de una composición que presenta una recepción estética en la crítica y literatura musical interesante por la disparidad de percepciones. Significativa resulta en este sentido la recepción crítica que Joaquín Turina realizó a propósito del estreno de la obra, con rasgos de un neoclasicismo historicista, algo muy alejado de otro tipo de recepciones y visiones de la composición. Además, Turina mostraba una cierta perplejidad por no saber qué podía significar el título de la obra y que relación tenía con la música²⁰. Quizá Remacha evitó la referencia explícita al poema de Rimbaud por tratarse de una estética surrealista que no determinaba la narrativa de su música. Por otro lado, la referencia por parte de Falla a Stravinsky bien pudiera haber estado originada en el comienzo de *Alba* con un sólo de fagot, en un registro muy agudo, lo que recuerda a *La consagración de la primavera*, pero por las anotaciones que hizo Remacha del encuentro con Falla no cabe interpretar que el maestro gaditano realizara un análisis detallado de la obra²¹.

4. Algunos ejemplos sobre la vida y obra de Jesús García Leoz

El trabajo de Laura Celaya es un ejemplo de la relevancia que puede adquirir la prensa histórica para la construcción de biografías musicales. La muerte prematura del compositor en 1953 es un factor importante que dificulta la reconstrucción biográfica. La realización del catálogo razonado que aporta el trabajo de Celaya fue posible en parte a la utilización de la prensa histórica, herramienta a través de la cual se realizaron correcciones de cronología de algunos títulos, se localizaron otros desconocidos cuya música no se ha conservado y se dieron a conocer detalles relevantes de contexto.

Tres ejemplos ilustran lo expuesto. En el caso del film *Nuevas rutas* (A. Trotz, 1934), tal y como explica Celaya, el título, corresponde a una película que no se conserva ni tampoco hay partituras. Sin embargo, *Nuevas rutas* tuvo una importante repercusión en la prensa al ser una película que se enmarcaba dentro de un Intercambio Cultural Iberoamericano, contando además en el estreno con la presencia de miembros del gobierno de la República²².

Ya en el periodo de la Guerra Civil, gracias a referencias de prensa y de la revista *El mono azul*, Celaya corrige la cronología de algunos títulos y de manera especial da a conocer el papel desempeñado por García Leoz dentro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas²³.

Por último, un ejemplo de contexto narrado por Celaya utilizando como fuente principal la prensa, lo encontramos en la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), compuesta por Alberti con dirección musical de García Leoz, y representada en el homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales²⁴.

²⁰ Se pueden leer las diferentes críticas y las referencias concretas de Salazar y Turina en M. Palacios: *La renovación musical en Madrid...*, pp. 284-286.

²¹ M. Remacha: *Fernando Remacha. Una vida en armonía...*, pp. 33-34.

²² L. Celaya Álvarez: *Vida y obra de Jesús García Leoz...*, pp. 56-57.

²³ *Ibid.*, pp. 63-89.

²⁴ L. Celaya Álvarez: *Vida y obra de Jesús García Leoz...*, p. 84.

LA MÚSICA TEATRAL DE EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO (1902-1993)

JULIA M^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA
Becaria FPU, Universidad de Oviedo

RESUMEN

Fernández Blanco pertenece a la llamada Generación de la República, aunque su nombre haya quedado en los márgenes de dicho grupo generacional. Aunque su vocación compositiva no fue la música lírica, a lo largo de su vida dejó testimonios de música teatral en sus años juveniles, y de números musicales para compañías teatrales o de variedades en la etapa final de su carrera. En esta sesión nos acercaremos a este corpus compositivo, prácticamente olvidado por periodistas, críticos y analistas musicales; y lo haremos a través de las fuentes hemerográficas, tomando como referencia principal los artículos publicados en prensa generalista y especializada. Completaremos el vaciado de prensa con el estudio comparativo del catálogo compositivo del maestro, objeto central de nuestra investigación.

PALABRAS CLAVE: Fernández Blanco, música escénica, prensa

ABSTRACT

Fernández Blanco is one of the Generation of the Republic, although his name has remained peripheral to the most well-known group of the time. Though his compositional vocation was not in lyrical music, throughout his life he left various evidence of his interest in this area: theatrical music in his youth, and musical numbers for theater companies and vaudeville in the final stage of his career. In this paper we will address this compositional corpus, forgotten by journalists, music critics and analysts, and we will do so through newspaper sources of the time. We will take as our starting point articles published in general and specialized press and complement the study with a comparative study of the compositional catalogue of this maestro, central object of our research.

KEYWORDS: Fernández Blanco, Scenic Music, press

1. Introducción

Fernández Blanco pertenece a la llamada Generación de la República, o “Generación rota”, como prefiere llamarla José Luis Temes, aunque su nombre haya quedado, *a posteriori*, desvinculado del grupo más notorio de aquella época

La trayectoria profesional y compositiva del maestro evolucionó siempre en coherencia con su propia trayectoria vital, y es en el corpus compositivo donde este hecho se hace más evidente. Nacido en Astorga en 1902, y tras comenzar sus estudios musicales con el Maestro de Capilla de la Catedral, Fernández Blanco se examina libre de piano y solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que será alumno oficial desde 1916. Es en este periodo de juventud don-

de encontramos su primer acercamiento al mundo del teatro con la composición de diversos números musicales para la "gansada cómica lírica de inocentes en un acto, dos cuadros y un prólogo", titulada *La estufa*.

Ya en Madrid, comienza sus estudios con Emilio Serrano y Tomás Bretón, al que considera su primer maestro, y más tarde con Conrado del Campo, con quien finaliza la carrera de composición en el curso 1920-1921, obteniendo el Premio Extraordinario y la consecuente Beca de la Sociedad de Autores para ampliar estudios en el extranjero. Su destino es Berlín, ciudad recomendada por Del Campo, para entrar en contacto con la escuela de Arnold Schönberg. Fernández Blanco permanece fuera de España once meses, regresando a finales de 1922.

De vuelta a España, compatibiliza su labor de compositor con la de profesor en el Grupo Escolar Montesinos de Madrid y la de pianista del Sexteto de Unión Radio Urdogiti. De estos años datan obras como la opereta en tres actos *La griseta rubia* (1924) o *El tarambana* (1933), sainete en 1 acto y 3 cuadros.

Comprometido con la II República, Fernández Blanco fue compañero de Bacarisse y Bautista en el Consejo Central de Música, institución de la que fue nombrado representante en Madrid cuando el Gobierno se trasladó a Valencia. Concluida la Guerra Civil, Fernández Blanco se refugia en Viascón (Pontevedra), y de allí viaja a Vitoria y a Barcelona como representante del Teatro Principal Palacio y Tívoli. De hecho, la comedia musical en dos actos, catorce números y final *¿Se casaría usted conmigo?*, es compuesta en la Ciudad Condal en junio de 1943. Y es probable que de esta época sea también el sainete lírico en dos actos *El pregón de las tapas*.

El resto de su vida, el compositor trabaja como pianista y maestro director y concertador en diversas compañías de espectáculos como Rambal o Los Vieneses, retirándose en 1969, con 67 años. El músico astorgano fallece en Madrid en septiembre de 1993.

En las retrospectivas que se han realizado del maestro en los últimos años, se ha tratado su obra sinfónica, instrumental o su repertorio cancionístico, no así su música para escena. Así la crónica realizada por Ramón Barce en la revista *Ritmo*¹ no cita ninguna de sus obras para teatro, ni en el cuerpo del texto, ni en el listado de obras que acompaña el artículo, y limita su contacto con la escena a su faceta como pianista de Los Vieneses o del Teatro de la Zarzuela.

El artículo de divulgación firmado por Miguel Ángel Nepomuceno y M^a Dolores García en *El Diario de León*² publicado al año siguiente, omite también cualquier referencia sus composiciones en este género, reseñando sólo su trabajo en "musicales" de la compañía Rambal, recogiendo los datos aportados por Barce referidos a su labor como pianista en Los Vieneses y del Teatro de la Zarzuela, y, a su trabajo, partir de 1958, como director de orquesta y pianista de la compañía de Celia Gámez.

El monográfico dedicado al compositor astorgano en la revista *Astórica* (2015) tampoco se refiere a la actividad teatral de Fernández Blanco, omitiendo prácticamente este aspecto al que dedicó más de sesenta años de su vida. En la revista tan sólo se cita el *Ballet Tahitiano*, obra tratada como exclusivamente instrumental que es considerado como el único número compuesto por el compositor para Rambal.

¹ Ramón Barce: *Ritmo* nº 608, III-1990, pp. 115-116.

² Miguel Ángel Nepomuceno / M^a Dolores García: "Filandón", *El Diario de León*, 6-X-1991, pp. IV-V.

En el artículo que presentamos en 2011 en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología *Musicología global, musicología local*³, en el que tratábamos el catálogo del maestro, incluimos algunas de estas obras, aunque entonces sin concederles la importancia que hoy constatamos merecen dentro de su corpus compositivo.

2. Fuentes documentales

Para el estudio del corpus compositivo teatral, tomamos como punto de partida las catalogaciones manuscritas que realizó el propio maestro⁴ y las propias partituras manuscritas. Los listados de obras, ordenados por fecha, realizados por el maestro, contienen anotaciones sobre el estado de las partituras o su pérdida. Estos están hoy depositados en el Archivo Local del Ayuntamiento de Astorga y pudimos trabajar en ellos durante la realización de la catalogación, ordenación e inventariado del legado del maestro. Aparece así mismo otro listado manuscrito del compositor entre los apuntes depositados en la sede de la SGAE en Madrid, pertenecientes al compositor Miguel Alonso y que corresponden con el material para la elaboración del programa radiofónico que se realizaría con motivo del estreno de la *Obertura Dramática* por la Orquesta Sinfónica de RTVE, en 1983.

En estos listados, Fernández Blanco sólo anotó una referencia a la *Danza del Pastorcillo o Zagalillo* –pieza instrumental, ideada para ser incluida en una pastorada-ballet o un ballet pastoral, que por lo que apuntan sus notas habría sido compuesta en 1929–, el *Ballet Tahitiano* –para el Drama ¡Soberbia!–, y las partituras de *El tarambana* (1933) y *¿Se casaría usted conmigo?* (1943), obras que omite en el listado remitido a Miguel Alonso. En el texto mecanografiado ya redactado para los comentarios, Alonso añade ambas. Por último, hemos de citar el listado de obras remitido por el compositor en 1986 al recién creado Centro de Documentación Musical, por petición de su director entonces, Jacinto Torres. Se trata de una relación de dos páginas (al igual que la remitida a Alonso) en las que hace una relación “casi exhaustiva” –en palabras del maestro–, de sus obras. Este listado, ordenado por géneros, tal sólo incluye *El tarambana*, y el *Ballet Tahitiano*.

Todas estas recopilaciones evidencian una historia dibujada a través de olvidos y omisiones, algunos de ellos llevados a cabo por el propio compositor, evidenciando, una vez más, el desinterés del maestro por sus trabajos vinculados al teatro musical, llevándole, incluso a renegar de ellos. Esto aparece constatado con diversas declaraciones realizadas en prensa que constituirán referencias de gran relevancia en sí mismas.

Otra fuente de gran importancia será el listado de obras de Fernández Blanco registradas en la Sociedad de Autores⁵, en el que aparecen dos obras dramáticas: *El pregón de las tapas*, cuya partitura está depositada en el archivo de la SGAE de Madrid, y *La vuelta al mundo en 80 días*, obra que trataremos posteriormente.

³ Julia M^a Martínez-Lombo Testa: “La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical”. *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, Ediciones digitales, nº 1, 2013, pp. 115-134.

⁴ Ayuntamiento de Astorga, Legado Evaristo Fernández Blanco, a partir de ahora, EFB. Documentación 1.8.

⁵ Agradecemos a D^a María Luz González Peña, directora del CEDOA de la SGAE de Madrid, que nos haya facilitado dichos datos.

Además de estas referencias, el otro gran pilar sobre el que hemos podido trabajar para llevar a cabo la reconstrucción de esta labor compositiva de Fernández Blanco es la prensa, fuente de vital importancia para el repertorio teatral. A través de la información localizada, hemos llegado a reconstruir la trayectoria profesional y compositiva del maestro astorgano que describimos en los epígrafes siguientes.

2. Primer contacto con la música teatral: *La estufa*

Los años 1916-1919 son años de intensa creatividad artística en la Astorga juvenil del maestro. Durante el verano de 1916, irrumpe en la prensa de la ciudad el semanario satírico y literario *El Fresco*, y el ya plenamente literario *Astúrica*, comandados ambos por un grupo juvenil en el que encontramos nombres como Magín Revillo, Gonzalo Goy, Pepe Aragón, Sebastián Risco o José M^a Luengo. Traen “el modernismo literario a la vieja Artúrica conectando con el aire más líricamente audaz del momento”⁶.

De *El Fresco* se publicaron un total de 26 “bichos” –denominación jocosa de cada ejemplar– a lo largo de los veranos de 1916 y 1917. Tras el verano de 1916 y ya con *El Fresco* desaparecido hasta el verano siguiente, dos de sus redactores, los poetas Magín Revillo y Gonzalo Goy, escriben una obra teatral que se estrenará en el Casino de la ciudad del día de los Santos Inocentes del mismo 1916, *La estufa* “juguete cómico lírico de Inocentes en dos actos”⁷, que esconde un logrado cuadro de las costumbres y el vivir de la ciudad personificada en el propio semanario *El Fresco*, cuyas vicisitudes y graciosas incidencias aparecen en escena.

Es una obra ágil en sus diálogos, de sátira ingeniosa, con tipos bien definidos de aire sainetesco y agudos chistes, empezando por el propio título que pretende ser una contraposición al *Fresco* veraniego. Este aire de sainete se completa con el “Coro de la Prensa”, escena final del primer cuadro, clara apoteosis de revista, en la que aparecen todos los periódicos de la Astorga coetánea, *Región Maragata*, *La Luz de Astorga*, *El Faro Astorgano*, *El Pensamiento* y *El Fresco*, representados por otros tantos personajes que cantan con música contemporánea. El autor de dicha música no sería otro sino el joven pianista Evaristo Fernández Blanco, perteneciente al grupo de *El Fresco*, para el que dedicará un vals homónimo que acompañaría al último número del periódico.

En *El Pensamiento Astorgano*⁸ del 30 de diciembre de 1916, *Jivo* afirmaba: “[...] Rióse la gansada con tonalidades locales, se admiró su ejecución por simpáticos actores apenas sin ensayo, y se ovacionó clamorosamente el precioso *coro de la prensa*, con la música original del precoz pianista Evaristo Fernández Blanco” y es que estas coplas se hicieron popularísimas, todo el mundo las cantaba y las recordaba hasta hace un par de décadas. Parece que éste no fue el único número musical de la obra, al menos en el libreto⁹ figuran, además, un vals en el prólogo, la canción de un cantante y el *Coro de la Prensa* en el cuadro primero, una escena sobre el piano y un pasodoble que da entrada en escena a una cupletista “de voz admirable”¹⁰ en el cuadro segundo.

⁶ L. A. Luengo: *El teatro en Astorga*. Astorga, Ed. Santiago García, 1986, p. 126.

⁷ Otras fuentes se refieren a la obra como “Gansada cómico-lírica de Inocentes”

⁸ *Jivo: El pensamiento Astorgano*, 30-XII-1916.

⁹ Gonzalo Goy; Magín González Revillo Fuertes: “*La estufa*” *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, 3, 1985, pp. 159-184.

¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

La partitura de esta obra en la actualidad está perdida, por ello sólo contamos con la descripción musical que hace la prensa de la época y los escritos posteriores, como el citado Luis A. Luengo, que hace referencia a “tener a la vista el original autógrafo de *La estufa*”¹¹, aunque no aclara si esto incluía la partitura musical. El libreto se reproduce en el número 3 de la revista *Astórica*, en el que figuran diversos artículos sobre la misma, aunque no se trata la partitura musical. No obstante, hemos contactado con José Magín, hijo de uno de los autores del texto, quien nos ha confirmado la existencia de la partitura, afirmando haber visto el manuscrito y la partitura no muchos años atrás.

3. Nuevas obras líricas

El Imparcial del jueves 27 de noviembre de 1924, en su columna dedicada a los teatros, hace referencia a la opereta en tres actos titulada *La griseta Rubia* (ca. 1924). Lamentablemente, esta referencia se limita a informar de que dicha obra está siendo ensayada en el Teatro de Novedades de Barcelona, no pudiendo actualmente constatar su fecha de estreno o si éste se hizo efectivo. Sin embargo, esta obra con proyección en prensa y presumiblemente sobre las tablas no figura en el listado de obras registradas en la Sociedad de Autores y sólo se conservan los apuntes del danzón del primer acto¹². Es por tanto uno de los casos en los que la referencia hemerográfica nos ha permitido conocer el origen del fragmento musical, encuadrar estos apuntes musicales en una obra concreta y un género musical, así como realizar una datación aproximada.

Tras este acercamiento a la música escénica, hemos de esperar a 1933, año en el que Fernández Blanco compone *El tarambana*, partitura fechada en Madrid entre el 12 y el 21 de agosto. Se trata de un sainete en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, de Antonio Rodríguez de León y Ricardo Viras Díaz. Se conserva la partitura manuscrita del guión de dirección para voces y piano, algunos apuntes a lápiz y borradores musicales, y el libreto mecanografiado. Hasta ahora, no hemos encontrado ninguna referencia en prensa de su posible estreno. Esta misma circunstancia rodea las siguientes obras que mencionaremos, omitidas en cuantas reconstrucciones se han publicado en prensa sobre la vida y obra del autor astorgano.

¿Se casaría usted conmigo? es una comedia musical en tres actos, con catorce números y final, a partir de un libreto de José Casín¹³. Compuesta en Barcelona en junio de 1943, la plantilla orquestal incluye dos saxofones tenor y refuerza la sección de percusión con una batería. De esta obra se conserva la partitura manuscrita general, la parte de piano apuntador, el libreto y la *particella* de piano¹⁴. Pese a no tener constatación hemerográfica, pudo haberse estrenado en el Teatro Argensola de Zaragoza entre julio y agosto de 1943, dato que podemos extraer de una carta de Casín, que firma como colaborador y amigo, conservada en dicho legado. En esta misiva, fechada en Alicante el 15 de julio, Casín relata el debut de la compañía con la obra *Levante de mis culpas* y refiere el traslado de la misma a Zaragoza, donde tiene ya apalabrado el estreno de la obra en el teatro Argensola. Por es-

¹¹ L. A. Luengo: *El teatro en Astorga*. Astorga, Ed. Santiago García, 1986, p. 126.

¹² EFB. PARTITURAS 1.4.3.

¹³ José Casín (Candás, Asturias, 17-X-1900; 1982, Candás, Asturias), cuyo nombre real era José González Álvarez, fue un escritor y actor conocido por haber escrito el guión de películas como *La niña está loca* (1943), *El 13.000* (1941) o *Morir en España* (1965). Es uno de los pioneros del doblaje en España.

¹⁴ EFB. PARTITURAS 1.4.4.

te motivo, solicita al maestro finalice la partitura en el plazo de una semana, adelantando el envío de las partes de piano para “ir ensayando por ellas y cuando lleguen los materiales esté todo ya dispuesto”¹⁵. Podemos constatar esta gira de la compañía por Barcelona (Teatro Victoria), Valencia (Teatro Ruzafa) y Zaragoza (Teatro Argensola, según figura en la carta comentada) a través de diversas reseñas aparecidas en la revista *Barcelona Teatral* a lo largo de junio, julio y agosto de 1943:

Pepe Casín ha formado compañía, y se dispone a salir por tierras de España, en busca de honra y provecho. [...] Cuatro comedias ha montado Casín para empezar, de las que es autor, con música de los maestros Braña y Godes, Godes y Braña y Godina, respectivamente *El 13.000*, *Cuatro amigos*, *Marisa* y *Soy un barco a la deriva*. [...] La compañía empezará su actuación mañana, viernes, con *El 13.000*, en el teatro Ruzafa, de Valencia¹⁶.

Hispanola refiere el estreno de *El 13.000*, en el Teatro Ruzafa de Valencia¹⁷ y el Propio Casín anuncia el estreno de *Marisa* en Alicante. Podemos constatar, así mismo, la estancia de la compañía en Zaragoza, donde, según reseña aparecida también en la *Barcelona Teatral* del 19 de agosto, “*El 13.000* obtiene el más clamoroso de los éxitos que registra la historia del teatro”¹⁸.

En cuanto a *¿Se casaría usted conmigo?*, sabemos que está compuesta durante la estancia de Fernández Blanco en Barcelona, donde permaneció entre 1940 y 1944, exactamente en junio de 1943. Allí había encontrado trabajo por mediación de un hermano de su mujer, el empresario Juan Martínez Penas¹⁹, de quien sería representante en el Teatro Principal Palacio. Hemos de continuar con el vaciado de prensa local y regional a fin de poder verificar si este estreno se hizo efectivo.

De los años cuarenta podría ser también *El pregón de las tapas*, sainete lírico en dos actos, con catorce números y final, fue compuesto en colaboración con José Antonio Álvarez Cantos²⁰ con libreto de Casimiro García Morales²¹. La partitura²² no contiene fecha alguna, sin embargo podríamos fecharla en las décadas de los cuarenta o cincuenta, coincidiendo con las otras obras del género, su época de mayor producción y en la que se retoma el contacto con Álvarez Cantos, amigo de juventud, compañero de estudios y entonces director de la Orquesta Nacional de Conciertos y a quien se refiere el compositor en varias ocasiones durante la entrevista realizada por Carro Celada, publicada en el libro *De Schönberg a Celia Gámez: Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*. En cualquier caso, sería compuesta con anterioridad al 26 de abril de 1952, fecha que figura en la ficha del registro de la Sociedad de Autores, como la de su estreno en el Teatro María Guerrero de Aranjuez. No hemos podido contrastar este dato en ninguna otra fuente.

¹⁵ EFB. DOCUMENTACIÓN. 2. Correspondencia 2.12.

¹⁶ “Pepe Casín ha formado nueva compañía”, *Barcelona Teatral*, 1-VII-1943, Año V, nº 124, p. 2.

¹⁷ *HISPANOLA*, “España teatral, Valencia”, *Barcelona Teatral*, 8-VII-1943, Año V, nº 125, p. 4.

¹⁸ *Barcelona Teatral*, 19-VIII-1943, Año V, nº 131, p. 3.

¹⁹ Juan Martínez Penas era dueño del Teatro Tivoli de Barcelona. Durante la Guerra se exilió en Francia, para regresar al finalizar esta haciéndose cargo de nuevo del teatro Tivoli y posteriormente también del Principal Palacio, situado en Las Ramblas.

²⁰ José Antonio Álvarez Cantos (Madrid, España, 9-XII-1897; 6-III-1964) había sido compañero de Fernández Blanco en el aula de composición de Tomás Bretón en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

²¹ Podría tratarse de una revista musical, género en el que ya la incluye José Antonio Carro Celada en *De Schönberg a Celia Gámez: una conversación con Evaristo Fernández Blanco* –Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2002–, al contener el término específico de vedette.

²² En el legado del maestro encontramos un manuscrito incompleto de la misma y varias hojas con apuntes. Es en el archivo de la SGAE, donde se encuentra depositado el manuscrito del guión director, la parte de voces y piano, así como las *particelle* de las partes orquestales, que incluyen tres saxofones.

4. Etapa de madurez con nuevas compañías teatrales

Fernández Blanco regresa a Madrid en 1944; en ese momento, y hasta 1951, comienza a trabajar con la Compañía de Variedades Rambal, con la que realiza una gira por Sudamérica entre 1949 y 1951. El maestro, en la entrevista a la que le somete José Antonio Carro Celada, lo relata:

Y en esto, salgo un día con José Antonio Álvarez Cantos, ése que se exilió a Barcelona y me salvó una de las pocas obras que hay aquí [...] nos encontramos en la calle con un señor, amigo suyo [...] le dice a Álvarez Cantos que si le interesaba, que si quería salir de maestro por provincias con una compañía de teatro. Este amigo mío, al que no le gustaba nada andar por provincias y sólo quería estar en Madrid, sabiendo que yo no tenía trabajo, le contestó:

- «A mí, desde luego, no me interesa, porque yo no quiero salir de aquí, pero a este amigo que viene conmigo, Evaristo Fernández Blanco, que también conocerás, a lo mejor le interesa salir, ya que está sin trabajo».

- «Bueno pues muy bien», le respondió.

Entonces mi amigo me dice:

- «Acaban de ofrecerme esto y yo creo que te puede convenir ¿quieres salir con una compañía de espectáculos?»

- «Pues sí, -le contesté- como no tengo nada, pues yo salgo»²³.

Así empezó el astorgano a trabajar en 1944 en la compañía de espectáculos Rambal, obligado por la necesidad, realizando un trabajo que sólo asumió a modo de subsistencia.

Enrique Rambal (1889-1956) había incluido ya desde 1927 como parte de su "Compañía Rambal de obras de gran espectáculo" un maestro de orquesta, cuidando siempre la música de sus espectáculos al máximo. De hecho, los números musicales insertos en sus representaciones tuvieron una importancia primordial, llegando a incorporar números musicales de algunas obras de etapas anteriores que se mantenían en repertorio. Para la composición de ambientaciones para sus espectáculos, contrató a los mejores músicos entre ellos, destacan Conrado del Campo y Ernesto Rosillo en *Miguel Strogoff* o *El correo del Zar*, Eugenio Úbeda en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Federico Corto en *Las mil y una noches*, o Fernando Obradors en *Las tribulaciones de un chino en China*.

El 19 de diciembre de 1934²⁴ estrena la compañía Rambal *La vuelta al mundo en 80 días*, sobre el relato homónimo de Julio Verne, en el teatro Ruzafa²⁵ de Valencia. El estreno de la obra concitó atención de público y crítica:

El genio escénico de Rambal va a manifestarse nuevamente en este teatro, y el público que asista al estreno de *La vuelta al mundo en 80 días* sabrá apreciar hasta dónde llega la inventiva del animador de los más grandes espectáculos que se presenta en España. *La vuelta al mundo en 80 días* es una obra del novelista de más inventiva del siglo XIX, y este libro es uno de los mayores éxitos obtenidos por aquel famoso escritor francés. Enrique Rambal, hombre de gran inventiva también y de fantasía extraordinaria, ha escenificado en unión de Gómez de Miguel *La vuelta al mundo*, que representará de manera sorprendente y fastuosa. Para ello han pintado Asensi y Morales 20 magníficos decorados y 60 telones; Insa ha confeccionado 200 trajes y Rambal, por su parte, prepara aparatos de radio, efectos de luz, barcos, trenes y

²³ J. A. Carro Celada: *De Schönberg a Celia Gámez. Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*. Astorga (Leon), Ayuntamiento de Astorga, 2002, pp. 54-55.

²⁴ "En Provincias. En Ruzafa, Rambal continúa su larga jornada invernal en este teatro con *La vuelta al Mundo en 80 días*". *Diario ABC*, Madrid, Edición de la mañana, miércoles 2-I-1935, p. 45.

²⁵ El Teatro Ruzafa se especializó en revista, aunque hubo otras actividades como zarzuela, opereta o variedades.

cuanto requiere la importancia de la obra, y la reproducción de tipos, costumbres y paisajes que puedan dar una perfecta idea de la realidad. Además, Rambal ha contratado a la bella y famosa bailarina Pepita Velázquez, que debutará con el estreno de *La vuelta al mundo en 80 días*, que se celebrará mañana a las diez de la noche, y que seguramente constituirá un acontecimiento artístico²⁶.

La producción causa gran impacto, como ya ocurriera con otros de la misma compañía, según afirma Ferrer, por el despliegue de decorados, telones, bailarinas y ambientación musical dedicándole reportajes sobre el montaje²⁷, como el firmado por Cárteles en el diario *Las Provincias* al día siguiente del estreno.

Fernández Blanco registra este título como obra suya en la SGAE, aunque, sin embargo, es Vicente Martín y Quirós quien firma la música de la obra en su estreno, lo que nos llevaba a pensar que podría tratarse de una obra en coautoría o para la que, al menos, el maragato podría haber compuesto algún número musical que se añadiese a la partitura original tras haberse sumado a la compañía a partir de 1944. Según la ficha de registro de la obra en la SGAE, el reparto de la misma es el siguiente:

VICENTE MARTÍN Y QUIRÓS, compositor,	15%
ENRIQUE RAMBAL GARCÍA, compositor,	25%
EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO, compositor,	10%
EMILIO GÓMEZ DE MIGUEL, autor,	25%
MANUEL PASO ANDRÉS, autor	20%

Esto nos lleva a pensar que, si bien en el momento del estreno –diciembre de 1934– Fernández Blanco no formaba parte de la compañía, el hecho de que la obra se mantuviera en repertorio durante su etapa como director y compositor de la misma, cosechando el mismo éxito y manteniendo la grandiosidad de las producciones propias de Rambal, pudo hacer que realizase algún tipo de adaptación, arreglo, orquestación o incorporación en la partitura original. Hemos de profundizar en este aspecto para determinar en qué medida y de qué modo participó en la misma.

Sí tenemos constancia de la reposición de la obra en el Teatro Villamarta de Jerez en 1949, justo antes de embarcar rumbo a América:

[...] vino Rambal para tres únicos días, presentándose el martes 26 de abril de 1949, con el ambicioso estreno de *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne; continuando al día siguiente con *Buridan o Los Misterios de la Corte de Margarita de Borgoña*, escenas de los tiempos de Luis X de Francia, en el siglo XIV. Ambas obras, enriquecidas con el gran ballet de la compañía, cuya primera bailarina era Cecilia Cifuentes, acompañado por la orquesta del teatro, la cual solía estar generalmente compuesta por un selecto grupo de músicos jerezanos, entre los que se contaban el pianista don Francisco Navarro y el primer violín don José Martínez Carmen.

La despedida de la compañía, en esta ocasión, no pudo ser más apoteósica, pues Rambal presentaría en Villamarta, la noche del 28 de abril de 1949, como grandioso estreno, la sensación teatral del año 1949, la espectacular teatralización de la célebre obra de Lewis Wallace, *Ben-Hur*, que ofreció en dos partes, divididas en 12 cuadros; recordando que la parte técnica era un verdadero alarde, con cuadrigas de verdad, construi-

²⁶ *El Mercantil Valenciano*, 18-XII-1934. Cit. Ferrer Gimeno, F. *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. Universidad de Valencia, Servei de Publicacions, 2008, pp. 333-334.

[<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/9824/FERRER.pdf?sequence=1>]

²⁷ F. Ferrer Gimeno: *Enrique Rambal y el melodrama...*, p. 334.

das por Amalio Gari y efectos escénicos, a cargo de Kiel Bros, de Nueva York, de donde procedían también los fabulosos efectos de sonido, producidos por la Casa Major, de la capital norteamericana. Los decorados de Antonio de la Guerra y los trajes diseñados por Roberto Carpio, fueron confeccionados, unos y otros, en los talleres que el propio Rambal había conseguido montar, para surtir a sus propios espectáculos²⁸.

En este mismo artículo se cita a Fernández Blanco como maestro director ya en la visita de 1947 a la ciudad de dicha compañía Rambal, que

vino siete días seguidos, nada menos, al Teatro Villamarta, a partir del 25 de noviembre de 1947, trayendo un elenco de veintidós actrices y veinticinco actores, aparte de un gran ballet dirigido por Roberto Carpio y musicalmente dirigido por el maestro Evaristo Fernández Blanco. Sin contar la orquesta que corría a cargo del teatro²⁹.

Como ya hemos afirmado, el maestro astorgano había comenzado a trabajar en la compañía en 1944, y en 1949 se embarca con ella rumbo a América, teniendo que regresar a España en 1951, tras un conflicto laboral en el seno de la compañía. Su vinculación laboral con dicha empresa no se limitaba a dirigir musicalmente las representaciones, sino que compondrá él mismo las partituras de los espectáculos.

En esta etapa, los espectáculos de Rambal se inclinan por la puesta en escena de los estrenos cinematográficos de mayor éxito en la España de la época. La música continúa teniendo una importancia igual o mayor de la que había tenido hasta entonces, reservándose números destacados en los que se pudiesen interpretar bailes y cantos independientes del texto dramático. Es en este contexto en el que Fernández Blanco realiza la obra que hoy podemos confirmar fue de su autoría.

En 1946 escribe la música para *La Luna y seis peniques, ¡Soberbia!* sobre la novela original de Somerset Maugham con adaptación literaria de Manuel Soriano y Álvaro Alcaide. Estructurada en prólogo y tres actos divididos en 19 cuadros, cuenta con diversos números musicales entre los que destaca el *Ballet Tahitiano*, con el que concluía el segundo acto.

Según la ficha conservada en el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura que añadimos a continuación, la obra fue estrenada en el Teatro de Fuencarral de Madrid, el 19 de noviembre de 1946.

PRODUCCIÓN: Enrique Rambal
AUTORÍA: William Somerset Maugham.
VERSIÓN: Álvaro Alcaide, Manuel Soriano Torres.
ILUSTRACIONES MUSICALES: Maestro Fernández Blanco.
COREOGRAFÍA: Roberto Carpio.
INTÉRPRETES: Alfonso Candel, Alicia Díez, Antonio Braña, Enrique Rambal, Enriqueta Rambal, Francisco Fernández, José del Valle, José María del Val, Juana Navas, Luis Dávila, Manuel Abrines, Mari Carmen Villar, Marina Marquerie, Merche Borque, Miguel Ibáñez, Társila Criado.
BAILARINES: Cecilia Cifuentes y Seliquín Torcal.
ESTRENO: 19 de noviembre de 1946 en el Teatro Fuencarral de Madrid.

²⁸ "Aquellos grandes espectáculos de Rambal en el Teatro Villamarta", *Diario de Jerez*, 25-III-2010 [www.diariodejerez.es/articulo/jerez/662205/aquellos/grandes/espectaculos/rambal/teatro/villamarta.html], consultado 12/11/2015]

²⁹ *Ibid.*

Sin embargo, las referencias aparecidas en prensa, corroborarían las declaraciones del compositor en la citada entrevista concedida a Carro Celada, en la que fecha el estreno del *Ballet Tahitiano*, y por tanto de la obra, en 1946 en San Sebastián:

Soberbia. Así le llamábamos nosotros a este drama, pero su verdadero título era *La luna y seis peniques* [...] Cuando se hizo la adaptación de la obra original, yo escribí la música para un ballet que siempre se conoció con el nombre que le dábamos a la obra, el ballet *Soberbia*. [...] Era un baile, para mí formidable, precioso, con un libreto escrito por Roberto Carpio. [...] De este ballet recuerdo, por ejemplo, su comienzo. En el escenario veía usted el mar, la plataforma estaba más alta y se suponía que la gente venía de la costa, mientras iban apareciendo las personas, con un efecto precioso. Ese arranque musical se llamaba *Procesión*³⁰.

Los propios autores del texto escriben en el diario *ABC*: "El maestro Fernández Blanco ha compuesto bellas ilustraciones musicales que realzan diversas situaciones del drama"³¹ Y, en efecto, los números musicales, hoy perdidos, parecen haber tenido gran éxito en la representación, con bailables como el *Ballet Tahitiano*; una obra muy querida, cuya pérdida fue lo que más le dolió al maestro de su truncado periplo americano, conservándose sólo el proyecto de guión para el ballet:

Seguí componiendo y haciendo mi obra sinfónica, ahora relacionada con el mundo de la escena, y sobre todo una partitura importante que también se perdió. Se perdió por culpa del viaje a Méjico, no por mi causa sino por desidia del archivo. Yo creía que el archivo de la Compañía viajaba con nosotros [...] Pero no, resulta que no iba con nosotros todo el archivo, sino sólo las obras que se pensaban poner allí, entre ellas ésta, un ballet tahitiano³².

A través de la lectura del guión coreográfico de Roberto Carpio que se conserva en el legado del maestro³³, podemos constatar que este ballet no era un número exclusivamente instrumental, sino que alternaba números bailables y transiciones instrumentales con canciones y coros.

Los diarios *Arriba*³⁴, *Ya*³⁵, *Marca Teatros*³⁶, *ABC*³⁷ y *Pueblo*³⁸ ofrecen numerosos datos sobre la obra y la puesta en escena, aunque sin entrar apenas en los temas musicales; su cita en detalle sobrepasaría la extensión del presente trabajo. Todos ellos reflejan, no obstante, el notable éxito alcanzado tras su estreno, que lleva a reponer la obra en el Teatro Ruzafa de Valencia durante la temporada 1947; en Zaragoza, en julio de ese mismo año 1947³⁹, de nuevo en San Sebastián en 1948, y, posteriormente ya en tierras americanas. Lamentablemente, esta obra está perdida a día de hoy y sólo tenemos noticias de ella a través de las reseñas y críticas hemerográficas.

³⁰ J. A. Carro Celada: *De Schönberg a...*, p. 58. Y es que, según relata Marquerie en el Diario *ABC*, la obra original incluye el estallido de un volcán, momento que en la representación teatral es sustituido por este ballet de Fernández Blanco. *Vid.* Marquerie. Alfredo: "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Fuencarral se estrenó *La luna y seis peniques* y en el Cómico, *El asesino de Mr. Medland*". Diario *ABC*, Madrid, 20-XI-1946, p. 20.

³¹ Diario *ABC*, Madrid, 17-XI-1946, p. 33.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ EFB. DOCUMENTACIÓN 3, Textos manuscritos, 3.5.

³⁴ Madrid, 20-XI-1946.

³⁵ Firmado por Usa, Madrid, 20-XI-1946.

³⁶ Madrid, 20-XI-1946.

³⁷ Alfredo Marquerie: "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Fuencarral se estrenó *La luna y seis peniques* y en el Cómico, *El asesino de Mr. Medland*". *ABC*, Madrid, 20-XI-1946, p. 20.

³⁸ Madrid, 18-XI-1946.

³⁹ "Despedida y homenaje a Rambal con el estreno de *Soberbia* en Zaragoza". *Barcelona Teatral*, 10-VII-1947, p. 1.

Tras su vuelta a Madrid, Fernández Blanco continuó vinculado al mundo del teatro, esta vez en el Teatro Madrid, como pianista de la orquesta de la compañía de "Los Vieneses"⁴⁰ y con otras compañías de espectáculos catalanes de revista. Tras el cierre de este teatro, hubo de ganarse la vida como pianista en los grandes hoteles históricos de Madrid, como el Ritz o el Palace, o edificios singulares, como el Palacio del Hielo y del Automóvil de Madrid⁴¹, y acabó actuando como pianista en el Teatro de la Zarzuela en varias temporadas, antes y después de su reforma, tras ser adquirido por la SGAE en 1956. En ese momento, toma contacto con la compañía de Celia Gámez, convirtiéndose primero en pianista y finalmente en maestro director de la compañía de esta conocida vedette. Con ella participaría, por ejemplo, en la función inaugural de dicho teatro, el 12 de enero de 1960, con la "fantasía musical" *La estrella trae cola*⁴². Esta labor como intérprete y director debemos rastrearla a través de los programas de mano conservados y de las reseñas en prensa para poder reconstruir en un futuro la nómina de espectáculos en los que el maestro participó tanto con Gámez, como con la compañía de Nati Mistral en el Teatro Eslava, a la que se incorporó poco después ya como maestro director, hasta su retirada del mundo teatral a los 67 años.

Como apunte final, citamos, como mera curiosidad, la petición epistolar que Nieto de Molina hace al maestro para solicitarle la composición de la zarzuela *El rosal de la montaña*⁴³, obra que no tenemos constancia se materializase.

Conclusiones

Aunque Fernández Blanco siempre manifestó no sentirse entusiasmado con el teatro, lo cierto es que, las fuentes hemerográficas confirman que pasó media vida en contacto con él, ya sea desde el foso, con la orquesta, como pianista o maestro director, en compañías musicales, o como compositor.

En el corpus compositivo del maestro figuran al menos siete títulos que lo vinculan con el género chico, la opereta y la comedia musical como *La estufa*, *El tarambana*, *¿Se casaría usted conmigo?*, *La griseta rubia* o la revista *El pregón de las tapas*, sin olvidar los números musicales compuestos para compañías teatrales, en obras como *Soberbia* o *La vuelta al mundo en 80 días*. Hemos de rastrear así mismo el origen de piezas musicales como la Danza del Zagalillo, del ballet *Pastoral* que, según referencias del maestro, estaría inserta en una obra escénica cuyo título todavía desconocemos.

Este trabajo confirma la necesidad de ampliar el presente estudio, continuando el vaciado de la prensa teatral y generalista de la época, y acudiendo a nuevos archivos y legados que hasta este momento no habíamos contemplado. Este trabajo nos permitirá reconstruir no sólo aspectos

⁴⁰ A. M[arquerie]: "En el Madrid se estrenó *Campanas de Viena*". *ABC*, 15-IX-1856, p. 37. En Algunos de los espectáculos de revista y variedades que llevan a cabo Los vieneses, como *Campanas de Viena*, mezcla música de los Strauss y Offenbach, con otras melodías contemporáneas, pero en ningún momento se cita a Fernández Blanco como compositor.

⁴¹ Edificio inaugurado en 1922, construido por los arquitectos Gabriel Abreu Barreda y Fernando García Mercadal, que otorgaba un nuevo espacio de ocio para la alta burguesía madrileña. *Vid.* <https://artedemadrid.wordpress.com/2013/03/31/del-palacio-de-hielo-a-la-libreria-cientifica/>

⁴² Antonio Quintero / Jesús M^a de Arozamena: "Informaciones teatrales y cinematográficas. Cartelera madrileña de espectáculos para hoy". *ABC*, Madrid, 12-I-1960, p. 58. Este espectáculo es un verdadero *collage*, con música de Alonso, Guerrero, Paddilla, Moraleda, Francis López, Parada, Quintero, García Morcillo, Abraham, Lehar, Donato y Simons, según recoge el *ABC*.

⁴³ EFB. DOCUMENTACIÓN. 2. Correspondencia 2.11.

aún desconocidos de la biografía del compositor, sino también su obra y el lugar que ésta llegó a ocupar en el repertorio de la época que, tal y como hemos visto ha sido olvidada o, al menos, no suficientemente valorada hasta el momento por cuantos nos hemos acercado a su figura.

ANEXO

CUADRO DE LAS OBRAS TEATRALES DE EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO

Título	Género	Estreno	Coautoría musical	Autores literarios	Libreto	Partitura y materiales
<i>La estufa</i>	"gansada cómica lírica de inocentes en dos actos"	Casino de Astorga, 28-XII-1916		Magín Revillo y Gonzalo Goy	Se conserva el libreto [Ed: <i>Astórica</i> , 3]	Perdidos
<i>La griseta rubia</i> (ca. 1924)	Opereta en 3 actos	No confirmado		Desconocido	Perdido	Apuntes del <i>Danzón</i> del Acto I. EFB
<i>El tarambana</i> (Madrid, 12-21 de agosto de 1933)	Sainete en 1 acto y 3 cuadros			Antonio Rodríguez de León y Ricardo Vivas Díaz	Se conserva el libreto. EFB. PARTITURAS. 1. Obra vocal. 1.4. Obra escénica 1.4.2.	Partitura manuscrita y borradores a lápiz EFB. PARTITURAS. 1. Obra vocal. 1.4. Obra escénica 1.4.2
<i>La vuelta al mundo en 80 días</i>	Adap. a teatro musical	T. Ruzafa, Valencia, 19-XII-1934	Vicente Martín y Quirós / Enrique Rambal García	Emilio Gómez de Miguel / Manuel Paso Andrés	No localizada	No localizada
<i>¿Se casaría usted conmigo?</i> (Barcelona, junio de 1943)	Comedia musical en 3 actos, con 14 números y final			José Casín [José González Álvarez]	Libreto mecanografiado EFB. PARTITURAS. 1. Obra vocal. 1.4. Obra escénica 1.4.4	Partitura manuscrita general, piano apuntador y <i>particella</i> de piano. EFB. PARTITURAS. 1. Obra vocal. 1.4. Obra escénica 1.4.4
<i>El pregón de las tapas</i>	Sainete lírico, 2 actos, con 14 números y final		José Antonio Álvarez Cantós	Casimiro García Morales	No localizada	Manuscrito incompleto, EFB. PARTITURAS. 1. Obra vocal. 1.4. Obra escénica 1.4.1 *Guión director, parte de voces y piano, y <i>particelle</i> manuscritas en la SGAE.
<i>Ballet Tahitiano</i> , [para la obra <i>La luna y seis peniques</i>]	Adap. para teatro musical con gran ballet sobre el filme <i>Soberbia</i>	19-XI-1946, T. Fuencarral de Madrid [?]		Álvaro Alcaide / Manuel Soriano Torres	Guión de Roberto Carpio, el coreógrafo, EFB. DOCUMENTACIÓN 3. Textos manuscritos, 3.5.	Perdida

III

RECEPCIÓN Y ESTRENOS

LA «MÚSICA DEL PORVENIR» EN CLAVE DE HUMOR: CHISTE, PARODIA, SÁTIRA Y CARICATURA EN ESPAÑOL ENTRE 1861 Y 1876*

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Richard Wagner fue en la segunda mitad del siglo XIX una personalidad que trascendió con mucho el plano meramente musical, para convertirse en un verdadero personaje mediático. Este hecho explica que la expresión “música del porvenir” fuera usada como asunto cómico, siendo tema para el chiste, la gacetilla, la parodia, la caricatura y la sátira. El humor publicado en los medios de comunicación escritos gozó de breve vida, pues su consumo diario lo hizo perecedero, volviéndose poco efectivo con el paso del tiempo. Al ser intrínseco a la contemporaneidad de la vida diaria, en nuestro desarrollo expositivo hemos realizado las contextualizaciones necesarias para una mejor comprensión del lector actual. Por otro lado, las diferentes manifestaciones humorísticas dejan traslucir pensamientos ideológicos y estéticos que circularon en España entre 1861 y 1876, ya que la broma refleja, por así decirlo, el estado de opinión de la sociedad que la produce.

PALABRAS CLAVE. Richard Wagner (Recepción en España en el siglo XIX). Humor (chiste, gacetilla, caricatura). Teatro Bufo (parodia). Sátira política. Ópera (estética musical).

ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, Richard Wagner was a ‘personality’ who far exceeded his role in the field of music in order to become a true celebrity. This fact explains why the expression “music of the future” was used humorously and was the subject of jokes, pamphlets, parodies, caricatures and satire. Humour published in the written media had a short life, since its daily consumption made it perishable, and therefore less effective as time passed. As humour is intrinsic to the contemporaneity of daily life, in this work we provide the necessary contextualizations for the better understanding of the present-day reader. In addition, we demonstrate that the different humoristic expressions of the time reveal the ideological and aesthetic thinking in circulation in Spain between 1861 and 1876, since jokes reflect, so to speak, the state of opinion of the society that produces them.

KEY WORDS. Richard Wagner (reception in Spain in the nineteenth century). Humour (joke, newsletter and caricature). *Buffo* theatre (parody). Political satire. Opera (musical aesthetics).

Richard Wagner fue en la segunda mitad del siglo XIX una personalidad que trascendió con mucho el plano meramente musical, para convertirse en un verdadero personaje mediático, en un auténtico fenómeno de masas. Este hecho explica su aparición en manifestaciones literarias y gráfi-

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03-02).

cas de diversa naturaleza, lo cual implica, en sí mismo, la popularidad del objeto tratado. Sólo así puede comprenderse que el compositor pudiera convertirse en asunto cómico, apareciendo como tema del chiste, la gacetilla, la parodia, la caricatura y la sátira. La ingente cantidad de humor basado en su persona, su música o los argumentos wagnerianos es tal, que nos hemos visto en la necesidad de acotar el contenido del presente estudio tanto cronológica como temáticamente, centrándonos exclusivamente en el humor producido por la expresión “música del porvenir” entre 1861 y 1876.

Resulta imposible dar una definición cerrada del humor porque, como cualquier estado psicológico, es indefinible. De hecho, y a pesar de muchos intentos, nos encontramos ante el escollo de responder satisfactoriamente a la pregunta de ¿qué es el humor? Sabemos que es un concepto amplísimo que se transforma y evoluciona con el tiempo, tanto, que es difícilísimo capturar sincrónicamente una imagen que de por sí es mutable. Uno de los problemas que lo hacen inaprensible reside en la gran vaguedad conceptual de términos como ironía, sátira, parodia, etc., que resultan generalmente intercambiables en el desarrollo histórico. Parece haber cierto consenso, no obstante, en que es una noción muy vasta que conviene mirar desde la interdisciplinariedad, abarcando materias como la antropología, la psicología cognitiva, la filosofía, la lingüística o la sociología. El medio o canal en el que se desarrolla aporta una coordenada más con una serie de peculiaridades, pues hay humor en la literatura, en la prensa, en la pintura, en el cine y, como no, en la música. Por último, todas las especies del espectro humorístico –como la sátira, por ejemplo– deben abordarse desde una óptica que combine la semántica con la pragmática (modo en que el contexto influye en la interpretación del significado), sin olvidar el concurso de la antigua retórica¹.

A pesar de la gran disparidad de aproximaciones generadas por la diversidad de disciplinas sobre el concepto de humor, Hugo Carretero mantiene que en el fondo pueden ser agrupadas en tres grandes tipos: 1) teorías de la superioridad/denigración; 2) de la incongruencia y 3) de alivio-descarga². Las teorías de alivio-descarga consideran que el humor –y su manifestación fisiológica inmediata, la risa– es un mecanismo de liberación y alivio frente a una actitud general en el hombre de reserva y control. Permite liberar el exceso de energía, produciendo una sensación de bienestar y descanso y, por tanto, puede convertirse en un mecanismo de defensa ante una situación hostil. Cabe decir, en este sentido, que la época que abordamos fue especialmente proclive a usar el humor como paliativo o bálsamo ante la convulsa situación política y social de España en la etapa prerrevolucionaria y el Sexenio Democrático.

Según las teorías de la incongruencia, el humor se desarrolla a través del concepto de lo contrario, lo chocante o lo incongruente –mediante la asociación de ideas contrarias– y la risa estaría ocasionada por una paradoja en la que el factor sorpresa juega un papel determinante. Éste es el mecanismo empleado en buena parte de los chistes que hemos localizado en torno a la “música del porvenir”. Desde la primera de las perspectivas enunciadas, el humor es un signo de superioridad ante las desgracias y defectos ajenos, de tal manera que a través de una manifiesta agresividad y

¹ José Antonio Llera: “La investigación en torno al humor verbal”, *Revista de literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 527-535.

² Hugo Carretero Dios: *Sentido del humor: Construcción de la Escala de Apreciación del humor*, Tesis Doctoral, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2005, p. 33 y ss. El mismo esquema es adoptado por Esther Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico en La Nueva España*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015, pp. 39-42.

hostilidad se denigra al contrario. Según esta concepción, lo cómico –y la risa– proviene de la idea de la superioridad propia. En esta línea se sitúa Baudelaire, que pone especialmente énfasis en lo grotesco y en la fealdad como principales objetos de la mofa. Pero esta fealdad no es sólo física, sino que a veces es imperfección inherente a la debilidad de espíritu³. Aquí encontramos respuesta a la pregunta de por qué Wagner fue objeto de humor y de burla: lo fue debido a su fealdad moral o, al menos, así lo veían sus contemporáneos españoles.

La contemplación de la fealdad espiritual como categoría de lo feo no fue exclusiva de Baudelaire, siendo contemplada por otros pensadores coetáneos. En 1853, por ejemplo, el filósofo de corte hegeliano Karl Rosenkranz distinguía entre lo feo natural, lo feo artístico y lo feo espiritual⁴. Esta última categoría se concibe como algo opuesto a la belleza del alma, la cual se define en términos de bondad y virtud, en el sentido de que “toda virtud embellece y todo vicio afea”⁵. Incluso –opina Rosenkranz– “hay vicios y perversiones particulares que adquieren precisas expresiones fisionómicas. La envidia, el odio, la mentira, la avaricia y la lujuria elaboran sus formas características”⁶. No deja de ser significativo que en esta enumeración de vicios se nombre en primer lugar a la envidia, un sentimiento o estado mental que deja entrever claramente Wagner hacia Meyerbeer y Mendelssohn⁷ en *El Judaísmo en música*, escrito de mediados de siglo que, sin embargo, no llegó a difundirse en Francia –y el resto de Europa– hasta 1869, momento en que fue publicado en España⁸.

Altanero, orgulloso, soberbio, vanidoso, arrogante, amoral, son epítetos que se repiten en los textos tanto de partidarios como de detractores del compositor alemán, pues todos coinciden en que su personalidad y carácter fueron los factores más perjudiciales en la divulgación de su obra⁹. Se le considera un hombre de “orgullo desmedido”¹⁰, con una carencia absoluta de modestia y exceso de amor propio¹¹, mentalmente extraviado¹², al borde del delirio, de espíritu extravagante próximo a la demencia¹³, especie de anticristo¹⁴ presentado en el epigrama con un “orgullo satánico”¹⁵, o, como dice Peña y Goñi irónicamente, como “un ser fantástico, una aparición de ultratumba, visión diabólica rodeada de atributos endemoniados, despidiendo llamaradas de fuego, mezcla híbrida de Mefistófeles, Bertram y Samiel”¹⁶; en definitiva, como un ser maligno que roza la chifladura. En este punto regresamos un instante a Rosenkranz cuando dice que “el trastorno psíquico

³ Charles Baudelaire: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor, 1988, pp. 23-30.

⁴ Karl Rosenkranz: *Estética de lo feo*. Ed. Miguel Salmerón. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, pp. 62-93.

⁵ *Ibidem*, p. 73.

⁶ K. Rosenkranz: *Estética de lo feo...*, p. 74.

⁷ “Noticias”, *La España Musical*, IV, 165, 15-IV-1869, p. 4.

⁸ Richard Wagner: “El judaísmo en Música”, *La España Musical*, IV, nºs 168 (6-V-1869, pp. 1-2), 169 (13-V-1869, pp. 1-2), 170 (20-V-1869, p. 1), 171 (27-V-1869, pp. 1-2), 172 (3-VI-1869, pp. 1-2) y 173 (10-VI-1869, p. 1).

⁹ Antonio Peña y Goñi: “Afinidades del porvenir”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

¹⁰ Francisco Asenjo Barbieri: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”, *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

¹¹ M. Sologuren: “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, IV, 126, 17-II-1881, pp. 1-2.

¹² José María de Goizueta: “Folletín. Revista musical”, *La España*, 20-III-1864, p. 1.

¹³ Luis García de Luna: “La música del porvenir”, *La América*, IX, 11, 12-VI-1865, pp. 11-12.

¹⁴ Así se le llama reiteradamente en *Revista y gaceta musical*, publicación de Bonifacio Eslava dirigida por José Parada y Barreto. Véase, e. g., *Revista y gaceta musical*, I, nos. 5 (3-II-1867, pp. 26-27), 28 (14-VII-1867, p. 146) y 47 (24-XI-1867, pp. 252-253).

¹⁵ José Fernández Bremón: “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, 22-VIII-1876, pp. 106-107.

¹⁶ A. Peña y Goñi: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19, 20 y 22.

es como el mal, la verdadera y propia fealdad del espíritu humano en cuanto a tal¹⁷. Y esa perturbación psicológica alcanza su grado máximo cuando se convierte en locura, enfermedad diagnosticada en el estudio pseudopsiquiátrico elaborado por el médico muniqués Theodor Puschmann¹⁸, el cual fue traducido al español muy tempranamente por Guillermo Morphy¹⁹. La idea de que Wagner no estaba cuerdo, sin embargo, se tenía en España desde mucho antes²⁰ y fue importada de Francia, donde un periódico parisino afirmaba, bromeando, que en el jardín botánico había “animales salvajes menos feroces, y en Charenton²¹ locos más cuerdos que el desgraciado autor de *Tannhäuser*”²². Incluso llegó a pensarse que la música de Wagner era capaz de inducir a la perturbación mental, como recoge una anécdota que cuenta cómo un corista fue conducido al manicomio cercano a Bayreuth tras cantar en el estreno *Parsifal*. De forma chistosa, el comentarista concluía la noticia deseando que fuera “un caso aislado, y no una enfermedad epidémica”²³.

El humor permite establecer la complicidad con el lector, pero la mayor parte del publicado en la prensa escrita goza de breve vida. Su consumo diario lo hace perecedero y con el paso del tiempo se vuelve poco efectivo. La razón no es otra que las propias temáticas empleadas, que sólo son entendibles por unos receptores próximos a lo contado. Además, el cambio de los factores culturales y sociales propios del devenir histórico pueden llegar a hacerlo completamente incomprensible, al desconocer el receptor el desarrollo de la anécdota. Por eso puede afirmarse que el humor es intrínseco a la contemporaneidad, a la actualidad y lo espontáneo de cada época, y evoluciona tanto como cambian los gustos de la sociedad en la que se desarrolla. Es más, todos hemos experimentado cómo un chiste es efectivo en una cultura determinada, pero completamente ineficaz en otra, y esta peculiaridad se da tanto en el desplazamiento geográfico como en el temporal. Debido a este comportamiento, en nuestro desarrollo expositivo no hemos renunciado a hacer las contextualizaciones necesarias para una mejor comprensión de los elementos sometidos a comicidad, a pesar de que somos plenamente conscientes de lo que afirma Gombrich, en el sentido de que “no hay modo más seguro de matar un chiste que explicarlo”²⁴, una opinión sólo válida para un público cercano, pero que no tiene en cuenta la perspectiva histórica.

Hay otro aspecto, además, que como investigadores nos resulta especialmente atractivo, porque si bien es cierto que con el distanciamiento temporal el humor pierde efectividad en cuanto a su primigenia finalidad, hacer reír, también lo es que éste hace que se vuelvan visibles factores que nos aportan datos valiosos sobre cómo era aquella sociedad²⁵, cómo se veían a sí mismos, qué ideologías tenían, qué roles ocupaban determinados sectores de población o qué ideas estéticas circulaban en España acerca de la ópera. Porque a pesar de la exageración y la distorsión –que pro-

¹⁷ K. Rosenkranz: *Estética de lo feo...*, p. 78.

¹⁸ Theodor Puschmann: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*. Berlín, B. Behr's Buchhandlung, 1873.

¹⁹ T. Puschmann: “Ricardo Wagner. Estudio Fisiológico”, *Revista Europea*, I, 4, 22-III-1874, pp. 115-124. El artículo concluye con la siguiente anotación: “Traducido en Viena por G. M.”.

²⁰ *Emilieto* [pseudónimo de Emilio Arrieta?]: “Espectáculos”, *La Nación*, 20-VII-1868, p. 1.

²¹ Se trata de un manicomio fundado en Francia en 1645, en Saint-Maurice, Val-de-Marne, France, con internos tan ilustres como el Marqués de Sade. Hoy es conocido como Hôpital Esquirol, tras haberlo dirigido durante el siglo XIX el eminente psiquiatra francés Jean-Étienne Dominique Esquirol.

²² “Suelos”, *Revista y gaceta musical*, II, 3, 20-I-1868, p. 15.

²³ Pedro de Prat: “Quincena parisiense”, *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 30, 15-VIII-1882, p. 94.

²⁴ Ernst H. Gombrich: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 47.

²⁵ E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico en La Nueva España...*, pp. 35-43.

vocan la comicidad del asunto— los géneros que tratamos encierran, como toda broma, cierta dosis de verdad que refleja, por así decirlo, el estado de opinión de la sociedad que los produce.

En cuanto al origen mismo de la expresión “música del porvenir”, nos vemos en la necesidad de recordar que en noviembre de 1849 Wagner concluyó el ensayo *La obra de arte del futuro*²⁶, un extenso texto publicado en Leipzig en 1850 cuyo ambiguo título se prestó no sólo a la confusión, sino que reunió todos los requisitos para provocar la burla de sus contemporáneos, ya que se transformó enseguida en “música del futuro”, o “del porvenir”, que fue el término más empleado en España al ser traducido del francés *musique de l'avenir*. El término alemán, *Zukunftsmusik*, usado desde 1847 para referirse a Chopin, Liszt y Berlioz²⁷, fue anotado en 1854 por el crítico vienés L. A. Zellner y el compositor Louis Spohr, aunque no se difundió por el resto de Europa hasta 1859, utilizado por el crítico de Colonia Ludwig Friedrich Christian Bischoff en el primer número de la *Niederrheinische Musikzeitung*²⁸. Precisamente, para defenderse de su supuesta autoría, Wagner escribió “Música del futuro” como prólogo a sus *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française* (París, 1860)²⁹, proemio publicado un año más tarde de forma independiente en alemán bajo el título de *Zukunftsmusik*³⁰. A pesar de los esfuerzos de Wagner, que acusaba a Bischoff de su invención en una carta a Berlioz sacada en *Journal des Débats* el 22 de febrero de 1860³¹, lo cierto es que malintencionadamente algunos críticos españoles siguieron atribuyendo su creación al propio Wagner³², interpretando la expresión como un síntoma de presuntuosidad del compositor alemán, en el sentido de que, supuestamente, ninguno de sus contemporáneos estaba preparado para entenderle y de que sólo en un futuro podría ser comprensible su música³³. El tema de la autoría fue tan debatido que incluso muchos años después seguía siendo discutido en la polémica mantenida entre Barbieri y Peña y Goñi³⁴. Músico y música del porvenir—asegura Castro y Serrano— “son motes legendarios que han pasado al dominio común para fabricación de nuevos chistes y agudas presuposiciones”³⁵.

1. El chiste y la gaceta: de París a Madrid

La mayor parte de las referencias que tenemos de Wagner en los años 60 en la prensa son acerca de su vida o de sus estrenos en el extranjero. Una buena porción de estas noticias se aprovecha la ocasión para incluir alguna gracia más o menos ocurrente que gira en torno a la expresión “música del porvenir”, “llamada así—dice un chascarrillo típico de la época— porque en el presente na-

²⁶ R. Wagner: “Das Kunstwerk der Zukunft”, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (en adelante *GSD*), vol. 3. Leipzig, 1872, pp. 51-210.

²⁷ R. Wagner: *Mi vida*, ed. Martin Gregor-Dellin, Madrid, Turner, 1989, pp. 426, 716 y 734.

²⁸ Hans-Joachim Bauer: *Guía de Wagner*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1996, p. 810.

²⁹ R. Wagner: *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*. París, librairie Nouvelle, 1860.

³⁰ R. Wagner: *Zukunftsmusik*, en *GSD*, vol. 7, Leipzig, 1873, pp. 87-137.

³¹ Citado en Joaquín Marsillach Lleontar: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona, Texidó y Parera, 1878, p. 98.

³² Vicente Cuenca: “Concierto en los Jardines de Apolo”. *El Artista*, I, 9, 7-VIII-1866, p. 5.

³³ José María de Goizueta: “Revista Musical”. *La Época*, 3-XII-1862, p. 3.

³⁴ Confer José Ignacio Suárez García: “Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España”. *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 181-202.

³⁵ *Un Caballero Español* (pseudónimo de José Castro y Serrano): “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, pp. 742-744.

die la comprende”³⁶. El desencadenante de este fenómeno lo constituyó el estrepitoso estreno de *Tannhäuser* en París en 1861, uno de los mayores escándalos teatrales de la historia. La crítica musical francesa formó opinión fuera de sus fronteras y en las reseñas españolas aparecieron toda una serie de estereotipos o *topoi* que se repetirán durante más de una década: “cacofonía”, “interminable melopea”, “olla de grillos”, “ensalada de cangrejos”, etc. De aquí proviene el gusto por los chistes (*boutades*) con que concluyen buena parte de los sueltos publicados entonces en España³⁷. Comenta una revista especializada sobre la presentación en la capital gala:

La música del porvenir, como se llama en París a la de la ópera *Tannhäuser*, está causando en el presente un espectáculo nada filarmónico, aunque sí muy ruidoso. Los ánimos están tan enconados [...] que ya ha habido palos y bofetadas en los cafés y las calles [...]. ¿Qué diablos tendrá esta música para producir tales efectos? ¿Será acaso un trasunto de la que cantaba Nerón en los teatros de Roma, necesitando dar de palos a los espectadores para que aplaudiesen y no se durmieran? Bonito porvenir le espera a la ciencia de los sonidos³⁸.

Dice *La Corona* sobre el estreno y las conversaciones en los entreactos, siguiendo al periódico francés *Le Siècle*:

La sala estaba espléndida como todas las salas en las primeras representaciones en la ópera; pero, durante toda la representación la sala y no la escena era el verdadero espectáculo. Todo el mundo se miraba, se flechaba los gemelos, se saludaba, y había mil conversaciones mientras que *Tannhäuser* y *Venus* se entregaban a una melopea alternativa. Debo añadir, sin embargo, que la presencia inesperada en escena de doce magníficos perros de caza, hizo sensación y que, por un momento, se trasladase la atención de la sala a la escena, después de lo cual volvieron a empezar las conversaciones hasta el momento en que, gracias a un pequeño incidente, se echó a reír el público, como los dioses de Homero. Esta hilaridad era provocada por un cierto ruido de violines que recordaba vagamente los nocturnos amores de los gatos en los tejados.

En el entreacto no se habla sino de Wagner y de su ópera, en los pasillos y en el salón de descanso. Voy a trasladar algunas de las conversaciones que oí [...]

Dos consejeros de Estado.

—¿Qué pensáis de esta música?

—Si fuese música, los perros que han aparecido al final del primer acto, hubieran ladrado.

—En verdad tenéis razón. [...]

Ignoro el juicio que harán de esta obra los hombres del oficio, los doctores de la crítica, pero la música del porvenir, que es la cerradura del presente, me parece por largo tiempo comprometida en Francia; lo mejor que puede hacer es volver a pasar el Rin³⁹.

Antes de continuar, creemos conveniente enmarcar brevemente los términos que titulan el presente epígrafe: chiste y gacetilla. La Real Academia Española afirma que el chiste es un “dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa. Muchas ve-

³⁶ “Miscelánea”, *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, pp. 6-7; también en “Variedades”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (en adelante *DOAM*), I-II-1867, p. 4.

³⁷ J. I. Suárez García: “Centros y periferias en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX”, *Musicología global / Musicología local*, Javier Marín López et al. (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1407-1420.

³⁸ “Variedades”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 3.

³⁹ Ramón Ripoll: “Gacetilla”, *La Corona*, 24-III-1861, p. 3.

ces se presenta ilustrado por un dibujo, y puede consistir sólo en éste⁴⁰. Está ligado al juego de palabras, a la fresca ocurrencia, a la brevedad, a lo actual y a la sorpresa de quien lo escucha o lo lee. De hecho, debe ser nuevo para causar risa, porque normalmente no provoca risa por segunda vez⁴¹. Al tratar los acontecimientos y preocupaciones de la vida cotidiana, forma parte de la cultura general del humor de una colectividad dada, pues es una manifestación de lo que aquella tiene por divertido⁴², de manera que cabe afirmar que tiene que estar en sintonía con la sociedad en que se desarrolla. En resumen: “un chiste debe ser contado con la máxima brevedad posible, debe tratar sobre un tema de actualidad, algo anecdótico que ofrezca una solución chocante que escape a la lógica, que se aproxime a lo absurdo”⁴³. Desde el momento en que el lenguaje es la principal herramienta con que se conforma, las técnicas del doble sentido, la condensación y el empleo múltiple de un mismo material fónico se erigen como las más adecuadas⁴⁴. En cuanto a los recursos técnicos empleados, se recurre a figuras retóricas como la antítesis o el contraste, la hipérbolo, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

Algunos de los ejemplos localizados sobre la “música del porvenir” caerían dentro de la categoría de chanza, un dicho gracioso y ocurrente, humor inocente donde el placer del emisor consiste en disparar y exhibir ingenio ante el lector. Pero en su inmensa mayoría son chistes tendenciosos en el sentido dado por Freud, es decir, aquél que muestra parcialidad e inclinación determinada. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la tendenciosidad no se muestra en estado puro, porque si lo hiciera, se destruiría el efecto cómico, y la risa sería sustituida por sentimientos serios como la compasión. Por eso la intencionada orientación del contenido se disfraza mediante la forma ingeniosa, graciosa, inocente en apariencia, y ésta debe mantenerse dentro de la “esfera estética”⁴⁵. Un tipo especial dentro del chiste tendencioso es el denominado por Freud “hostil”, el cual proyecta un sentimiento agresivo contra una tercera persona frente a una segunda, el oyente. En él suele atacarse a superiores o figuras de autoridad⁴⁶ y, en el caso que nos ocupa, la intencionalidad es clara: ridiculizar, menospreciar o poner en tela de juicio la música de Wagner⁴⁷. Para reforzar su efecto, el chiste adquirió a veces la forma de supuesto diálogo producido en el descanso de una representación de ópera o concierto, como el siguiente, referido al estreno de la obertura de *Tannhäuser* en Madrid:

De pronto exclama un señor panzudo como el P. Gorentflor: “¡Divino! ¡divino! Esto es una catarata de armonías; un Misisipi de notas; un Océano de semifusas... ¡Y yo que no he traído a mi mujer!”

Una señorita. –(¡Si querrá ahogarla!)

Un caballero a otro. –¿Qué efecto le hace a Vd., don Francisco?

⁴⁰ “Chiste”, *Diccionario de la Lengua Española*, vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (21ª edición), p. 650.

⁴¹ Confer Anton Ehrenzweig: *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 155-161.

⁴² Confer Derek Brewer: “Los libros de humor en prosa principalmente en la Inglaterra de los siglos XVI al XVIII”, *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Jan Bremmer y Hermann Roodenburg (eds.), Madrid, Sequitur, 1999, p. 93.

⁴³ E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico...*, p. 125.

⁴⁴ Siegmund Freud: *El Chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), disponible en: http://dspace.ualca.cl:8888/biblioteca/librodot/XXV_ChisteysurelacionconloinconscienteEl.pdf (consultado el 9 de marzo de 2016), p. 21 y ss.

⁴⁵ Isabel Paraiso: “Teoría psicoanalítica de la caricatura”. *Monteagudo*, 3 (1997), p. 101.

⁴⁶ S. Freud: *El Chiste...*, pp. 54-65.

⁴⁷ Confer *Un músico viejo* (pseudónimo de Felipe Pedrell): “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, 1, 2, 9-VII-1882, pp. 2-3.

Un interpelado. –El mismo que el cólera de 1865.

Un diletante. –¡Jesús qué ruido! ¡Verdi es un niño de pecho al lado de este alemanuco!"⁴⁸

Algunas chuscadas fueron publicadas bajo la forma de gacetilla, en la cual tiene cabida el cotilleo y la murmuración. Aunque eran ficticias, suelen partir de una base real que es condimentada con el aditamento más o menos feliz del gacetillero. Manuel Ossorio y Bernard, un testigo de excepción de aquellos años en que tanto se prodigó, nos cuenta que el encargado de esta sección de los diarios se veía libre de compromisos políticos, y solía consagrarla a la "chismografía matritense, a dar cuenta [...] de las aventuras, de los lances que quitan a la vida su monotonía, su pesadez"⁴⁹. Del periódico general y político pasó a las redacciones de las revistas musicales especializadas con idéntico sentido, de ahí que el género fue enormemente eficiente para propagar el concepto de "música del porvenir", tal y como señala Pedrell⁵⁰.

Después del estreno parisino de *Tannhäuser*, los chistes y las gacetillas sobre la "música del porvenir" publicados en España versan sobre las siguientes ideas principales: 1) es una música de excesiva duración, abstrusa –hasta el punto de ser inejecutable– y sólo entendible en el futuro; 2) es descriptiva, imitativa, "realista", opuesta a la escuela italiana de composición y 3) abusa del viento metal en su instrumentación hasta el punto de provocar la sordera del oyente. Estos temas aparecen con frecuencia entremezclados en una misma noticia, de manera que en ocasiones son difíciles de deslindar. A continuación, hacemos una breve explicación introductoria de cada uno de ellos para proponer luego algunos ejemplos.

Oscura, incomprensible, extravagante, son calificativos que acompañan a la "música del porvenir", porque ésta es semejante a un rompecabezas, un logogrifo, un *totum revolutum* o un pandemónium, es decir, lugar en el que hay gran confusión, ruido y griterío. Sólo con suerte podrá ser comprendida por las generaciones venideras y, además, se encuentra a las obras de Wagner desmesuradamente extensas, así que con ironía se prefiere que el triunfo del compositor se retrase todo lo posible, porque en caso contrario –leemos– "tendríamos óperas en treinta actos representadas en siete noches, y otras lindezas por el estilo, que bueno es dejar para los del porvenir"⁵¹. Nada más salir la primera edición del poema de *El Anillo del Nibelungo* (Leipzig, 1863), empezó a bromearse con la duración de la obra y el uso de yunques en la partitura⁵². Comenta Vicente Cuenca en la reseña que hizo del libreto:

[Sigfrido a Brunilda] El dulce canto de tu voz llega a mis oídos; pero con respecto a lo que me dices cantando, admirado, no puedo comprenderlo. El lector se encuentra también en igual caso. Por último, los dos amantes caen en brazos uno de otro, y nosotros en los de la tercera jornada. Ésta, como ya hemos dicho, se titula *El crepúsculo de los Dioses*, y del cual renunciamos a desembrollar las tinieblas [...].

La obra concluye con una aurora boreal; de seguro esto es lo que se encuentra más claro en el inmenso logogrifo que Ricardo Wagner llama una tetralogía. Sólo una cosa pedimos ardientemente al Señor, que cuando esta se ponga en España, nos coja confesados⁵³.

⁴⁸ "Revista de la semana". *La Nueva Iberia*, 19-VII-1868, p. 1.

⁴⁹ Manuel Ossorio y Bernard: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, ed. crítica M^a Isabel Jiménez Morales. Madrid, Castalia, 2001, p. 165.

⁵⁰ Felipe Pedrell: "La música del porvenir". *Almanaque musical de 1868*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger Editor, p. 20.

⁵¹ "Miscelánea", *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, pp. 6-7; también en "Variedades", *DOAM*, I-II-1867, p. 4.

⁵² "Gacetillas. Ópera larga", *La Discusión*, 25-IX-1863, p. 3.

⁵³ V. Cuenca: "Crónica de Madrid", *El Orfeón Español*, II, 4, 18-X-1863, p. 4.

En 1864 se produjo el estreno del primer fragmento wagneriano hecho en Madrid, la Marcha de *Tannhäuser*. A pesar de que tuvo un éxito satisfactorio y fue repetida a petición del público⁵⁴, la prensa no desaprovechó la oportunidad de hacer bromas. *El Contemporáneo* le atribuye sarcásticamente un carácter apocalíptico y dice que si ese número “es la música del porvenir, debe ser este porvenir el día del juicio, cuando se desquicien los orbes y la naturaleza se conmueva con estruendo en las últimas convulsiones de la agonía”⁵⁵. José María de Goizueta considera la partitura como “un completo caos”, un “laberinto de notas tan enmarañado y diabólico” que “comparándolo con el más intrincado de los bosques vírgenes de Brasil, sería un jardín inglés con sus líneas regulares y rígidas, al lado de la ópera en cuestión”⁵⁶. Escribe Cuenca:

Como más de una vez nos hemos ocupado en este mismo sitio del sistema, a nuestro parecer absurdo y extravagante hasta lo sumo, de la música de este maestro del *porvenir*, y por ende fuera de nuestra competencia presente, y que de buena voluntad dejamos a la de nuestros nietos, sólo nos vamos a ocupar del efecto que ha causado en nuestros oídos la tal marcha. [...] El *motivo* de la *marcha* es bello y apropiado al objeto, y aunque no brilla por gran fuerza de originalidad sería agradable y gustaría, pero su desarrollo es infernal. Todo en él está conculcado de un modo lastimoso, subiendo los violines y violonchelos a la escena y bajando las voces a los profundos abismos, todo acompañado de un modo capaz de ensordecir a las piedras. [...] ¡Lástima grande será que cuando Dios nos llame a juicio y nuestro cuerpo yazca inanimado, no nos toquen la tal marcha! De seguro que nos despertaba de nuevo su estrépito⁵⁷.

Con motivo de la premier de *Tristán e Isolda* (1865), en un relato ficticio, imaginado, Luis García de Luna describía la “música del porvenir” como inejecutable, pues consideraba imposible interpretar dos veces de la misma manera aquel “hacinamiento confuso de notas”, producto del “brusco arrebató de la locura”⁵⁸. La idea de impracticabilidad envolvió a *Tristán* desde su origen, porque anteriormente al estreno muniqués se había tenido que aplazar su presentación en Viena después de 77 ensayos⁵⁹. Ésta es la base histórica que inspiró la gaceta “¡Qué tal música sería!”:

Después del solemne *fiasco* que Ricardo Wagner (el pontífice de la música del porvenir) hizo en París con su *Tannhäuser*, se esperaba ansiosamente el resultado de su última ópera, *Tristano ed Isolda*, puesta en ensayo en el teatro de la corte de Monaco [Múnich].

Aunque en Viena, después de sesenta ensayos, fue declarada esta obra inejecutable, se quiso hacer una última tentativa en este teatro, valiéndose al efecto de cantantes escriturados *ad hoc*. Pasaron quince días desde que se verificó la prueba general, y todavía no se pensaba en su ejecución. La noche de su estreno un primer clarinete volvió inadvertidamente dos hojas a un tiempo, y nadie se apercibió de semejante cosa, a no ser el profesor cuando vio que concluyó de tocar media hora antes que sus compañeros!...⁶⁰.

En 1866 *El Artista* recogía el rumor que aseguraba que la apertura del nuevo teatro de la Ópera de París –Palais Garnier, entonces en construcción– se realizaría con una obra de Wagner y añadía:

⁵⁴ “Gaceta. De Madrid. Concierto”, *La España*, 17-III-1864, p. 4.

⁵⁵ “Variedades”, *El Contemporáneo*, 15-III-1864, p. 4.

⁵⁶ J. M^a de Goizueta: “Folletín. Revista musical”, *La España*, 20-III-1864, p. 1.

⁵⁷ V. Cuenca: “Crónica de Madrid”, *El Orfeón Español*, II, 29, 10-IV-1864, p. 4.

⁵⁸ Luis García de Luna: “La música del porvenir”, *La América*, IX, 11, 12-VI-1865, pp. 11-12.

⁵⁹ H.-J. Bauer: *Guía de Wagner...*, vol. 2., pp. 728-729.

⁶⁰ “Gacetas. ¡Qué tal música sería!”, *Revista y gaceta musical*, I, 20, 19-V-1867, p. 104.

Después del ruidoso y estrepitoso éxito que tuvo su ópera *Tannhäuser*, en París, no se concibe que se presente otra del mismo autor en este solemne acto, sino para acostumbrar la nueva sala a los silbidos. Se asegura que serán invitadas con preferencia todas las señoras en estado interesante, a fin de que la generación futura se habitúe desde luego a la *música del porvenir*. La noticia merece confirmación⁶¹.

Respecto al segundo de los ítems señalados, se consideraba que la “música del porvenir” era “realista” porque en la teoría wagneriana la música debe someterse al poema para conseguir un espectáculo creíble, es decir, ha de secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática. Para tal fin se vale primordialmente de dos recursos, la armonía y la instrumentación, en contraposición a la preeminencia melódica de la escuela italiana o “idealista”⁶². Éste es el asunto principal de una gacetilla publicada en la *Revista y gaceta musical*, que tiene nuevamente una base real que fue condimentada con la imaginación de un gacetillero parisino, al menos si hemos de creer el testimonio de Wagner, que asegura que el mismo Rossini protestó formalmente en una carta abierta y “declaró una *mauvaise blague* (broma pesada) el *bonmot* atribuido a él”⁶³. Dice la publicación de Bonifacio Eslava:

En una de las suculentas y opíparas comidas que Rossini daba y sigue dando a sus amigos en Passy, se promovió entre los comensales la cuestión de la *música del porvenir* y de la *música italiana*, es decir, del reino de la *armonía* y del de la *melodía*. Llevaban la peor parte los partidarios del último sistema, porque eran menores en número y menos sagaces que sus adversarios. Los melodistas interrogaron con la vista a Rossini, en quien esperaban amparo y victoria. El gran maestro permanecía, empero, taciturno y grave, como el que hallándose vencido implora clemencia. Los armonistas daban a entender, con la alegría de sus semblantes, que el triunfo era incuestionable, cuando uno de ellos, el que con más calor había defendido sus ideas, se apercebó que Rossini, al hacerle plato, había cometido la distracción de servirle solo salsa.

–Maestro, maestro –le dijo– a mí no me ha puesto usted de ese riquísimo pescado, y reclamo mi parte.

–He servido a usted tan sólo la salsa del pescado, porque lo juzgué más conforme con sus ideas; prescindir de la melodía para entregarse de lleno a la armonía, equivale a renunciar al pescado y saborear la salsa. Excusamos decir que la epigramática comparación del rey de la melodía llenó de confusión a los partidarios de Wagner y señaló su derrota⁶⁴.

Otro tema colateral vinculado con el supuesto “realismo” wagneriano fue considerar la “música del porvenir” como descriptiva, casi podríamos decir fotográfica⁶⁵, en el sentido de que con ella se pretendía aprehender objetos materiales (Nothung, el Grial, etc.) y naturales (el Rin, el murmullo del bosque, etc.) con la técnica del *leitmotiv*. De ahí sueltos como el recogido por el periódico satírico *Gil Blas*:

Wagner, el célebre compositor alemán a quien se debe la música del porvenir, ha concluido una ópera que se titula el *Huracán*. He aquí una obra en la que puede muy bien el público hacer el papel de protagonista.

– ¿Cómo?

– Silbando⁶⁶.

⁶¹ “Miscelánea”, *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 6.

⁶² Confer J. I. Suárez García: “El debate sobre el modelo formal del drama lírico en España a finales del siglo XIX: una encuesta realizada por *La España Artística*”, *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 93-102.

⁶³ R. Wagner: *Mi vida*, ed. Martin Gregor-Dellin, Madrid, Turner, 1989, p. 549.

⁶⁴ “Gacetillas. Opinión de Rossini sobre la melodía”, *Revista y gaceta musical*, I, 23, 9-VI-1867, p. 120.

⁶⁵ El término destaca la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y la literatura (naturalismo).

⁶⁶ “Murmullos”, *Gil Blas*, IV, 33, 24-I-1867, p. 4; también en “Sección amena”, *El Imparcial*, 10-VII-1867, p. 4.

Debido a su condición imitativa, supuesta oscuridad e inejecutabilidad, pronto se relacionó la música de Wagner con el ruido. Al difundirse la noticia de que un almacenista de instrumentos de Mannheim había inventado una especie de batería con bombo, platillos, tambor, triángulo y timbales, una revista añade que la novedad contiene además “un aparato para producir el rumor del trueno y de la tempestad, disparo de mosquetes y cañones”; *El Artista*, con mucha sorna lo recomendaba “a los cultivadores de la música del porvenir”⁶⁷. Otro ejemplo de este tipo de asociación la encontramos al fabricarse un imitador del ruido del grillo, el “cri-cri”, instrumento que se puso de moda y que tenía “el soberano poder de atacar el sistema nervioso de la manera más superlativa”. Dice un periódico: “Este pícaro hijo de la música del porvenir, se compone de una pequeña cavidad metálica y una lengüeta de acero a prueba de crujiidos”; luego añadía: “el canto del grillo, el de la rana y el de la cigarra, son la orquesta del teatro Real, al lado del cri-cri”⁶⁸. A pesar de la aparente trivialidad e inocencia de los modelos propuestos, el hecho de que se contemplara el ruido como un componente de la música, aunque fuera en broma, es algo que no deja de recordarnos actitudes propias de las vanguardias históricas del siglo XX, sobre todo del Futurismo de Marinetti. En este sentido hemos seleccionado otra jocosa glosa sobre el silbato de las locomotoras, la cual está en la misma línea que la parodia hecha por Caballero sobre la “música del porvenir” en *El siglo que viene*, tal y como comentamos más adelante:

El silbato de las locomotoras. Se trata, según un periódico extranjero, de dar a los silbatos de las locomotoras un diapasón musical. Esta música del porvenir se funda a consecuencia de muchas reclamaciones de viajeros delicados, de personas que viven junto a las vías, y para evitar perjuicios en los ganados que huyen aterrados abandonando sus pastos al oír los actuales silbidos. Varias Compañías han tomado nota de la petición y van a obrar de acuerdo para la adopción de un diapasón uniforme. El periódico que da la noticia comenta festivamente, añadiendo: “No temo más que una cosa; y es que no sirva esto de pretexto para aumentar el precio de los billetes; a menos que las compañías no se propongan, bajo pretexto de música, pedir al Estado una subvención de 100.000 francos como M. M.”⁶⁹

Por último, en cuanto al abuso del viento metal en la orquestación fue algo que se relacionó prioritariamente con Wagner, pero también con Verdi, lo cual refleja precisamente la influencia del primero sobre el segundo. Después de la *première* de *Don Carlos* en la Ópera de París (1867), la *Revista y gaceta musical* publicó un artículo sobre los efectos de la música en la antigüedad en el que podemos leer: “Los sordos son también curados con la música, pues según Beroaldo, el médico Asclepiades curaba la sordera con el sonido de las trompetas. De nuestros días no dudamos que quizás podrían curarse algunos oyendo ciertas óperas de Verdi o Wagner”⁷⁰. La idea de sobrecarga en la instrumentación por exceso de viento metal se ligó a Wagner sobre todo tras el estreno de *Rienzi* en París (1869). Un diario madrileño decía que el efecto había sido “galvánico, pues los espectadores han salido aturridos al escuchar, además de una numerosa orquesta, dos trompetas de cilindros, dos figles, dos cornetas de pistones, tres trombones, y... como simple añadidura... una charanga (*fanfare*) militar; el auditorio quedó galvanizado, y convencido de que *Rienzi* es una ópe-

⁶⁷ “Miscelánea”, *El Artista*, III, 2, 15-VI-1868, p. 15; también en “Variedades”, *DOAM*, 17-VI-1868, p. 4.

⁶⁸ “El cri-cri”, *El Folletín*, V, 38, 1-X-1876, p. 297.

⁶⁹ “Crónica”, *Gaceta de los Caminos de Hierro*, XV, 8, 20-II-1870, p. 123; también en “Noticias varias”, *La Discusión*, 26-II-1870, p. 3.

⁷⁰ “De los extraordinarios efectos de la música en la antigüedad”, *Revista y gaceta musical*, I, 33, 18-VIII-1867, p. 178.

ra imponderablemente tumultuosa”⁷¹. El mismo periódico también publicaba una traducción en prosa de un poema de Albert Millaud titulado “Ricardo Wagner”:

¡Caldereros! Vosotros, que sabéis hacer ruido machacando el bronce, aplaudid a vuestro compañero, saludad al que os disputa la palma. Aunque a vuestras notas se parezcan, nunca podréis, con vuestra cadencia, hacer tanto daño a nuestros oídos como nos ha hecho él.

Si se llama gran música hacer con las trompetas un concierto charivarino⁷², que hace palidecer a los forjadores; si persiste en buscar la gloria golpeando sobre ruidosos tambores, como hacen los payasos ambulantes para llamar gente en las ferias; sea: entonces, como él lo hace, llamaré a Mendelssohn rústico y galopín, a Meyerbeer comerciante de canela y de pieles de conejo; diré que es una barbaridad que Joaquín Rossini (q. e. p. d.), no se quedase en Pésaro para vender macarrones.

Declaro que los trombones son encantadores con sus dulces acordes; pero tengo lástima a los desgraciados que tienen que soplar en ellos música de Wagner.

Cuando yo muera (Dios quiera que así sea), me quedará en la tumba un consuelo amargo, el de no oír más música de Wagner. Y si por casualidad mi alma en pena percibe, sin retener nada, como una tempestad vaga y lejana la música del porvenir, ella irá, apartando de sí el amargo cáliz, a dar gracias a Dios por haber permitido que yo naciese antes que mis desgraciados hijos⁷³.

2. Parodia: “música del porvenir” y género bufo

La “música del porvenir” se incluyó muy pronto entre los asuntos parodiados por el género bufo. Emilio Casares –al que seguimos– define este repertorio como una variante de teatro lírico español de carácter cómico-burlesco inspirado en Francia y concebido como un espectáculo de entretenimiento, inverosímil, irreal, imaginativo, de forma que tanto su contenido como sus fórmulas y desenlaces son puro juego, siendo su arma estilística la exageración. El contexto en que irrumpe es de crisis en la Zarzuela Grande y de grandes dificultades, en general, en la sociedad española que, cansada y con demasiados problemas políticos y sociales, anhela un modo de evadirse, pues ante los graves acontecimientos políticos que provocaron la llegada del Sexenio Revolucionario, se produjo una reacción común a muchas épocas calamitosas, una oleada de sensualidad alocada y de risueña despreocupación en los espectáculos. Asimilando el modelo del *Théâtre des Bouffes Parisiens*, la finalidad del género fue la presentación burlesca y satírica de temas mitológicos, como en el caso francés, pero también de realidades del día a día, en las que entraban personajes públicos españoles, costumbres, etc., y aquí es donde tiene cabida el asunto de la “música del porvenir”, como tema de rabiosa actualidad⁷⁴. Y lo hizo en la primera temporada de la empresa “Los bufos madrileños” de la mano de *Un Sarao y una soirée*, estrenada el 12 de diciembre de 1866, donde los libretistas Miguel Ramos Carrión y Eduardo de Lustonó introdujeron una sátira con música de Arrieta en la escena octava de la segunda “lámina” o parte de la obra. El aria del por-

⁷¹ “Variedades. Revista musical”, *La Iberia*, 1-V-1869, p. 3.

⁷² El término parece hacer referencia tanto al periódico satírico francés *Le Charivari* (famoso por sus caricaturas), como a la costumbre popular inglesa en la que se castigaba y humillaba de forma estridente a la persona que hubiera violado una norma de la comunidad. Esta adquiría normalmente la forma de procesión, fuera de la casa del infractor, en la que unos enmascarados hacían ruidos cacofónicos, repicaban campanas, soplaban cuernos de toro, daban golpes a sartenes, cacerolas, ollas u otros utensilios, con la intención de avergonzar al presunto autor de la trasgresión.

⁷³ “Variedades. Revista musical”, *La Iberia*, 1-V-1869, p. 3.

⁷⁴ Emilio Casares Rodicio: “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-97), pp.73-116; véase especialmente las pp. 73-88.

venir del número 8 –comenta Encina Cortizo– “es una explícita alusión al drama wagneriano o a la concepción que tenía Arrieta de él. Al contrario de lo esperado, el lenguaje armónico es sencillo y sólo hay cierta urgencia rítmica en el fraseo y los tresillos que desarrollan un acompañamiento cromático”⁷⁵. Dice el libreto⁷⁶:

CORO	¡Cante usted que todos en la reunión, están impacientes por oír su voz!	MATILDITA	Tocan las campanas y allá muy lejano suena el tambor ya, y el aire recibe los últimos besos ¡que las madres dan!
MATILDITA	Señores, no es posible, ¡estoy de voz muy mal! (Siempre dice lo mismo y así es la verdad)	CORO	Esto es admirable, ¡no hay que pedir más! A nuestros biznietos Entusiasmará
TODOS	Cante usted de esa ópera del porvenir, que está dando al presente tanto que decir		Hablado
UNOS	Música del futuro ¡buena será!	TODOS	¡Bravo! ¡Bravo!
OTROS	Dicen en Alemania que no tiene igual	POLLO 1º	¡Primorosa!
(Se sientan y únicamente queda de pie Matildita, que canta lo siguiente)		ELVIRA	¡Qué original es el canto!
MATILDITA	¿Qué es eso? ¡Dios mío! ¡Caballos al trote que a la guerra van!	MATILDITA	Gracias.
CORO	¡Qué bien imitado está el galopar!	POLLO 2º	¡Qué corte tan nuevo!
MATILDITA	¡Ay! Pobres guerreros, vuestras madres lloran al veros partir! Y los perros fieles ladran escuchando el ronco clarín	MATILDITA	Gracias.
CORO	¡Qué bien imitado; esto es escribir!	PEPITO	¡Y aquel <i>pizzicato</i> !!!...
		MATILDITA	Gracias.
		CABO 1º	¡Y qué voz tan pura!
		CABO 2º	Adiós género italiano.
		SERAFÍN	Ésta es la verdad del arte. Bellini era un <i>pelagatos</i>
		CARLOS	Qué mu-mu-mu-mu-música. Yo me encan-can-can-can-canto

⁷⁵ María Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 354.

⁷⁶ *Un sarao y una soirée, caricatura de costumbres, en dos láminas, original y en verso, de los señores Don Miguel Ramos Carrión y Don Eduardo de Lustonó, música del maestro Arrieta*, Madrid, Gullón e Hidalgo editores, 1866, pp. 54-56.

El satírico *Gil Blas* comentaba:

Las funciones que se hacen en los teatros abarcan todas las épocas.

En Jovellanos se ha hecho *Mañana*.

En el Príncipe *Hoy*.

Y en los Bufos se canta la música del *porvenir*⁷⁷.

En la temporada 1872/73, última considerada por el profesor Casares de actividad normalizada de los bufos, nos encontramos a Arderius como empresario del teatro de la Zarzuela. Allí se estrenó el 21 de diciembre de 1872 *Sueños de Oro*, zarzuela fantástica en tres actos con letra de Luis Mariano de Larra y música de Barbieri, en su primera colaboración conjunta⁷⁸. Fue un título seguido con auténtico fanatismo y la obra se convirtió para Barbieri y Larra en una auténtica mina de oro⁷⁹. Nos interesa porque en el número 9 bis Barbieri escribió un interludio instrumental en el que parodiaba el estilo wagneriano. Es el conocido como *Concierto del porvenir*, en el cual –comenta Peña y Goñi– “se oyen las más extrañas disonancias preparadas y sin preparar”⁸⁰. Leemos en el libreto:

(Pieza instrumental de mucho ruido. Aplausos)

DAMAS
(¡Jesús, qué trompetazos!)

CABALLEROS
(¡Uy! ¡Qué barbaridad)

DAMAS
¡Magnífico! (aplaudiendo)

CABALLEROS
¡Magnífico! (aplaudiendo)

TODOS
¡No puede sonar más!⁸¹

Casares da aquí por finalizada la aventura de los bufos como sistema expresivo. Sin embargo, hay aún otro ejemplo que consideramos muy apegado al modelo bufo en el que nuevamente se realiza una parodia sobre la “música del porvenir”. Se trata de *El siglo que viene*⁸², obra estrenada el 3 de julio de 1876 en el teatro del Príncipe Alfonso (o Circo de Rivas), coliseo entonces arrendado por Arderius. A pesar de la falta de originalidad, puesto que estaba basada en *El mundo tal cual será en el año 3000* (1845) de Émile Souvestre, tuvo un gran éxito, siendo años más tarde repuesta en el teatro Alhambra, rebautizado como “Folies Arderius”⁸³. En esta zarzuela cómico-fantástica, considerada por la crítica como perteneciente al “género grotesco” y “cancanescos”, a pesar de

⁷⁷ “Cabos sueltos”, *Gil Blas*, 23-XII-1866, p. 4.

⁷⁸ Confer E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 318-320.

⁷⁹ E. Casares: “Historia del teatro de los Bufos...”, pp. 101-105.

⁸⁰ P. [Antonio Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 23-XII-1872, p. 2.

⁸¹ *Sueños de Oro. Zarzuela Fantástica de grande espectáculo, en prosa y verso, dividida en tres actos y once cuadros original de Don Luis Mariano de Larra, música del maestro Barbieri. Decoraciones y maquinaria de Ferri y Busato. Representada en el Teatro de la Zarzuela el 21 de diciembre de 1872*, Madrid, imprenta de José Rodríguez, 1882 (5ª edición), p. 48.

⁸² Confer Nuria Blanco Álvarez: *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015, pp. 198-200 (inédita).

⁸³ “Espectáculos. Folies Arderius”, *El Liberal*, 9-X-1880, p. 5.

prescindir casi por completo del elemento sicalíptico⁸⁴, Carlos Coello y Miguel Ramos Carrión realizaron dos alusiones a Wagner. En la primera (Acto I, escena segunda), un músico que está a punto de volverse loco, Ángel, se recrea en una absurda melodía que acaba de componer, convencido de que su creación “hará época”. Porque –continúa Ángel dirigiéndose a su esposa–

Hay que sacar a la música del estado de postración en que se encuentra. Wagner ha hecho algo. Yo haré lo que falta. A él no le comprenden... A mí tampoco. Estamos iguales. Yo soy el Wagner de España y él es el Semifusa de Alemania. ¡Delicioso! Delicioso... Mi... fa... mi... fa... Voy a solfeártelo (Música). ¡Verás el efecto! Ahora voy a probarlo en el cornetín. (Toca)⁸⁵.

La segunda alusión (Acto II, escena séptima) se sitúa inmediatamente antes de una parodia sobre la “música del porvenir” realizada por Manuel Fernández Caballero. En la reiterada consideración de que la música de Wagner es eminentemente descriptiva, Caballero trata de imitar un ferrocarril. Se trata del número trece de la partitura, en el cual aparece la orquesta en *tutti* y una banda de música. Además, la tradicional sección de percusión con bombo y timbal se ve incrementada con una campana que servirá para marcar el arranque del tren. El coro describe este inicio del movimiento y el discurrir del convoy tocando unos silbatos y entonando un onomatopéyico “fu-fu”, que va acelerando conforme la máquina se pone en marcha. Posteriormente los coristas deben imitar al ganso y al gallo –animales con los que se solía viajar– y gritar el característico “caballeros al tren”⁸⁶. Dice el libreto justo antes de sonar la música:

Una explanada. En el centro de la escena una muralla aspillera, detrás de la cual aparecen a su tiempo los músicos con sus enormes y caprichosos instrumentos y dos cañones. El letrado en la muralla que dice «Sociedad de conciertos del maestro Catedral». Sillas a un lado.

ÁNGEL

Al fin voy a ver lo que tanto deseaba. El arte me seduce. Preparémonos a gozar.

PEPITO

Acá estamos todos. (*Saliendo*)

ÁNGEL

Ya está aquí este mosca.

MELITONA

Creo que hemos venido demasiado temprano.

INOCENCIA

Sí, hasta ahora, somos los primeros.

PEPITO

Y probablemente los últimos.

ÁNGEL

¡Los últimos! Pues qué, ¿Madrid ha perdido la afición a la música?

PEPITO

No señor, pero para oírla no necesita la gente venir al concierto; la oye desde su casa y le sale más barato.

⁸⁴ Pelegrín García Cadena: “Revista dramática”, *Los Lunes del Imparcial*, 10-VII-1876, p. 4.

⁸⁵ *El Siglo que viene*, zarzuela cómico-fantástica en tres actos y en prosa, letra de los señores Ramos Carrión y Coello, música del maestro Caballero, [Madrid, Imp. de J. Rodríguez], 1876, p. 10.

⁸⁶ Manuel Fernández Caballero: *El Siglo que viene*, Acto 2º, música del Mtro. Caballero, Biblioteca Nacional, MP/2702/2, número 13, parte de apuntar, hojas 27-30.

MELITONA

¿Y qué tal es el programa de hoy?

PEPITO

Inmejorable, señora, inmejorable. (Casi tan inmejorable como *usté*). Se compone de veinte sinfonías en cuatro tiempos cada una.

ÁNGEL

¡Veinte sinfonías! (Aquí echo yo la siesta)

PEPITO

Veinte, que vienen a ser ochenta, porque el público hace repetir todas las piezas tres o cuatro veces.

MELITONA

¡Ay, yo me muero por la música clásica!

HILARIO

(Me parece que hoy me muero yo también)

PEPITO

La primera es del maestro Zambomback y pertenece al género imitativo. Verán ustedes. *El viaje de placer*. Sinfonía histórica. Es un cuadro de costumbres de la época de ustedes. Primer tiempo: variable. *Allergro* triste. Reunión de viajeros acompañados de sus amigos y familias en la estación del ferrocarril. Despedidas, abrazos, lagrimones y besuqueo, todo imitado por la orquesta con tal perfección que no hay más que ir leyendo el programa para comprender lo que es aquello. Segundo tiempo: revuelto. *Andante*. Echa a andar el tren. Aquí la música imita el silbato, el color del humo y hasta el olor del carbón de piedra. Tercer tiempo: sereno. *Scherzo*. Merienda de viajeros. Detalle puramente bucólico. La música va expresando lo que come cada uno y describiendo el salchichón, los pollos asados, las galletas y el frasco de vino. Hay compases que se mascan realmente y que no tiene uno más remedio que tragar. Cuarto y último tiempo: nublado. Final. Robo del tren por una partida de ladrones. Lucha encarnizada por ambas partes y explosión de la máquina.

HILARIO

¡Magnífico! ¡Magnífico!

PEPITO

¡Silencio! Que ya están ahí los profesores. (*Salen los profesores. Música en la orquesta*)

ÁNGEL

Por lo visto van a tocar algo de Wagner.

PEPITO

¡Wagner! ¡Wagner! ¡Ese era un pobre melodista! ¡Un imitador servil de Bellini! ¡Ya van a empezar! Ya van a empezar.

UN VENDEDOR (*Pasando*)

Naranjas y algodones para los oídos. (*Concierto. Música. [Número 13] D. Pepito hace notar a los dos matrimonios los detalles marcados en el programa. A los disparos finales salen todos huyendo*)⁸⁷.

Fuera ya por completo de la estética del género bufo encontramos *Música del porvenir* (1883), zarzuela en un acto en que el concepto actúa como una especie de *Idée fixe*, apareciendo en las escenas segunda, tercera (dos veces) y última. Por contraste al sentido primigenio de la expresión, Jackson Veyán identifica ese arte del futuro con el flamenco, de ahí su comicidad y risibilidad⁸⁸.

⁸⁷ *El Siglo que viene...*, pp. 46-48.

⁸⁸ *Música del porvenir. Disparate cómico-lírico flamenco, en un acto, original de D. José Jackson Veyán, música del maestro D. Manuel Nieto. Representado con extraordinario éxito en el Teatro de Recoletos el 5 de julio de 1883*, Madrid, Imprenta de M. P. Montoya, 1887 (segunda edición).

3. Sátira: política y poesía.

Sólo en la antigua Roma encontramos a la sátira como un género propiamente dicho, de manera que más bien se categoriza como una modalidad que acompaña a otros, adjetivándolos: teatro satírico, novela satírica, etc. En el caso que nos ocupa, trataremos de artículos, caricaturas y poemas satíricos que usan la expresión “música del porvenir”. A falta de una definición formal como género, sí es cierto que se puede hablar de un tono satírico y de una postura mental de crítica y hostilidad. Sus ingredientes más relevantes son el humor, la hostilidad y la tendenciosidad. Sus dos componentes básicos el ingenio y el objeto de ataque, que es despreciado y ridiculizado, lo cual asigna a la sátira un *ethos* marcado de agresividad. Pero resistente a ceñirse a modelos teóricos, la sátira también tiene un *ethos* lúdico y, por otra parte, lleva aparejada una finalidad didáctico-correctora. Además, demanda por lo general un “lector informado”, capaz de reconstruir el espesor tropológico y a menudo intertextual. Entre las técnicas preferidas usadas está la hipérbole que, apoyada en la sintaxis comparativa, es una estrategia retórica que distorsiona la realidad, porque a la vez pone en evidencia una corrupción real⁸⁹.

La expresión “música del porvenir” fue usada en la sátira política desde fechas muy tempranas en España, normalmente en alusión a una previsible evolución de la situación institucional. En este terreno se sitúa, por ejemplo, una gracia insertada por *La Época* cuando bromeaba sobre la escisión de siete miembros de un partido y su pretensión de entrar en el gobierno, tan sólo unos días después del estrepitoso fracaso de Wagner en París en 1861. El periódico conservador deseaba a “los siete ministros del porvenir [...] mejor suerte que a la música del porvenir del *Tannhäuser*”⁹⁰. Pero el margen de este tipo de chascarrillos, que se mantuvieron mucho tiempo después del arco cronológico que aquí abordamos, nos interesa especialmente la sátira política en la que se combina una vertiente lúdica con otra subversiva o de protesta. En este terreno, dos publicaciones de Barcelona –*La Flaca* y su continuación, *La Carcajada*– resultan especialmente interesantes⁹¹. En ambas se asocia la música de Wagner con la República y la ideología progresista, un aspecto que hemos abordado en otro lugar⁹². Como primera muestra hemos seleccionado un texto de *La Flaca* que, describiendo con inmensa gracia la convulsa situación española en 1869, establece una comparación entre el Congreso de los Diputados y el Teatro Real, entonces Teatro Nacional de Ópera. La compañía está compuesta por el general Francisco Serrano Domínguez, Salustiano de Olózaga Almandoz y Juan Prim:

Según se anuncia, en el Gran Teatro Nacional va a ponerse en escena la ópera *Il Regente*, tantos años hace no representada en España.

Aunque la actual Empresa dispone de un personal detestable, parece que, contando con la indulgencia del público, se encargará de la parte de protagonista el señor *Francesco Serrano Dominiqui*, barítono, entorchado de pocas facultades pero de mucho sable. Se está buscando a toda prisa un tenor que tome a su cargo el papel de rey-pupilo. Hay un actor que no canta pero aspira a ser el *comprimario* de la compañía (pa-

⁸⁹ José A. Llera: “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, *Tropelías*, 9-10 (1998-1999), pp. 281-293.

⁹⁰ “Gacetilla”, *La Corona*, 24-III-1861, p. 3.

⁹¹ Confer Valeriano Bozal: *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Historia 16, 1989, pp. 92-103.

⁹² J. I. Suárez García: “Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario”, *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso et. al. (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 353-368.

ra lo cual cuenta ya con el *prim*, que según se dice, solicita dicho papel de rey para el caso de que el representante-ajustador de la Empresa *signor Salustiani* no encuentre un tenor de *primo-cartello*.

Los profesores que *constituyen* la orquesta no han podido dejar terminado todavía el estudio de tan difícil partitura, a pesar de los diversos ensayos que de ella llevan practicados en el coliseo de la Carrera de San Gerónimo conocido como palacio del congreso.

Con tales antecedentes no es aventurado asegurar que la ópera hará un *fiasco* completo.

[...] En otros coliseos menos oficiales anúncianse obras nuevas como *La Restaurazione, Alfonso il piccolino* y *Carlo VII* y otras ya conocidas como *L'Inquisizione, Il pontone, Gonzalo il Bravo*, etc., etc.

El público se muestra poco aficionado a estos soporíferos espectáculos del género trágico.

Se tienen en cambio grandes y halagüeñas noticias de la grande obra de arte que se prepara en cierto coliseo, que aunque no cobra subvención del Estado se ha convertido en verdadero centro nacional desde que se decretó la libertad de teatros.

La ópera se titula *La Republica in Ispania* y su música es de aquella que se llamaba no ha mucho *música del porvenir*, pero que perfeccionado el gusto del público, se ha convertido en única música del presente.

Témese por algunos, no sabemos con qué fundamento, que serán tantas las entradas que dará esta obra y tan extraordinaria la afluencia del público, que habrá palos y hasta tiros a la hora de la entrada. Nosotros no esperamos que tal suceda pues a estas horas no se ha cerrado ya el despacho por quedar abonadas todas las localidades, incluso las del paraíso destinadas al público⁹³.

En el segundo ejemplo, una caricatura titulada “música del porvenir”⁹⁴ publicada en *La Carcajada* [figura 1], se hace una demoledora crítica del oportunista que se aprovecha de la cambiante situación política, denominado entonces “situacionero”⁹⁵, encarnado en la persona de Joaquim Roca i Cornet, un católico tradicionalista, afín al carlismo, que escribió un durísimo ataque contra la república como sistema de gobierno⁹⁶. Dado el enorme desgaste de la monarquía de Amadeo I, y el más que plausible –y a la postre inevitable– advenimiento de la República, el situacionero no tendrá reparos en tocar al violín *La Marsellesa* si con eso es capaz de camelar a los nuevos dirigentes⁹⁷.

También la prensa de Madrid asoció el elemento progresista con Wagner. La República federal fue proclamada el 8 de junio de 1873, pero la demora producida en el proceso de aprobación de una nueva Constitución, que no llegó a producirse, precipitó el movimiento cantonal. Este retraso se debió a la indecisión de Pi y Margall, que no se atrevió a aprobar por decreto el proyecto constitucional. Además, se negó a usar la represión gubernamental contra los insurrectos cantonalistas, circunstancia propicia para que sus opositores intentaran vincularle y posicionarle como líder del levantamiento. Si a esto sumamos la Guerra de Cuba y la tercera Guerra Carlista, se entiende que las críticas le llegaran desde amplios sectores, que iban desde los conservadores hasta los republicanos unitarios. Su situación era de una tremenda inestabilidad política, aunque trató de mantener un delicado equilibrio de fuerzas hasta el mismo día de su dimisión, el 18 de julio de 1873. Tan solo un día antes publicaba *La Iberia*:

⁹³ “Bostezos”, *La Flaca*, I, 6, 16-V-1869, p. 23.

⁹⁴ “Música del porvenir”, *La Carcajada*, I, 35, 12-X-1872, pp. 2-3.

⁹⁵ “Mariposa política que va por el jardín de la *empleomanía* chupando el precioso jugo de las flores o situaciones”. Juan Rico y Amat: *Diccionario de los políticos*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, p. 304.

⁹⁶ Joaquín Roca y Cornet: *Las repúblicas antiguas y modernas: Esparta*, Barcelona, imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870.

⁹⁷ Agradecemos enormemente la ayuda prestada para la interpretación de esta imagen a los profesores Pere Gabriel Sirvent, Francesc Cortès, Sergio Sánchez Collantes y Víctor Rodríguez Infiesta.



Figura 1: "Música del porvenir", *La Carcajada*, 1872.

El gran alquimista hechicero-mago-fantasmagórico-rimbombante Pi I ha estado estos días haciendo experimentos químicos en los hornillos y retortas de su laboratorio. Mezclando infinitos líquidos y probando no pocos sólidos, compuso al fin un nuevo brebaje (con el que según dicen se untan las brujas el cuerpo para volverse impermeables), bebiendo el cual asegura su reinado por otros dos meses. *Cantemos, cantemos / Tejamos coronas / Al gran alquimista / Del siglo actual / Al gran Pi primero, / Al gran petrolero, / y viva la República / Democrático federal!* (Himno patriótico; letra de uno de nuestros primeros incendiarios; música del porvenir)⁹⁸.

Producida la Restauración borbónica, el concepto siguió empleándose para hacer sátira política. A finales de 1875 la revista *El Solfeo* publicaba una imagen alegórica⁹⁹ [Figura 2] que criticaba la postura de Rafael de Bustos, marqués de Corvera, y otros diputados moderados en el Congreso. El dibujo, en el que vemos a un viejo violonchelista sentado en una silla en la que se adivina a leer "viva Godoy y la Santa Inquisición", es asimismo una protesta contra la intransigencia del diario católico de Cándido Nocedal, *El Siglo Futuro*¹⁰⁰.

"Música del porvenir" llegó a convertirse en la Restauración en una locución equivalente a "lo que ocurrirá en el futuro", no sólo en el plano político¹⁰¹ sino en cualquier ámbito, siendo el título, por ejemplo, de la noticia en la que el semanario *El Solfeo* anunciaba varios cambios en su redacción, entre ellos que se convertiría en periódico diario¹⁰².

⁹⁸ "Gacetilla. Cosas del día", *La Iberia*, 17-VII-1873, p. 3.

⁹⁹ "Música del porvenir", *El Solfeo*, I, 83, 22-XI-1875, p. 3.

¹⁰⁰ Mario (pseudónimo desconocido): "Pot-pourri", *El Solfeo*, I, 83, 22-XI-1875, p. 2.

¹⁰¹ Es el caso, *e. g.*, de Ramón Barco: "El manicomio español. (Música del porvenir)", *El Solfeo*, II, 315, 18-VIII-1876, p. 2.

¹⁰² "El Solfeo futro (música del porvenir)", *El Solfeo*, I, 26, 29-VIII-1875, p. 2.



El siglo pasado tocando en el presente una ária sobre motivos de *El Sísifo Futuro*.

Figura 2: "Música del porvenir", *El Solfeo*, 1875.

apela a valores universales como la verdad, el bien, la justicia, Dios, etc., porque son los más persuasivos (seleccionan auditorios más amplios) y los menos fungibles con el paso del tiempo¹⁰³. En el poema de Gaztambide, la "música del porvenir" se contraponen a algo considerado moralmente bueno –la ópera italiana–, que es estimada por un grupo de referencia, la aristocracia y alta burguesía, público mayoritario en el Real, como un bien o una verdad absoluta apoyada por un sistema consuetudinario de valores que incluyen: la melodía (en tanto que alma de la música), la voz (portadora de la misma), sentimiento y corazón (en tanto que elementos a ser conmovidos), poema (como manifestación formal) y tradiciones canora (Rubini) y compositiva (Rossini y Bellini). Estos mismos temas fueron abordados por Gaztambide en otro interesantísimo poema¹⁰⁴ dedicado a Bretón con motivo de la presentación de *Garín* en Madrid, aunque no lo reproducimos para no hacer más prolija aún nuestra exposición. El texto de 1879 dice así¹⁰⁵:

Queremos detenernos ahora, sin embargo, en un poema satírico de Javier Gaztambide contra Wagner que, bajo el título "La música del porvenir", fue publicado en mayo de 1879 en *Crónica de la Música*, porque desde el punto de vista de su posicionamiento ideológico, la sátira puede ser, además de subversiva –como ya se ha visto– conservadora. En la conservadora su autor parte de una norma común institucionalizada para atacar al loco, al extravagante, al profeta, con tal de provocar su expulsión de la comunidad y tendiendo a legitimar situaciones de poder. Posee, entonces, un poder explicativo gracias al cual el mundo se manifiesta en orden, porque aporta un conjunto de representaciones que refrendan unos valores y desplazan a otros. En esta visión lo que se recomienda es una vida convencional en su mejor aspecto. El satírico suele tener claro qué es lo deseable, dónde está el ideal,

¹⁰³ J. A. Llera: *Prolegómenos...*, pp. 281-293.

¹⁰⁴ Javier Gaztambide y Zia: *Literatura dramática y musical*, Madrid, imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899, pp. 38-40.

¹⁰⁵ J. Gaztambide: "La música del porvenir. Sátira", *Crónica de la Música*, II, 36, 29-V-1879, p. 3.

Dijo un compositor a la Armonía:
 «¡Sígueme por do quiera!
 Sierva tuya ha de ser la Melodía
 por mi arrogancia fiera».
 Si el alma de la música la llaman
 los que al simple Bellini
 cual genio de primer orden aclaman,
 y creen que Rossini
 veía más allá de sus narices,
 bien pronto, arrepentidos,
 confesarán... –¡artistas infelices!,
 que es la de los sonidos
Ciencia tan colosal, que a la cabeza,
 sólo al entendimiento
 hablar ya debe. ¿No es una pobreza
 servir al sentimiento,
 hijo del corazón que es siempre un loco
 y nunca raciocina?
 Por quien soy que he de poder muy poco
 si no cobran inquina
 en breve, mis secuaces, mis adictos,
 a la tan decantada [engrandecida]
 Melodía. ¡Infeliz! ¿en qué conflictos
 te pondrán, subyugada
 por armonías nuevas, inauditas,
 por tan raros detalles,
 que de estuco serás si no te irritas
 y no vas por las calles
 en busca de un mendigo [coplas de ciego] que te acoja,
 te cante a las viejas,
 y a ser posible, de vergüenza roja
 des al aire tus quejas!
 Cuando al compositor no le hagan falta
 poetas ni cantantes,
 pues su ciencia a poner lleguen tan alta
 músicos y danzantes,

que a mímicos, que todo el mundo entienda,
 las óperas se fíen,
 ¿Qué secretos habrá que no sorprenda
 la ciencia en que se engrien
 mis ciegos y valientes partidarios?
 Sencilla es la respuesta:
 Las óperas... ¡sabedlo, rutinarios!,
 se escriben para orquesta.
 ¿A merced estaremos de cantantes,
 que por dar cuatro gritos
 triunfan, gastan, derrochan arrogantes?
 ¡Guarden sus gorgoritos!
 ¿Seguiremos pensando en los poetas,
 que atajan nuestro vuelo?
 Sin sus formas raquíticas, concretas,
 llegaremos al cielo.
 ¡La mímica ancho campo nos ofrece!
 El siglo es de progreso:
 y aunque éste, en ocasiones, más parece
 que marca el retroceso,
 ¡adelante! ¡y a ser cosmopolitas!
 ¡Asombremos al mundo!
 Oblíguele a llevarnos en palmitas
 nuestro saber profundo.
 Que si a Dios otra vez le dan antojos
 de enviar más Bellinis,
 y con ellos, por darnos más enojos,
 también nuevos Rubinis,
 veremos si es la *pobre* melodía
 de la música el alma:
 veremos si pretende en ese día
 disputarnos la palma.
 ¡En tanto, a conquistar nuevos laureles!
 ¡Seguid a mi capricho!
 ¡Adelante, adelante, mis lebreles!
 ¡Nuestro es el triunfo!» –He dicho.

4. Caricatura: el estreno de *Rienzi* (1876)

Rienzi fue el primer estreno de Wagner en España¹⁰⁶. No pretendemos hacer retórica al asegurar que hoy, desde nuestra perspectiva, resulta prácticamente inimaginable el estado de expectación, el afán, la curiosidad con que en Madrid se esperaba la “música del porvenir”, siendo tema de conversación de todo el mundo. Uno de los grandes cronistas de la época, Ramón Navarrete, decía al respecto: “Nadie piensa, nadie habla de otra cosa; y los palcos y las butacas del teatro Real son disputados con encarnizamiento”¹⁰⁷. Tanto es así que hubo gente que se abonó a todos los turnos de

¹⁰⁶ Confer J. I. Suárez García: “La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid”, *Staging Verdi and Wagner*, Naomi Matsumoto (ed.), Turnhout (Bélgica), Brepols, 2015, pp. 203-231.

¹⁰⁷ *El marqués del Valle Alegre* (pseudónimo de Ramón Navarrete): “Cartas Madrileñas”, *El Globo*, 5-II-1876, p. 2.



Figura 3: "Revista de la semana", *El Globo*, 1876.

Correspondencia de España, precisamente porque en su aparente y perseguida neutralidad, no es sospechosa de tendenciosa, sino que creemos es más bien reflejo del tipo de chistes que se harían en los corrillos y tertulias de Madrid:

En el vestíbulo del Real.

—¿Qué haces papá?

—Hija, preparándome para oír la ópera.

—¿Cómo?

—Poniéndome algodones en los oídos.

—¿Es mala música?

—No hija; tan buena, tan sentimental y tan penetrante, que si uno abre mucho el oído, se mete hasta el alma.

En el teatro Real.

—¿Qué le parece a Vd. La música de *Rienzi*?

—Francamente, *hoy por hoy* no me gusta, pero como se trata de música *del porvenir*

—¿Le ha gustado a Vd. ese concertante?

—Hombre, es *profético*, recuerda al día del juicio.

—¿Está Vd. nervioso?

—Sí señor, temo que hasta los muertos se levanten al oír este *trompeteo*.

una localidad para asegurarse estar en la sala el día del estreno, pero el empresario, Teodoro Robles, inesperadamente programó la primera función como extraordinaria y fuera de abono¹⁰⁸, precisamente para "evitar envidias y rencillas entre los abonados"¹⁰⁹, lo cual provocó, sin embargo, que los dueños de varios turnos pidieran la pública subasta de los asientos¹¹⁰. Las butacas llegaron a superar el precio de 30 pesetas, una cantidad desorbitada para la época y asunto de un grabado publicado en *El Globo* [Figura 3], en el que leemos el siguiente terceto dialogado: "—Por seis duros solamente / butacas del porvenir / — Pues me quedo en el presente"¹¹¹.

Hemos escogido como ejemplo del tipo de gasas que podemos encontrar en la prensa de la época lo publicado por *La*

¹⁰⁸ *La Correspondencia de España*, 27-I-1876, p. 3.

¹⁰⁹ José María Esperanza y Sola: *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1. Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 151.

¹¹⁰ *El marqués del Valle Alegre* (pseudónimo desconocido): "Cartas Madrileñas", *El Globo*, 5-II-1876, p. 2.

¹¹¹ "Revista de la semana", *El Globo*, 7-II-1876, p. 1.

-¡Qué entreactos tan largos!

-Es sin duda que la empresa quiere dar tiempo a que se ventilen toda clase de opiniones sobre la ópera.

-Esta obra ha de ser origen de grandes polémicas.

-Con polémicas y sin ellas, yo creo que de todos modos está llamada a *meter mucho ruido*.

-Después de estos desahogos de metal no sé cómo va arreglarse el profeta Elías para no ser *plagiario* de Wagner.

Un sordo. -Esta música es magnífica, sublime, conmovedora. Es *lo único* que he oído hace algunos años¹¹².

Sobre el supuesto aburrimiento despertado por Wagner hemos localizado dos imágenes. En la primera [Figura 4], un claro ejemplo de litote, vemos a dos espectadores que, charlando en un entreacto de una función, mantienen el siguiente diálogo: “-Convenga usted conmigo que la música del porvenir es admirable. -En lo que convengo es que si esa música del porvenir es igual a la *música presente*, o lo que es lo mismo, a no sentir el sonido de un par de pesetas en el bolsillo, hay que ahorcarse de... satisfacción”¹¹³.

En un relato sobre el desarrollo de una representación de *Rienzi*, Antonio San Martín cuenta cómo a su derecha se encontraban una madre y una joven, esta última acérrima partidaria de la música de Wagner; luego añade el pasaje que inspiró nuestro segundo ejemplo, el grabado titulado “música del porvenir”¹¹⁴ [Figura 5]: “A mi izquierda estaba un señor obeso, como un burgomaestre, colorado como un pimiento de La Rioja, y con rostro estúpido, pero bondadoso. Aquel señor prestaba poca atención al espectáculo: digo esto, porque antes de finalizar la tercera escena, roncaba como un bendito”¹¹⁵.

Comentario aparte merece la serie de caricaturas publicadas por *El Globo*, que conforman una especie de tira cómi-



Figura 4: “Preguntas y respuestas”, *El Periódico para todos*, 1876.

¹¹² “Ecos de Madrid”, *La Correspondencia de España*, 7-II-1876, p. 7

¹¹³ “Preguntas y respuestas”, *El Periódico para todos*, V, 8, 8-I-1876 [?], p. 128. El semanario ilustrado *El Periódico para todos* se sacaba sin que apareciese la fecha de publicación en su portada, así que hemos seguido la cronología dada por la Biblioteca Nacional, si bien estamos seguros de que los ejemplares consultados por nosotros están mal fechados, de ahí el interrogante entre corchetes, hemos preferido mantener la otorgada por la institución de cara a facilitar su localización por parte de otros investigadores.

¹¹⁴ “Música del porvenir”, *El Periódico para todos*, V, 20, 20-I-1876 [?], p. 313.

¹¹⁵ Antonio de San Martín: “Música del porvenir”, *El Periódico para todos*, V, 20, 20-I-1876 [?], pp. 312-314.



Figura 5: "Música del porvenir", *El Periódico para todos*, 1876.

ca, si bien presenta dieciséis grabados, es decir, un número mayor al habitual en este género¹¹⁶. La tira cómica es una secuencia corta de pictogramas que narra una acción conclusiva, es decir, lo que se narra empieza en el primer pictograma y se resuelve en el último de la secuencia, en este caso el estreno de *Rienzi*¹¹⁷. Aunque ofrece desarrollo y anécdota, que se muestra en varias viñetas consecutivas, cada pictograma es tratado como si fuera una pequeña secuencia de cine y, al igual que los fotogramas, cada viñeta alberga una información, un mensaje y unos planos¹¹⁸. Teniendo en cuenta que el pictograma es a la imagen lo que el sema al lenguaje, es decir, la unidad lingüística más pequeña dotada de significación, hemos optado por hacer una selección de caricaturas para circunscribirnos estrictamente a aspectos tocados en este estudio: la "música del porvenir" incumbe a un futurible y abusa del viento metal en su instrumentación. Estos ítem [Figura 6] vienen a coincidir con lo que durante años venía diciendo jocosamente la prensa acerca de Wagner, así que supone-

mos que los lectores de *El Globo*—entonces el periódico donde escribía Peña y Goñi— entrarían en sintonía con las bromas y se conseguiría, fácilmente, el último componente del humor: la risa.

Los grabados de *El Globo* entremezclan el concepto de caricatura con el de chiste, de manera que la acción es tan importante como el dibujo mismo. El texto no se coloca en bocadillos (*balloons*), sino debajo de la imagen para expresar lo que dicen los personajes, en un tímido recuerdo de las clásicas filacterias. Si bien es cierto que el chiste se cuenta normalmente en prosa, también los hay en verso con rimas sencillas, como en uno de los ejemplos que hemos escogido [figura 7], una rondilla octosilábica (abba): "¡Wagner! Genio verdadero, / que al arte del fango saca. / ¡A morir en la butaca! / Orejas, ¿para qué os quiero?". Ésta y otras viñetas ridiculizan la sonoridad estridente y ruidosa, lo cual se traduce en que el espectador debe tener un pabellón auditivo lo suficientemente deformado como para soportar cualquier cosa o, bien, debe taparse los oídos con tapones para no resultar lastimado, cuestión tratada en el siguiente chiste:

¹¹⁶ Para las diferentes tipologías de humor gráfico véase el capítulo cuarto de E. Rodríguez Ortiz, *75 años de humor gráfico...*, pp. 77-239.

¹¹⁷ "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 14-II-1876, p. 3.

¹¹⁸ E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico...*, p. 150.



Luque: ¡Son del porvenir!—**Hue-tas:**
Cerillas de *Rienzi*; las frotas V, esta noche
y al otro día se encienden.



**¡Yo no sabía
que era la partitura
de artillería!**

Figura 6: "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 1876.

¿En qué se parece el *Rienzi* a la guerra que sostuvieron los *Estados Unidos*? En que ha hecho subir el precio del algodón en rama. Efectivamente: desde que se ha estrenado la ópera de Wagner, nadie va al Teatro Real sin blindarse los oídos¹¹⁹.



**Primeras precauciones:
algunos abonados con tapones.**



**¡Wagner! génio verdadero,—que al arte
del fango saca.—¡A morir en la butaca!—
Orejas, ¡para qué os querot!**

Figura 7: "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 1876.

¹¹⁹ *La Opera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

5. Epílogo

Tras estreno de *Rienzi*, se rumoreó sobre la posibilidad de presentar *Guzmán el Bueno*, de Bre-tón. Probablemente –dice un periódico satírico– “se cantará este año en el teatro Real una ópera cuyo libreto pertenece al Sr. Arnao. Después de habernos dado a conocer la música del porvenir, nada más natural que recordarnos la del pasado”¹²⁰. Bromas aparte, los wagnerianos demandaron enseguida la puesta en escena de una producción romántica de Wagner, plenamente conscientes de que *Rienzi* no representaba su estilo más característico. Se había logrado, sin embargo, el objetivo fundamental: dar a conocer una de sus óperas en Madrid. Además, la difusión de las ideas y doctrinas wagnerianas en la prensa, acompañada con la programación de fragmentos pertenecientes a la última época del autor alemán en las sesiones de la Sociedad de Conciertos, vino a destruir –dice Peña y Goñi– “las ridiculeces que *soi disant*, autoridades en la materia, hacían correr por ahí acerca de la música del *porvenir*, presentándola como *olla de grillos*, *ensalada de cangrejos*, y otras tonterías por el estilo”¹²¹. A partir de entonces empezó a generalizarse la idea de que la música de Wagner había dejado de ser del futuro para comenzar a ser “del presente”¹²². Esta creencia vino en gran parte motivada por la extraordinaria difusión de sus dramas en Europa, que fueron programados incluso en teatros germanos de pequeño tamaño. Esto prueba –leemos en la prensa– “que la música que algunos llaman aún *música del porvenir*, es música del presente y, y bien del presente”¹²³. Además, aunque la expresión “música del porvenir” se siguió usando todavía varios años como disculpa para hacer las más variadas chirigotas fuera del ámbito musical, y muy particularmente para referirse a la previsible evolución política de los acontecimientos, lo cierto es que a partir del estreno de *Rienzi* detectamos que la idea dejó de resultar tan simpática y empezó a pasar de moda. Porque la reiteración del tema hasta la saturación provocó la pérdida del efecto sorpresa y, por ende, de la comicidad, como ocurre cuando oímos un chiste por segunda o tercera vez, que ya no causa la misma gracia o deja de hacerla¹²⁴.

Como colofón al presente trabajo reproducimos un grabado [Figura 8]¹²⁵ en el que aparece representada una escultura en yeso de Pedro Costa, una caricatura alegórica sobre la “música del porvenir”. El motivo iconográfico fue publicado con el siguiente texto explicativo:

Los italianos son terribles cuando se trata de música sabia; casi tanto como los alemanes cuando oyen musiquilla. El grupo que reproducimos es una verdadera caricatura alegórica. Del piano brotan notas estu-pendas que el escultor compara con los disparos de revolver y aun de cañón, y del conjunto de monstruosidades que se escapan del instrumento, brota una musa herida mortalmente en el tímpano. Es la musa de la melodía que se lanza al espacio para referir a las sombras de Bellini y de Donizetti el trato que dan a sus obras los compositores de un *porvenir*, que es posible no llegue nunca. Los amantes de la música propiamente dicha, no perderán gran cosa con ello¹²⁶.

¹²⁰ “Notas y notitas”, *El Solfeo*, II, 182, 1-III-1876, p. 4.

¹²¹ A. Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”, *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹²² E. M. [Eduardo Muñoz]: “Los conciertos de primavera”, *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 3.

¹²³ “Correo extranjero. Berlín”, *Crónica de la Música*, IV, 149, 27-VII-1881, p. 5.

¹²⁴ A. Ehrenzweig: *Psicoanálisis...*, pp. 155-161.

¹²⁵ *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 159.

¹²⁶ “Nuestros grabados. La música del porvenir”, *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

Conclusiones

La invención de la expresión “música del porvenir” fue adjudicada a Wagner en fechas muy tempranas. Fue malinterpretada tendenciosamente como signo de pretenciosidad y presuntuosidad por parte del compositor, lo que dio pie a que fuera utilizada como tema de burla. Mofarse de la “música del porvenir” fue algo que, importado de París, se puso de moda en España en la etapa prerrevolucionaria, siendo numerosísimos los chistes y gacetillas que manejaron tal locución entre 1861 y 1868. Muy pronto fue usada en la sátira política y después pasó a formar parte del temario usado por el teatro bufo. Tras este *boom*, que duró aproximadamente hasta el estreno de *Rienzi* en Madrid, siguió aplicándose para referirse cómicamente a la previsible evolución de los acontecimientos, especialmente políticos. No obstante, y sobre todo después de la muerte de Wagner en 1883, se detecta un descenso muy pronunciado en su uso, fruto de su saturación, lo que provocó la pérdida del efecto sorpresa y, por ende, de la comicidad. Por último, en la broma se revela humorísticamente el intenso debate estético desarrollado en España acerca de cómo debe ser la ópera y, también, cómo, desde el punto de vista ideológico, la producción wagneriana se asoció normalmente con el elemento progresista, al menos hasta la Restauración borbónica.



Figura 8: “La música del porvenir”, *Ilustración Artística*, 1882.

DESDE TEBAS AL TEATRO REAL: LA PRODUCCIÓN DE TEATRO LÍRICO DE EMILIO SERRANO A PARTIR DE LA CRÍTICA DE SUS PRIMERAS OBRAS

BEATRIZ ALONSO PÉREZ-ÁVILA
Doctora por la Universidad de Oviedo
Profesora de Educación Secundaria

RESUMEN

Emilio Serrano y Ruiz fue uno de los compositores más importantes de la Restauración. Catedrático de composición del Conservatorio de Madrid durante veinticinco años, estrenó cuatro óperas en el Teatro Real y una quinta en el Teatro Colón (Buenos Aires). Sin embargo, al contrario que otros compañeros de su generación, su producción zarzuelística es escasa. En este estudio se reflexiona sobre la crítica de la zarzuela *El juicio de Friné* y la de su primera ópera, *Mitridates*, para relacionarla con la influencia que tuvo en su posterior obra y su ideario estético.

PALABRAS CLAVE: Emilio Serrano, *El juicio de Friné*, *Mitridates*, recepción crítica, teatro lírico español.

ABSTRACT

Emilio Serrano y Ruiz was one of the most important composers of the Restoration period in Spain. He held a chair in Composition in the Madrid Royal Conservatory for 25 years and premiered four operas at the Teatro Real (Madrid) and another at the Teatro Colón (Buenos Aires, Argentina). However, unlike other composers of his generation, he wrote very few zarzuelas did not write many zarzuelas. This paper considers the reviews received by his zarzuela *El juicio de Friné* and his first opera, *Mitridates*, in order to examine their influence on his subsequent works and aesthetic ideas.

KEYWORDS: Emilio Serrano, *El juicio de Friné*, *Mitridates*, critical reception, Spanish Lyric Theat.

Emilio Serrano y Ruiz¹ (1850-1939) fue una de las figuras más importantes de la cultura madrileña de su tiempo. Destacado compositor, fue director artístico del Teatro Real, alcanzando relevancia también por su dedicación a la pedagogía a lo largo de cinco décadas en el Conservatorio de Madrid, donde llegó a ser catedrático de composición, siendo también maestro de música de la Infanta Isabel de Borbón. Fue una figura relevante de las instituciones culturales más importantes de su época, como el Círculo de Bellas Artes y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹ Para más información sobre el autor véase María Encina Cortizo Rodríguez: "Emilio Serrano a los cincuenta años de su muerte", *Cuadernos de música y teatro*, 1, 1990, pp. 95-119; y las dos tesis doctorales inéditas de 2015: Emilio Fernández Álvarez: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Departamento de Musicología, Emilio Casares (dir.), Universidad Complutense; y Beatriz Alonso Pérez-Ávila: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*, Departamento de Hª del Arte y Musicología, Mª E. Cortizo (dir.), Universidad de Oviedo.

Como compositor posee en su catálogo obras de todos los géneros. En concreto su producción lírica, que se desarrolla aproximadamente desde 1870 hasta 1920, incluye las óperas *Mitridates* (1882, Teatro Real, Madrid), *Giovanna la Pazza* (1890, Teatro Real, Madrid), *Irene de Otranto* (1991, Teatro Real, Madrid), *Gonzalo de Córdoba* (1898, Teatro Real, Madrid), *La maja de rumbo* (1910, Teatro Colón, Buenos Aires) y las zarzuelas *Se busca un rey* (1869, Circo de Paul, Madrid), *El juicio de Friné* (1880, Jardín del Buen Retiro, Madrid), *La balada de los vientos* (1908, no estrenada), *La voz de la tierra* (1909, no estrenada) y *La bejarana*, su última obra, compuesta junto a Francisco Alonso (1924, Teatro Apolo, Madrid). En este sentido, el compositor difiere de sus compañeros de generación, entre los que destacan las figuras de Bretón y Chapí, cuyas trayectorias se desarrollan en paralelo a la de Serrano y, a diferencia de éste, con un elevado número de zarzuelas en su corpus compositivo.

Supera los límites de este trabajo definir los motivos por los que Serrano dedicó sus mejores años a impulsar la ópera nacional, pero, sin duda, su postura se puede entender a la luz de los múltiples textos que conservamos escritos por Serrano que se centran en reflexionar sobre la música teatral. El más importante de todos es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Estado actual de la música en el teatro*². En este texto, Serrano realiza un repaso histórico sobre el género chico, la zarzuela grande y la ópera nacional, intentando situar los tres géneros a un mismo nivel, aunque acaba identificando la ópera nacional como una “nueva fase del Arte, tan de nuestro tiempo, tan moderna y que corona el desenvolvimiento de la actividad humana, encaminada a realizar el supremo ideal de la belleza”³. A pesar de dignificar tanto al género chico como a la zarzuela, no sigue el discurso ideológico de Barbieri, puesto que considera que los esfuerzos teatrales de los compositores han de seguir hasta el fin último del Arte – con mayúsculas –, la consecución del drama lírico u ópera nacional. Pese a albergar esta idea, Serrano defenderá en todos sus escritos la zarzuela, declarándose profundo admirador de Chueca y de Chapí y hasta sus últimos años alberga la esperanza de poder componer o estrenar zarzuelas. En este estudio nos centraremos en la recepción crítica de sus primeros estrenos teatrales, para descubrir si su influencia pudo ser decisiva en su deriva como compositor teatral.

En 1869, Serrano estrena la zarzuela en un acto *Se busca un rey*⁴, con texto de Carlos Coello y Andrés Ruigómez, que el compositor recuerda como un “pecado de mi juventud”⁵ y cuya partitura se encuentra perdida en la actualidad. Un año más tarde, en 1870, obtiene el Primer Premio de Composición al finalizar sus estudios en el Conservatorio de Madrid, con lo que se le ofreció a Serrano un libreto de ópera escrito por uno de los autores más reputados de la España contemporánea, Mariano Capdepón, titulado *Mitridates*. Así comenzaba Serrano su labor como compositor lírico, con una zarzuela de un solo acto y con la posibilidad de componer una ópera de un escritor consagrado, aunque no conseguiría llevarla a escena hasta once años después. Mientras tanto, los

² Emilio Serrano y Ruiz: *Estado actual de la música en el teatro, discurso leído en la recepción pública de Emilio Serrano y Ruiz el día 3 de noviembre de 1901; y contestación de Ildéfonso Jimeno de Lerma*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1901.

³ E. Serrano: *Estado actual de la música en el teatro...*, p. 24.

⁴ Estrenada en el Circo de Paul. Cfr. *La Correspondencia de España*, 20, 4294, 24-VIII-1869, p. 3. De esta zarzuela de un acto no se han encontrado, hasta el momento, otras referencias hemerográficas.

⁵ José Subirá Puig: *Biografía inédita del compositor Emilio Serrano y su época*, s/p, Biblioteca Nacional de Catalunya, Sig. P2/3 C63/81.

esfuerzos teatrales de Emilio Serrano continuaron. Se le ofreció primeramente la obra *El viaje de Biarritz*, que finalmente acabó en manos de Arrieta⁶. Y al tiempo que gestionaba con el Teatro Real el estreno de su primera ópera, llegó a sus manos el libro para otra zarzuela titulada *El juicio de Friné*.

Esta zarzuela se estrenó en el kiosco de los Jardines del Buen Retiro el 24 de julio de 1880⁷ y se estuvo representando hasta finales de agosto⁸. Sin embargo, no fue bien recibida por la crítica coetánea, que se mostró mayoritariamente desfavorable, especialmente con el texto dramático, como evidencia este texto de *El Globo*:

Desde Tebas a los Jardines del Buen Retiro, Friné ha perdido alguna gracia. No es la cortesana admirable, encantadora, que recibía culto por su hermosura y por la belleza de sus formas. Es preciso confesar que los griegos están degenerados. [...] Yo creo que la numerosa concurrencia del Retiro esperaba algo más. Ver dos actos desprovistos de todo chiste, contemplar escena tras escena sin atractivo alguno con la esperanza de que al final se ha de hallar un resarcimiento que compense el sacrificio, y encontrarse con que no se cumplen los deseos acariciados, es más que suficiente para que el público vea caer impasiblemente, sin acordarse de pedir el nombre del autor del libro, ni premiar con aplauso al compositor, cuya música no deja de tener algunos números agradables, aunque peca de monótona. *El juicio de Friné* no merece un juicio serio y detenido⁹.

También la *Crónica de la Música* fue demoledora, considerando que “valía más que no se hubiese presentado”, ya que la obra “vale bastante poco, pero la ejecución que obtuvo valía bastante menos”¹⁰, criticando también duramente la música, que es considerada “tan ligera e insignificante que escapa a todo juicio”¹¹.

A pesar de que ninguna crítica elogia la obra, no toda ella es tan destructiva. De este modo, por ejemplo, el *Boletín de Loterías y Toros* afirma que “en el Buen Retiro estrenóse el sábado próximo pasado la zarzuelita *El juicio de Friné*, cuya producción, si bien no reúne grandes condiciones artísticas, posee, sin embargo, buena versificación, excelente música y notables rasgos dramáticos”¹².

Es curioso notar que prácticamente ninguna crítica hace referencia al nombre de los autores. Juan Utrilla¹³ era un escritor que por entonces ya había alcanzado cierta fama, mientras que Serrano, por su parte, era casi un desconocido, salvo por su vinculación con el Conservatorio, primero como estudiante sobresaliente y después como profesor. Tan sólo dos críticas recogen sus

⁶ Se trata de la zarzuela *De Madrid a Biarritz*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 24 de diciembre de 1869. Cfr. M^a E. Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

⁷ Este estreno es señalado por José Subirá: *Biografía inédita...*, s/p, aunque señala una fecha equivocada, refutada gracias a las fuentes hemerográficas. Cfr. “Teatros”, *Boletín de Loterías y Toros*, 30, 1535, Madrid, 26-VII-1880, p. 3.

⁸ Cfr. *La Época* (23-VII-1880, p. 4; 27-VII-1880, p. 4; 20-VIII-1880, p. 4; 21-VIII-1880, p. 4; y 22-VIII-1880, p. 4), *El Imparcial* (24-VII-1880, p. 4; 26-VII-1880, p. 2; y 28-VII-1880, p. 4), *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (25-VII-1880, p. 1; 22-VIII-1880, p. 3; 23-VIII-1880, p. 1), *La Unión* (29-VII-1880, p. 4; y 25-VIII-1880, p. 4), *El Globo* (29-VII-1880, p. 3; 22-VIII-1880, p. 3; y 25-VIII-1880, p. 3) y *La Iberia* (29-VII-1880, p. 4; 21-VIII-1880, p. 4; 22-VIII-1880, p. 4; y 25-VIII-1880, p. 4).

⁹ “Jardines del Buen Retiro”, *El Globo*, 26-VII-1880, p. 3.

¹⁰ “Las obras nuevas”, *Crónica de la Música*, III, 97, 29-VII-1880, p. 2.

¹¹ *Ibidem*.

¹² “Teatros”, *Boletín de Loterías y Toros*, XXX, 1535, 26-VII-1880, pp. 3 y 4.

¹³ Así figura en el catálogo de Luis Iglesias de Souza: *Teatro Lírico Español*, Tomo II, A Coruña, Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1994, p. 447.

nombres, subrayándose el papel del joven compositor. “Anoche se estrenó en los jardines del Buen Retiro *El juicio de Friné*, letra del Sr. Utrilla y música del Sr. Serrano. La obra fue bien recibida, y se oyeron con mucho gusto diferentes números musicales del Sr. Serrano, primer premio del Conservatorio, que ya se ha distinguido en otras composiciones musicales”¹⁴.

El propio Serrano, con gran sinceridad, consideraba que “esta zarzuela vivió poco y hubiera debido vivir menos. A Utrilla no se le ocurrió otra cosa más galana que querer poner en ridículo un ídolo entonces popular y con justicia; y el resultado fue que nos pusimos en ridículo ambos autores pues con música resultaba peor”¹⁵. Aun así, también tiene Serrano agradecimientos y recuerdos positivos para la tiple Cecilia Delgado, de quien destaca sus dotes de bailarina, además de recordar con cierto asombro que la obra había gustado al maestro Caballero y al crítico Andrés Mellado, quien supuestamente escribió la crítica publicada en *El Imparcial* que es, sin lugar a dudas, la más positiva de todas, a pesar de que sobre el texto señalase que “no tiene nada de particular, porque si se encuentra algún que otro rasgo de buena versificación, es lánguida y ofrece pocos chistes”; respecto a la ejecución de la obra justifica el silencio del público ante la recepción y llama la atención sobre el drama, en concreto sobre el juicio a la cortesana, puesto que interesaba “saber hasta qué punto la señora Delgado, encargada de dicho papel, acudiría a la misma defensa en el terreno de las buenas formas. [...] Llegó por fin el momento crítico, y la joven artista se adaptó a la verdad dramática en cuanto las condiciones del público y la censura oficial lo permiten en estos tiempos”¹⁶. El crítico considera la música “muy superior a la letra” e incluso destaca algunos números, subrayando la labor del “joven profesor del Conservatorio D. Emilio Serrano”¹⁷.

La zarzuela está basada en el mito de Friné¹⁸, tal y como lo reciben los artistas del siglo XIX. La hetera Friné había sido acusada del delito de *asebeia* (impiedad), el mismo por el que se había condenado a muerte a Sócrates. La creencia popular había recogido que Friné se había exhibido –o había sido exhibida por su abogado Hipérides– desnuda ante el jurado, quien la absuelve extasiado por su belleza. Este mito es utilizado a lo largo del siglo XIX en diversas ocasiones, destacando principalmente las obras de Jean-León Gerome (1824-1904) *Phryné devant l’Aeropage* (1861) –que se encuentra en la colección pictórica del Kuntsthalle de Hamburgo– y la novela *Il proceso di Frine* (1883) escrita por Edoardo Scarfoglio (1860-1917).

El público conocía perfectamente la historia, de ahí la expectación que debía sentir ante la escena final, relatándose por este motivo, con gran detalle, lo que en escena sucedía:

Llega la acusada. Su preferido amante la defiende con frase ampulosa, y por fin, para mayor afecto, desata el *peplum* de Friné, dejando al descubierto un corpiño recamado de oro y unas piernas cubiertas con un pantalón blanco ajustado, de formas tan artísticas como si estuvieran esculpidas en mármol por el cin-

¹⁴ *La Correspondencia de España*, 25-VII-1880, p. 3

¹⁵ J. Subirá: *Biografía inédita...*, s/p.

¹⁶ *El Imparcial*, 25-VII-1880, p. 3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. los estudios de José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco: “El mito de Friné”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 6, 1999, pp. 211-231; “El mito de Friné, nuevas perspectivas”, *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 5, 2005, pp. 27-46; y “Del Mito de Friné al símbolo de Brunegilda: observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino”, *Cuadernos de historia del derecho*, 2, 2010, pp. 471-505. Cfr. también Catalina Aparicio Villalonga: “Friné y Teodota: dos modelos en la Atenas Clásica”, *Taula. Quaderns de pensament*, 41, 2007-2008, pp. 9-21.



Phryné devant l'Aeropage, 1861, Jean León Gérôme.

cel de Praxíteles. Los viejos se extasían y absuelven a la acusada. Las piernas en cuestión pertenecen a la señora Delgado, y desde *La isla de San Baladrán*¹⁹ tienen ya por todo Madrid reputación extraordinaria, aunque anoche vimos que salían armadas, como salió Minerva de la cabeza de Júpiter²⁰.

El mito hablaba del divino cuerpo de Friné. Sin embargo, la censura de la época impedía a los artistas mostrarse despojados de ropas en público, por lo que el efecto de ese desnudo teatral no podía ser el que sintieron los helenos. De hecho, hemos encontrado un interesante artículo de Fernández Bremón en el cual reflexiona sobre dicha polémica:

Yo no he querido ver *El juicio de Friné* en el Buen Retiro; hay en la majestad del desnudo algo de la castidad artística de la estatua; tiene la falsa desnudez de las mallas teatrales, un pudor fingido que me produce, sin querer, un efecto absurdo; la desnudez de los bailes modernos es una transacción entre el desnudo y el vestido, entre la honestidad y la licencia; se esconden las formas a la vez que se exageran; se ocultan las carnes y se imitan por procedimientos industriales; tienen algo de cómico; viene a ser un desnudo en calzoncillos²¹.

¹⁹ Zarzuela en un acto de Cristóbal Oudrid, sobre un texto de Picón, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1862. Cfr. Ramón Sobrino: "Oudrid, Cristóbal", *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. E. Casares (dir.). 2 Vols. Madrid, ICCMU, vol. 2, 2006, pp. 444-451.

²⁰ "Jardines del Buen Retiro", *El Globo*, 26-VIII-1880, p. 3.

²¹ José Fernández Bremón: "La abuela de las *cocottes*", *El Liberal*, 28-VII-1880, p. 2.

Cabría pensar cuál fue la recepción –o incluso la decepción– al introducir un falso desnudo en escena y cuánto tuvo que ver con la recepción de la obra. A pesar de este supuesto fracaso, Serrano lograría con esta zarzuela tener una obra en cartel, que, según él mismo señalaría, le prepararía el terreno para su ópera *Mitridates*. De hecho, la obra se interpretó cuanto menos en once ocasiones durante ese verano, siendo así la obra teatral más representada de Serrano, solo superada por *La Bejarana* (1924).

Mientras tanto, Serrano llevaba años peleando por conseguir estrenar *Mitridates* en el Teatro Real, sobre la que había empezado a trabajar en 1871. La obra, dedicada por sus autores a la Infanta Isabel de Borbón en enero de 1878, no se estrenaría hasta 1882.

A pesar de la obligación que tenía el Teatro Real de representar una ópera española por año, Serrano tuvo que sufrir muchos trámites burocráticos y artísticos. Respecto a estos últimos, él recuerda los numerosos problemas que tenían los compositores españoles para encontrar cantantes de primer nivel que quisiesen estrenar sus óperas, para que los músicos de la orquesta se preparasen con profesionalidad y para que los empresarios del Real dispusiesen tiempo suficiente para los ensayos, que se dedicaban a obras de mayor relieve: “Hasta mi propio *Mitridates* constituía una dificultad –escribía Serrano–, porque no se trataba de una producción madura, sino de una obra juvenil”²².

Desde 1877 la misma prensa se hace eco de las dificultades sufridas para llevar esta ópera a escena. Los periódicos contemporáneos²³ señalan que en marzo de ese año el señor Robles, empresario del Real, había recibido *Mitridates* para ser valorada y poder ser representada. En la temporada 1878-79 fue admitida al concurso mediante el cual se seleccionaba una ópera española para ser representada en la temporada del Real²⁴, y en noviembre de 1879 se anuncia que la obra ha sido aceptada y que podría ser representada esa temporada²⁵. Sin embargo, la ópera no se representa ni en esta temporada, ni en las dos siguientes. En marzo de 1881, algunos diarios recogen la noticia de que, como la compañía estaba muy ocupada con los ensayos de *Lohengrin* de Wagner, posiblemente *Mitridates* se montaría para enero de 1882, cuando hubiera más tiempo²⁶. Sin embargo, a medida que van pasando los meses, el público comienza a impacientarse, situación que se refleja en la prensa, mostrando *La Correspondencia Musical* su preocupación por lo que considera un desprecio hacia el joven compositor español y también hacia la prensa misma, ya que constantemente se anuncia el estreno de una ópera cuya fecha no acababa de concretarse²⁷.

El elenco que estrenó *Mitridates* estuvo plagado de cantantes de segunda fila, lo que era habitual cuando se trataba de llevar a escena óperas españolas. Sólo hubo una excepción, ya que la famosa cantante Josefina Reszké aceptó interpretar el papel protagonista sin conocer tan siquiera a Serrano. Además, en *La Correspondencia musical* se publicó una pequeña nota que informa de que Gayarre y Uetam llegan a ofrecerse para tomar parte en *Mitridates*, aunque finalmente ninguno participa en su puesta en escena.

²² E. Serrano y Ruiz: “Mi ópera *Mitridates*”, *Musicografía*, II, 19, noviembre de 1934, p. 243.

²³ *El Imparcial*, 3-III-1877, p. 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2-III-1877, p. 3; y *El Globo*, 2-III-1877, p. 3.

²⁴ Joaquín Turina: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997, p. 130.

²⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 8-XI-1879, p. 3; *La Correspondencia de España*, 8-XI-1879, p. 3.

²⁶ *La Iberia*, 15-III-1881, p. 3; *La Discusión*, 13-III-1881.

²⁷ “Sigue anunciándose en el teatro Real la ópera del maestro Serrano, *Mitridates*; pero nunca llega la noche de la primera representación. ¿Cuándo cumplirá Vd. su promesa, señor Rovira? Nos parece que ya es hora.” *La Correspondencia Musical*, II, 54, 11-I-1882, p. 5.

El Teatro Real intentó ofrecer la ópera con el menor gasto posible, así que, exceptuando a Reszki, el resto del reparto fueron asalariados²⁸ quienes, en palabras de Serrano “no podían dar más de sí, ni cabía exigirles más de lo que hicieron”²⁹.

Los ensayos fueron publicitados por la prensa, que no habla de las posibles apreciaciones personales que los músicos hacían de *Mitridates*, ni los problemas con los decorados –que se reciclaban de producciones anteriores, en posesión del teatro–; todo lo contrario, aparece reflejada la satisfacción con la que ensayaban dirigidos por el director de orquesta Juan Goula y Francesco Saper, encargado de la escena³⁰; y dan muestras del gran optimismo con el que se vislumbraba la carrera de Serrano, considerado toda una promesa de la ópera española³¹.

La ópera se estrenó el 14 de enero de 1882 y en general la crítica fue muy favorable, anunciando la habitual venta del libreto³² y resumiendo el argumento³³. Además, la prensa intentaba preparar al público para valorar una ópera española de un autor novel, realizando, además, una labor didáctica al difundir el análisis de la obra y del argumento³⁴.

Las fuentes hemerográficas recopiladas permiten destacar varias ideas. Todas reflexionan sobre la búsqueda de la ópera nacional, cuestión que en esta época causa verdadera obsesión, por lo que un estreno de un joven creador se ve como una esperanza de futuro y, en algunos casos, se le dedican excesivos halagos. Por otro lado, se insiste en que es una obra inicial y, por lo tanto, es considerada un primer paso, con defectos habituales en el que era casi su primer estreno teatral, puesto que hay que tener en cuenta que la composición de esta ópera es previa a la de *El juicio de Friné*. No sólo los procedimientos técnicos por parte de Serrano no están claros, sino que también la prensa desconoce cómo va a ser el estilo del autor.

Todos los críticos, con la llamativa ausencia de Peña y Goñi, realizan extensas reseñas sobre la ópera de Serrano, de las cuales destacamos algunas valoraciones personales. En primer lugar, la ofrecida por *Un Músico Viejo*³⁵, quien destaca que Serrano “está perfectamente iniciado en los secretos del arte, y que es algo más que una mera esperanza para el porvenir” y considera que “el alumno se ha convertido en maestro”³⁶. El crítico ve en esta ópera una primera y exitosa prueba, un “ensayo”, aunque tiene los correspondientes defectos “inevitables en toda primera tentativa”. Sobre el estilo compositivo de Serrano, recoge la polémica que suscitó entre wagnerianos y antiwagnerianos:

¿A qué escuela musical pertenece el maestro Serrano? preguntaban muchos. ¿Es wagnerista o italiano? Nosotros creemos que no es lo uno ni lo otro. El compositor de que nos ocupamos, conoce todos los géneros,

²⁸ *La Correspondencia Musical*, I, 7, 16-II-1881, p. 6. El resto del reparto fue: Mitridates: el señor Broggi; Xífares: el señor Aramburo; Farnaces: el señor Vidal; y Arbates: el señor Celestini.

²⁹ E. Serrano y Ruiz: “Mi ópera *Mitridates*...”, p. 243.

³⁰ *La Correspondencia de España*, 19-XII-1881, p. 2.

³¹ *La Correspondencia Musical*, I, 50, 14-XII-1881, p. 6.

³² *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 2, 15-I-1882, p. 14.

³³ “El argumento de *Mitridates*”, *La Correspondencia Musical*, I, 51, 21-XII-1881, pp. 4 y 5; “Los espectáculos, Argumento de *Mitridates*”, *La Iberia*, 14-I-1882, p. 3; “*Mitridates*” *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7-I-1882, p. 2; “*Mitridates*” *La discusión*, 12-I-1882, p. 2; y “*Mitridates*”, *La Época*, 13-I-1882, p. 3.

³⁴ J. Subirá: *Biografía inédita...*, s/p.

³⁵ *Un Músico Viejo* ha sido identificado por José Ignacio Suárez como Felipe Pedrell. Cfr. José Ignacio Suárez García: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 78 y 122.

³⁶ *Un Músico Viejo* (pseudónimo de Felipe Pedrell): “Revista de Teatros, Teatro Real, *Mitridates*, Ópera en tres actos del maestro Serrano”, *La Correspondencia musical*, II, 55, 18-I-1882, p. 2.

acepta las excelencias que cada uno encierra y no ha tomado aún filiación artística conocida. En *Mitridates*, que, como hemos dicho, es un ensayo, una obra de prueba, hay de todo; a veces se rinde culto a la melodía, manejada al estilo italiano, a veces predomina el lujo de la instrumentación como elemento si no superior igual al de la parte vocal, desapareciendo entonces toda imitación de lo que hemos convenido en llamar escuela antigua. Hoy por hoy, el maestro Serrano, es un ecléctico que no ha fijado aún su modo de ser artístico y que sin duda sabrá aprovechar los consejos de la experiencia para decidirse definitivamente y adoptar el partido que se halle más en armonía con sus gustos, sus aficiones y su talento³⁷.

Goizueta alaba la ópera de Serrano, como primera ópera. Sin embargo, critica duramente sus influencias wagnerianas:

Desgraciadamente, sigue el mal camino por donde marchan a ojos cerrados los que en el día componen óperas. Ese afán de que la orquesta desempeñe el papel principal en los dramas líricos; esa especie de monomanía en sacrificar la idea melódica, haciéndola desaparecer en las nebulosidades armónicas, esa moda, digamos así, de inversión de papeles trastornando el orden hasta hoy establecido, relegando a último término a la melodía, convirtiendo a los cantantes en instrumentos; ese mal aventurado género llamado *música del porvenir*, va surtiendo sus deplorables efectos, y al señor Serrano, con sentimiento lo digo, lo veo inclinado a seguir las huellas de tantos otros, a juzgar por su ópera *Mitridates*³⁸.

El *Diario Oficial de Avisos de Madrid* nos ofrece dos crónicas de relieve; la primera, es uno de los análisis previos al estreno, en el que además de desmenuzarse la obra, se la considera de gran mérito, otorgándosele un gran porvenir a su autor y animándole a continuar el camino comenzado³⁹. La segunda, tras el estreno, comentaba las circunstancias propias del mismo⁴⁰, sin detenerse tan pormenorizadamente como los dos críticos anteriormente citados.

La crítica se muestra unánime a la hora de valorar la labor de Reszké, omitiendo comentarios sobre la labor del resto del elenco. Sin embargo, Serrano es mucho más específico, guardando un recuerdo pésimo del resto de los cantantes. En este sentido, la crítica es más bondadosa, intentando justificar algunas interpretaciones con excusas plausibles e incluso se subraya el papel de Broggi en algunos números de mérito⁴¹.

Muñiz Carro critica severamente el libreto, del que considera que “valiera más no hablar”, y ofrece una opinión negativa de los decorados y de la mayoría de los intérpretes, pero subraya nuevamente la esperanza de futuro que supone Emilio Serrano, defendiendo que deben perdonársele los pequeños errores propios de la juventud⁴².

Pero la crítica fundamental es la publicada por José María Esperanza y Sola, en la que, además de reseñar otros acontecimientos musicales, hace un repaso a todas las circunstancias de la ópera, su música, su libreto y su estreno. En ella recoge ideas anteriormente citadas de otros críticos. Como hizo también Muñiz Carro, critica duramente el libreto, pero elogia firmemente la música, insistiendo en que Serrano es una promesa convertida en realidad, con asentados conocimientos de los procedimientos compositivos, que debe continuar la senda iniciada como operista: “La obra,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ José María de Goizueta: “Revista musical, Teatro Real, *Mitridates*”, *La Época*, 19-1-1882, p. 2

³⁹ “*Mitridate*”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7-1-1882, p. 2.

⁴⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15-1-1882, p. 2.

⁴¹ *La Correspondencia de España*, 19-1-1882, p. 2.

⁴² J. Muñiz Carro: “Teatro Real”, *Crónica de la Música*, V, 174, 18-1-1882, pp. 3 y 4.

pues, del Sr. Serrano es un primer paso afortunado, que debe, y con razón, animarle a proseguir con fe y energía, que harto necesita de ambas, la difícil y espinosa carrera de compositor dramático⁴³. Señala algunos *lunares*, como es un excesivo ritmo armónico y modulatorio, la densa orquestación y el uso, en ocasiones equivocado, de ciertas tesituras. A pesar de esto, considera que la línea melódica es bella e inspirada.

En la fecha del estreno de *Mitridates*, Tomás Bretón se encontraba disfrutando de su pensionado de mérito en Roma y la única información que posee de la misma es la de las críticas coetáneas, así pues, al igual que estamos haciendo en este trabajo, expone su opinión de la ópera de su colega partiendo exclusivamente de la prensa contemporánea, en un testimonio de excepción:

Ayer he recibido periódicos mandados por Lopetegui con las críticas de *Mitridates*. [...] De ellas se desprende que no ha gustado y sin embargo, debo escribirle dando la enhorabuena, porque el convencionalismo que nos ahoga vela de tal suerte el *fiasco* que, uno que no conociera el terreno podría creer hasta que había sido un triunfo. Esto prueba que estamos muy mal en música y que los críticos como no tienen modelos propios a qué referirse, son benévolos con todo lo que se presenta. Desarrollando esta tesis pudiérase escribir un libro, por lo cual prefiero en este momento hacer punto⁴⁴.

La crítica, sin lugar a dudas, estaba condicionada, así que, a pesar de la opinión de Bretón, creemos que la ópera sí tuvo éxito, representándose seis veces. Además, el "Preludio" de *Mitridates* fue interpretado en diversas ocasiones, como en el concierto benéfico ofrecido por la Unión Artístico-Musical en el Teatro Apolo, el día 27 de marzo de 1883⁴⁵ o en la temporada de verano de la misma orquesta, en el 21^{er} concierto celebrado en el Jardín del Buen Retiro, el 24 de agosto de 1883⁴⁶. Por otra parte, Serrano firma un contrato con la casa editorial milanesa Lucca –la más importante del panorama lírico hasta la aparición de Ricordi–, el 11 de octubre de 1883, por el que cede a esta editorial la propiedad de la obra para que editase la partitura de canto y piano⁴⁷. Los representantes de Lucca habían acudido durante el verano a negociar el contrato al Gran Hotel de El Sardinero, que era donde se encontraba Serrano en ese momento, y fue allí donde se firmó el contrato⁴⁸ por el que Lucca sería la propietaria y gestionaría la ópera si se estrenaba en Italia, otorgando a Serrano la mitad de los beneficios. En esta edición, la obra presenta el texto traducida al italiano por Ernesto Palermi.

Tras este breve repaso por la recepción crítica de sus dos primeras obras líricas, una zarzuela y una ópera, si bien no podemos concluir que su trayectoria compositiva estuviese marcada por la recepción crítica de estas iniciales piezas escénicas, sí que parece claro que uno de los motivos por los cuales a lo largo de los años 80 y 90 no vuelve a escribir una zarzuela pudo ser el fracaso de *El juicio de Friné*, a la vez que los unánimes ánimos recibidos desde la crítica musical madrileña por *Mitridates* le animaron, sin duda, a componer sus óperas *Giovanna la Pazza*, *Irene de Otranto* y *Gonzalo de Córdoba*.

⁴³ José María Esperanza y Sola: "Revista Musical", *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 3, 22-I-1882, pp. 6 y 7. Esta crítica está recogida en *Treinta años de crítica musical*, Vol. I, Madrid, Viuda de Tello, 1906, pp. 369-376.

⁴⁴ Tomás Bretón y Hernández: *Diario 1881-1888*, Tomo I, ed. crítica Jacinto Torres, Madrid, Acento, 1995, p. 111.

⁴⁵ *La Correspondencia Musical*, III, nos. 116 (22-III-1883, p. 3 y 6) y 117 (29-III-1883, p. 4).

⁴⁶ "Jardín del buen Retiro", *La Correspondencia Musical*, III, 139, 30-VIII-1883, p. 5.

⁴⁷ E. Serrano y Ruiz: *Mitridate*, Milán, Lucca, 1883.

⁴⁸ *Boletín de Comercio*, 16-IX-1883, s/p.

LA PRENSA Y LA CONFIGURACIÓN DEL REPERTORIO OPERÍSTICO MEXICANO: EL CASO DE ATZIMBA (1899-1900)

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES
Universidad de Colima, México

A María Encina Cortizo Rodríguez

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XIX se registraron fenómenos trascendentales para la historia de la música mexicana. Uno de los más relevantes es el relacionado con la configuración de un repertorio operístico nacional, tópico que reviste un particular interés por las múltiples implicaciones ideológicas que conlleva. La historia política y cultural del país azteca propició que el proceso de búsqueda y consolidación del concepto de nación tuviera un punto álgido hacia el último tercio del siglo XIX. La prensa no fue ajena a este fenómeno y se perfila como un factor que, además de informar, recoge un amplio espectro de elementos extramusicales que permiten contextualizar el panorama social que rodeó al surgimiento de la ópera mexicana. Este trabajo aborda la repercusión hemerográfica del doble estreno de *Atzimba*, uno de los títulos pioneros del teatro lírico con temática mexicanista, y aporta reflexiones a partir de la lectura en clave ideológica, cultural y social de la prensa decimonónica.

Palabras clave: Nacionalismo. Crítica musical. Ópera mexicana. Prensa musical. Ricardo Castro. Porfiriato.

ABSTRACT

During the second half of the nineteenth century hugely significant events in the history of Mexican music occurred. One of the most important is related to the creation of a national operatic repertoire, a subject that is of particular interest because of the many ideological implications it involved. The political and cultural history of the Aztec country resulted in a peak in terms of the search for and consolidation of the process of "nation" in the last third of the nineteenth century. The press was not immune to this phenomenon and it emerged as an actor that, in addition to reporting, collected together a wide range of non-musical elements that provides us with a picture of the social landscape surrounding the rise of the Mexican opera. This paper addresses the hemerographic impact of the double premiere of *Atzimba*, one of the first opera titles with Mexican theme, and provides reflections from the ideological, cultural and social analysis of the nineteenth century press.

KEYWORDS: Nationalism. Music Critic. Mexican Opera. Musical Press. Ricardo Castro. Porfiriato.

Ricardo Castro Herrera (Durango, México, 1864; Ciudad de México, 1907) es el compositor más importante de todo el siglo XIX mexicano. Es el músico de formación académica más cuidada y sistematizada de su generación y también, el de mayor proyección internacional, tanto por su labor como compositor como por su brillante carrera de concertista virtuoso. Su catálogo está integrado por más de cien composiciones para piano solo, música de cámara y sinfónica, obra concer-

tante, teatro lírico y canción de concierto. A Castro se le deben notables aportaciones a la música mexicana: es el autor de la primera sinfonía (1833), del primer poema sinfónico (1885) y de los primeros conciertos para piano¹ y para violonchelo (1904) escritos por un mexicano.

En las últimas décadas del siglo XIX se eleva significativamente el número de publicaciones musicales periódicas, así como la presencia de reseñas y críticas musicales en prensa diaria. Todos estos periódicos prestaron especial atención a las prácticas culturales de la época y particularmente a la música. Lo anterior responde a la política interna ejercida por el General Porfirio Díaz (1830-1915), cuyo mandato se extendió por más de tres décadas (fue presidente de México en 1876 y en los periodos 1877-1880 y 1884-1911). Una de sus prioridades fue el impulso de las artes y las ciencias para mostrar al mundo una nación civilizada y en paz².

Con el objetivo de tener un instrumento que le ayudase a legitimar sus acciones de gobierno, Díaz tuvo a bien aportar generosas subvenciones a ciertos periódicos, con lo cual se aseguraba una prensa capaz de crear un estado de opinión favorable a su régimen³. En 1896 fue fundado *El Imparcial* por el licenciado Rafael Reyes Spíndola (1860-1922), quien recibió una subvención gubernamental inicial de cien mil pesos y una asignación de cuatro mil pesos mensuales⁴. *El Imparcial* marcó el inicio de la era del periodismo industrial en México. Reyes Spíndola también fue director de *El Universal*, *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado*.

Reyes Spíndola era un hombre culto y gran melómano. Contemporáneo a Castro, fue proclive a difundir con entusiasmo las actividades musicales del pianista no solamente por interés y afinidad personal, sino porque esto significaba una manifestación de afinidad con el régimen cultural porfirista. Por su parte, Castro era una de las figuras más visibles de la escena musical de su tiempo y también fue protegido del presidente Díaz.

Estos factores derivaron en que Castro tuviese gran presencia en los medios impresos. De hecho, en su momento la prensa fue un factor decisivo para potenciar su carrera como intérprete y, *a posteriori*, ha resultado un recurso imprescindible para documentar sus actividades musicales y datos biográficos. Un par de datos aislados ilustran elocuentemente esta afirmación: tanto su primera aparición pública como pianista en mayo de 1878⁵ como su inesperado deceso y la celebra-

¹ El primer concierto para piano y orquesta de un compositor americano es de la autoría del estadounidense Edward Alexander MacDowell (1860-1908). Su *Primer concierto para piano en La menor*, Op. 15, dedicado a Franz Liszt, fue compuesto en Frankfurt en 1882 y publicado por Breitkopf und Härtel en 1884. Al igual que el *Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22 de Castro, el Op. 15 de MacDowell fue escrito, estrenado y publicado en Europa. En aras del rigor documental, no debe omitirse la mención de un *Grande concierto de clave obligado a toda orquesta* compuesto por Manuel Antonio del Corral, músico nacido en Logroño, España en 1790 y afincado en Nueva España hacia finales de 1808. Independientemente del lugar que pudiera tener esta obra en la historia del repertorio para tecla en México, se trata de una composición que no es para piano y de un autor que tampoco es mexicano.

² Con relación al periodo del porfirato en México véanse: Daniel Cosío Villegas: *Historia moderna de México. El porfirato: vida política interior*, México, Editorial Hermes, 1972; Paul Garner: "Porfirio Díaz" en *Gobernantes mexicanos*, Will Fowler (coord.), 2 vols., vol. 1: 1821-1910, México, Fondo de Cultura Económica, 2008; Pedro Pérez Herrero: *Porfirio Díaz*, Madrid, Ediciones Quorum, 1987.

³ Cfr.: Rogelio Álvarez Meneses: "La prensa musical en México en el siglo XIX: un diálogo continuo entre la nación y Europa", *Music and Press in Spain: an intense story*. Ponencia presentada en el curso "Música, Artes y Prensa" realizado del 24 al 26 de octubre de 2014 en la Universidad de Granada, España (en prensa).

⁴ Miguel Ángel Castro: "Reyes Spíndola y la traza urbana de *El Imparcial*", *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*, julio de 2010. Disponible en: <http://www.revistazocalo.com.mx> (última consulta: 12-IX-2015)

⁵ "La velada del Liceo", *La Libertad*, México, 9-V-1878. Su primer examen público, a finales del mismo año, fue reseñado en *El Siglo Diez y Nueve*, que hace referencia a "un brillante examen" sustentado por el niño Ricardo Castro, alumno del Conserva-

ción de funerales de estado en 1907 fueron consignados con gran amplitud y detalle en la prensa. En consecuencia, no es sorprendente que su presencia en conciertos, veladas musicales, viajes, festejos familiares y datos anecdóticos tuvieran cabida en las columnas de los periódicos capitalinos y de las provincias. Y dentro de este cúmulo de informaciones variopintas destaca lo relativo al estreno y recepción de sus obras.

La historia de la música occidental nos confirma que la ópera fue uno de los géneros de mayor relieve en el siglo XIX. Aunque su producción destacase principalmente en otros ámbitos, prácticamente no hubo ningún compositor europeo que no abordara el género operístico en algún punto de su carrera⁶. Al lado de nombres ligados intrínsecamente al teatro lírico (v. gr. Rossini, Massenét, Wagner o Verdi), encontramos compositores con un catálogo más bien orientado hacia otros géneros (v. gr. Beethoven, Schubert o Liszt), que también escribieron ópera. Refiriéndose al caso español, Emilio Casares señala que “no es exagerado decir que la ópera es uno de los temas que vertebra la música del XIX”⁷, afirmación que puede ser extrapolable a todo el contexto hispanoamericano. Lo anterior revela la importancia de la ópera como expresión de múltiples implicaciones de índole social, cultural, ideológica y estética. Asimismo, la ópera representa una vía de consolidación para el compositor en su medio. Dicho en otras palabras, escribir y estrenar con éxito una ópera era un paso casi obligado para aquél que desease legitimar su actividad creadora.

Castro trabajó en cinco títulos operísticos y únicamente concluyó y estrenó dos de ellos. El primero, *Don Giovanni d’Austria* (1892) es una obra de juventud que el propio compositor desestimó más tarde. Los dos últimos, *El beso de la Rousalka* y *Satán vencido*, fueron esbozados durante su estancia en Europa (1903-1906). De ninguna de estas tres óperas ha sobrevivido ningún material musical⁸. Ha sido posible conocer algunos aspectos relativos a su datación y proceso compositivo únicamente gracias a las menciones de la prensa.

Don Giovanni d’Austria constituye la primera aproximación de Castro al teatro lírico y su composición fue más bien intermitente. Se encontraba trabajando en la obra al menos desde finales de 1888 y al año siguiente es anunciada como “obra en carterá” por Felipe Pedrell en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁹. En junio de 1892 el periódico *El Nacional* se refiere a la obra como “ópera que ha concluido y de la cual se elogian escenas escritas con inspiración y brío”¹⁰. Una “gran escena” fue interpretada en un festejo por el cumpleaños del propio compositor en su casa particular el 2 de febrero de 1893 por el barítono Manuel Escudero, acompañado al piano por Castro¹¹.

torio de Música, al cual catalogan como “una de las esperanzas más risueñas” del arte nacional. En: “Un examen lucido”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 3-XII-1878.

⁶ La excepción confirma la regla y se puede referir puntualmente el caso de compositores decimonónicos como Brahms o Chopin que, sin haber escrito óperas, tuvieron algún tipo de aproximación al género. Del primero citamos *Rinaldo*, Op. 50, sobre Torquato Tasso y del segundo sus *Variaciones sobre el aria “Là ci darem la mano”*, Op. 2.

⁷ Emilio Casares Rodicio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, E. Casares y Celsa Alonso (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 94.

⁸ Jorge Velazgo: “Ricardo Castro”, *De música y músicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 592.

⁹ Felipe Pedrell: “Ricardo Castro”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 31, 23-IV-1889, p. 57. La misma información fue reproducida en *Le Trait d’Union* y *The Two Republics*, 11-VIII-1889 y en *El Diario del Hogar*, 13-VIII-1889. Por simple aritmética, se deduce que los números de la revista catalana circulaban en México con cuatro meses de retraso.

¹⁰ *El Nacional*, México, 12-VI-1892.

¹¹ “En casa de un artista. Reunión íntima”, *El Universal*, México, 8-II-1893.

Las dos óperas llevadas a las tablas fueron *Atzimba* (1899, estreno 1900) y *La légende de Rudel* (1905, estreno 1906). *Atzimba* se suma a la incipiente lista de óperas de corte mexicanista en una época en que los argumentos de las óperas de autores mexicanos estaban totalmente orientados hacia los grandes temas históricos y mitológicos de la ópera seria centroeuropea¹². En este sentido, *Atzimba* es únicamente precedida por *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega del Villar (1825-1875), episodio musical en un acto estrenado en el Teatro Nacional el 13 de septiembre de 1871 nada menos que por Ángela Peralta, Enrico Tamberlick y Luis Gassier. Es una ópera “que por vez primera evoca un episodio histórico local: el de la Conquista de México”¹³.

La vinculación de este estudio con el teatro lírico nacional lleva a enfocarnos concretamente en *Atzimba*, centrándonos de manera específica en su proceso compositivo, estreno y recepción. Lo relativo a cuestiones estrictamente musicales requiere un trabajo independiente.

Atzimba narra un episodio de la conquista de Michoacán y reproduce la trama del amor prohibido que encuentra su realización solo más allá de la muerte: la princesa indígena que se enamora del conquistador español y se debate entre su pasión y la lealtad a su pueblo.

Desde los primeros días de junio de 1899 la prensa anunció la finalización de la ópera. En septiembre continúan las alusiones a *Atzimba*, refiriéndose a la obra como una “novedad teatral” de próximo estreno¹⁴. Una primera audición con piano se realizó para los lectores del periódico *El Mundo*, el 11 de septiembre de 1899; y el periódico, en su reseña del día siguiente publicó:

¡Zarzuela! Sólo la modestia de los autores puede hacer tolerable esa designación ligera para una obra de tanto vuelo y tratada con tanta ciencia como inspiración [...]. No se trata de una zarzuela, en efecto, sino de una ópera en toda la noble y estética acepción del término [...]. La música es moderna por su corte y su estilo clásico, por el esmero y corrección de la factura y sobre todo, melódica, como gusta y encanta a nuestro público. Le precedimos un gran éxito y no tememos equivocarnos¹⁵.

Por su parte, *El Tiempo* designa a la obra como “zarzuela mejicana [cuya música es] accesible, melódica, comprensible, a la vez que severa, moderna y tendenciosa”¹⁶. El estreno absoluto tuvo lugar el 20 de enero de 1900 en el Teatro Arbeu como zarzuela en dos actos, lo cual originó la publicación de un gran número de artículos y crónicas en la prensa de la ciudad de México¹⁷. En la abundante información contenida en las reseñas, se observan principalmente cuestiones relativas

¹² Si bien se tiene constancia de la gran afición operística durante el período colonial, la composición de óperas de autores mexicanos se inicia hacia 1860. El primer operista fue Luis Baca Elorriaga (1826-1855), autor de *Leonora* y *Giovanna di Castiglia*, títulos no estrenados. Le siguió Cenobio Paniagua (1812-1882), quien logra representar *Catalina de Guisa* en 1859 en el Teatro Nacional, siendo así la primera ópera mexicana estrenada en el período independiente. No debe omitirse a Melesio Morales Cardoso (1839-1908), al igual que los anteriores, totalmente identificado con el estilo italiano y proclive a los títulos y temáticas europeas: es autor de *Romeo* (1863), *Ildegonda* (1866), *Gino Corsini* (1877), *Cleopatra* (1891) y *Anita* (1895-1903); solamente la última ópera está ambientada en México. Cfr.: Áurea Maya: “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”, *La música de los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 81-111.

¹³ Ricardo Miranda: “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, *La música de los siglos XIX y XX...*, p. 32.

¹⁴ “Novedad Teatral”, *El Tiempo*, 6-IX-1899. También publicado en *La Patria*, 8-IX-1899.

¹⁵ “*Atzimba*. Un artista y una obra de arte”, *El Mundo*, 12-IX-1899.

¹⁶ “Revista de la Prensa”, *El Tiempo*, 13-IX-1899.

¹⁷ Cfr.: “La *Atzimba* de Ricardo Castro. Impresiones”, *El Imparcial*, 22-I-1900; *El Popular*, 23-I-1900; “*Atzimba*. Acontecimiento teatral”, *El Diario del Hogar*, 24-I-1900; “Obsequio al maestro Castro”, *El Tiempo*, 27-I-1900; “Crónica de la Semana”, *El País*, 29-I-1900; “*Atzimba* y Cuauhtémoc”, *El Mundo Ilustrado*, 18-II-1900 (también reproducido en *La Evolución de Durango* del 25-II-1900); “Notas artísticas”, *El País*, 11-VII-1900.

a la interpretación de la obra y su recepción, características musicales, deficiencias en el hilo dramático y reminiscencias otros títulos líricos en *Atzimba*. Realzamos el hecho de que se generalizó la opinión de que la obra superaba al “género chico” y que debía ser considerada como una ópera en pleno derecho.

El público y la crítica en general alabaron la composición de Castro, pero también señalaron una interpretación deficiente en determinados pasajes, dado que la representación fue “ensayada a la ligera, con precipitación [y] prendida con alfileres”¹⁸. Las principales críticas recayeron en las carencias de la orquesta, “especialmente en los cornetines, que formaron una barahúnda infernal”¹⁹. El crítico de *El Mundo* cuestionó por qué Castro “[...] había entregado los primores de su *Atzimba*” a una deficiente compañía de género chico incapaz de resolver sus dificultades²⁰.

Pese a los desperfectos la obra fue recibida con emoción. El fragmento más agradecido fue el *intermezzo* del segundo acto, que fue bisado. Considerado como una pieza “sugestiva y afiligranada”²¹, su éxito se debió tanto a la idea musical como al “talento profundo que el maestro ha demostrado en la instrumentación”²².

Respecto a sus características musicales, *Atzimba* fue juzgada como una expresión de modernidad a la par que “rica en instrumentación y combinaciones armónicas”, fácilmente comprensible y cautivadora desde la primera audición²³. Al calor de su propia emoción, el crítico de *La Patria* no dudó en comparar la obra de Castro con las de los grandes maestros europeos, un juicio que hoy pudiera parecer desmesurado:

Como Puccini en *La Bohemia*, como Mascagni en *Cavalleria*, Leoncavallo en *Los payasos*, Ricardo Castro ha hecho gran música accesible a las masas, y no ha perdido de vista ni un momento las teorías y doctrinas armónicas, melódicas, contrapuntísticas e instrumentales²⁴.

Entre la ingente cantidad de notas y críticas periodísticas también se han localizado menciones a óperas que habían ejercido su influencia en *Atzimba*, principalmente la obvia comparación argumental con *Aida* (1871) de Verdi y los paralelismos con la citada *Guatimotzin* de Ortega²⁵. El artículo titulado “*Atzimba* y Cuauhtémoc” hace una valoración de ambas óperas. La obra de Castro es considerada de mayor calidad musical, pero deslucida por una ejecución mediocre:

Atzimba es otra cosa: es el presente en contraposición con el pasado; es el hoy, tal vez el mañana, frente a frente del ayer; es música dramática de verdad, alegra el oído, conmueve el alma. La música se amolda a las situaciones, al carácter de los personajes, a la índole de sus caracteres y de sus pasiones [...]. Formulemos, para concluir, un voto: que *Atzimba* llegue a tener intérpretes dignos de ella y escenario más vasto, ya que no se puede pedir ni empresarios más baratos ni público más entusiasta²⁶.

¹⁸ “En el Arbeu”. *El Imparcial*, 21-I-1900.

¹⁹ “*Atzimba*. Acontecimiento teatral”. *El Diario del Hogar*, 24-I-1900.

²⁰ “La interpretación de *Atzimba*”, *El Mundo*, 2-II-1900.

²¹ “Correo de los teatros”, *El País*, 21-I-1900.

²² “Una audición de *Atzimba*”, *El Universal*, 21-I-1900.

²³ “Notas de la Semana”, *El Tiempo*, 21 I-1900.

²⁴ “Gacetilla. Obra nueva”, *La Patria*, 8-IX-1899.

²⁵ “Crónica de la Semana”, *El País*, 29-I-1900.

²⁶ “*Atzimba* y Cuauhtémoc”, *El Mundo Ilustrado*, 18-II-1900.

La mayoría de los críticos opinaban que *Atzimba* no debería ser considerada como opereta o zarzuela, sino como una ópera. Los más entusiastas afirmaban que la obra “no tuvo más defecto que haber sido escrita como zarzuela”²⁷ y agregaban que era una ópera “sujeta musicalmente a los cánones característicos del drama lírico”²⁸. Así pues, entre julio y septiembre de 1900, Castro realizó las modificaciones para la transformación de *Atzimba* en ópera en tres actos. También colaboró con el libretista Alberto Michel en la traducción del texto al italiano, pues el reestreno se llevó a cabo por la “Gran Compañía de Ópera Italiana Sieni-Pizzorni-López”, a la sazón de gira por México.

La oleada de publicaciones previas al segundo estreno no se hizo esperar. La mayoría de las notas apelaban al patriotismo y cultura artística del público para persuadirlo de asistir a la representación. Detrás de esta maniobra se escondía el temor del propio compositor, quien se había involucrado en una empresa difícil y riesgosa. En una carta dirigida al licenciado José Yves Limantour, ministro de hacienda, Castro relata al funcionario “las dificultades de última hora [y] la poca voluntad” con que la compañía había visto su obra:

Hasta ahora después del ensayo puedo tener la honra de comunicarle que mi ópera será representada el día de mañana Sábado 10, no habiéndoselo participado a Ud. antes, porque en vista de las dificultades de última hora y de la poca voluntad con que la Empresa y Compañía han visto mi obra, no se podía asegurar su representación y aún en estos momentos tengo todavía algunos temores, sobretodo porque la Sra. Zilli, manifiesta notoria contrariedad y muy poca o ninguna gana de cantar la “Atzimba”. Solo la poderosa, la inolvidable recomendación de Ud. ha hecho y hará seguramente que a pesar de todo se cante la obra [...]”²⁹.

Lo anterior ilustra claramente el panorama al que se enfrentaba todo compositor mexicano que pretendía llevar a la escena un título operístico propio, ya que las compañías extranjeras encontraban poco lucrativo el montaje de una nueva ópera que sería representada en pocas ocasiones. Los empresarios no tenían la certeza del triunfo de la obra –a diferencia de lo que sucedía con el repertorio belcantístico italiano, de éxito garantizado–, por lo que eran poco proclives a la difusión de óperas de autores locales, encontrando riesgosa la inversión económica y en tiempo que suponía su estreno. En todo caso, era más redituable y seguro reponer un título de repertorio, sin los gastos y esfuerzos que significaban los ensayos adicionales, decorados, vestuario y demás efectos para la producción.

En el caso de *Atzimba*, como en los demás estrenos absolutos del incipiente repertorio operístico mexicano, la función persuasiva de la prensa se perfiló como agente decisivo para contribuir a su éxito. De igual manera dio cuenta puntual de los detalles de su recepción.

El reestreno de *Atzimba*, esta vez como ópera, tuvo lugar el 10 de noviembre de 1900 en el Teatro Renacimiento, ofreciéndose una segunda función al día siguiente. En general esta versión fue mejor valorada que la primera. El público hizo salir al compositor al escenario más de diez ocasiones y el desempeño de los solistas, todos italianos, fue mucho más destacado. La crítica celebró que *Atzimba* se hubiera representado “ya puesta en el lugar que merece: ascendida a ópera”, pero tam-

²⁷ “En el Arbeu”, *El Imparcial*, 21-I-1900.

²⁸ “Crónica de la Semana”, *El País*, 29-I-1900.

²⁹ México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Fundación Carlos Slim, Fondo José Y. Limantour, Correspondencia de Ricardo Castro a José Yves Limantour, carta del 9 de noviembre de 1900.

bién señaló nuevamente al libreto como el principal defecto de la obra³⁰. Por su parte, el crítico de *El Imparcial* señaló que “la orquesta estaba mucho más hábilmente manejada que las voces”³¹.

Una temporada de ópera en el siglo XIX no es tal sin alguna polémica. En abril de 1899, el compositor Gustavo E. Campa (1863-1934), amigo y correligionario de Castro, concluyó también su ópera *El rey poeta*³², casi al mismo tiempo que *Atzimba*. El hecho de que la compañía se decantase por representar la ópera de Castro, suscitó comentarios malintencionados en la prensa que demeritaban la obra de Campa, quien se encontraba en Europa. Las incitaciones a crear una polémica entre ambos compositores no tuvieron trascendencia, pues Castro publicó una nota en *El Imparcial* en la que salía en defensa de la ópera de Campa, que había sido “acusada por el tenor Bieletto de estar mal escrita en cuanto al tratamiento de las voces, por cuyo motivo la compañía Sieni-Pizzorni-López no la había llevado a escena”. Castro hizo ver que Bieletto también se había negado a cantar el *Otello* de Verdi, y sin embargo “¿quién sería el osado de tachar de defectuosa la obra del inmortal Verdi?”³³.

Tanto la prensa diaria como la especializada constituyen dos herramientas de enorme valor para la realización de investigaciones históricas. A su vez son fiel reflejo de la sociedad en la que surgen, por lo que los testimonios periodísticos pueden y deben ser objeto de una lectura en clave cultural y sociológica. La época de Castro fue testigo de una intensa actividad musical caracterizada por la asimilación de los cánones estilísticos centroeuropeos. Dentro de este marco surgen los primeros títulos operísticos con temática mexicanista, obras que se identifican con el nacionalismo romántico decimonónico. Al ser Castro una figura pública, la prensa presenta abundantes informaciones sobre el proceso compositivo, estreno y recepción de *Atzimba*, título de indiscutible importancia histórica y valor musical. Afortunadamente contamos con la partitura de la obra, lo cual ha permitido realizar estudios a profundidad sobre sus características musicales. Gracias a la revisión de la prensa es posible tener una visión más amplia de esta pieza fundamental de la escuela operística mexicana.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ÁLVAREZ MENESES, Rogelio: “La prensa musical en México en el siglo XIX: un diálogo continuo entre la nación y Europa” en *Music and Press in Spain: an intense story*, Universidad de Granada [en prensa].
- CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, Emilio Casares Rodicio, Celsa Alonso Rodríguez (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- ÁNGEL CASTRO, Miguel: “Reyes Spíndola y la traza urbana de El Imparcial”, *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*, julio de 2010. [En línea, ref. 12 de noviembre de 2015]. Disponible en: <http://www.revistazocalo.com.mx>.

³⁰ “Por los teatros. En el Renacimiento”, *El Imparcial*, 11-XI-1900.

³¹ “Despedida de la Compañía de Ópera”, *El Imparcial*, 12-XI-1900.

³² La ópera de Campa fue estrenada en el Teatro Principal el 9 de noviembre de 1901. La trama alude a la figura de Nezahualcōyōtl (1402-1472), gobernador de la provincia de Texcoco del cual se conservan treinta composiciones poéticas en colecciones de cantares prehispánicos.

³³ Jesús C. Romero: *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956, pp. 18-19.

Rogelio Álvarez Meneses

- COSÍO VILLEGAS, Daniel: *Historia moderna de México. El porfiriato: vida política interior*, México, Editorial Hermes, 1972.
- GARNER, Paul: "Porfirio Díaz", *Gobernantes mexicanos*, Will Fowler (coord.), 2 vols., vol. 1: 1821-1910, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- MAYA, Áurea: "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX", *La música de los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- MIRANDA, Ricardo: "Identidad y cultura musical en el siglo XIX", *La música de los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- PÉREZ HERRERO, Pedro: *Porfirio Díaz*, Madrid, Ediciones Quorum, 1987.
- ROMERO, Jesús C.: *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*, Durango, Instituto Juárez, 1956.
- VELAZCO, Jorge: "Ricardo Castro", *De música y músicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

ARCHIVOS Y FONDOS CONSULTADOS.

México, Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Fundación Carlos Slim, Fondo José Y. Limantour, Correspondencia de Ricardo Castro a José Yves Limantour, carta del 9 de noviembre de 1900.

HEMEROGRAFÍA.

Periódicos consultados en la Hemeroteca Nacional de México y en el archivo particular del Sr. Germán Castro Herrera, sobrino nieto del compositor.

- El Diario del Hogar*. México, 13-VIII-1899, 24-I-1900.
- El Imparcial*. México, 21-I-1900, 22-I-1900, 18-II-1900, 11-XI-1900, 12-XI-1900.
- El Mundo Ilustrado*. México, 18-II-1900.
- El Mundo*. México, 12-IX-1899, 2-II-1900.
- El Nacional*. México, 12-VI-1892.
- El País*. México, 21-I-1900, 29-I-1900, 11-VII-1900.
- El Popular*. México, 23-I-1900.
- El Siglo Diez y Nueve*. México, 3-XII-1878.
- El Tiempo*. México, 13-IX-1899, 21-I-1900, 27-I-1900, 6-XI-1900.
- El Universal*. México, 8-II-1893, 21-I-1900.
- La Evolución de Durango*. Durango, 25-II-1900.
- La Libertad*. México, 9-V-1878.
- La Patria*. México, 8-IX-1899.
- Le Trait d'Union*. México, 11-VIII-1889.
- The Two Republics*. México, 11-VIII-1889.

MECENAZGO, MEMORIA, MITO: EL DRAMA LÍRICO GARRAF (1892-1911)

MARÍA SANHUESA FONSECA
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Presentamos un ejemplo del mecenazgo musical de Eusebi Güell con Josep García Robles, a través de los estrenos parciales y completos y la recepción de su drama lírico *Garraf*. Desde la audición del acto I en el Palau Güell (1892) hasta su estreno completo (1911), *Garraf* recorrió un largo camino. La obra se relaciona con los Güell: música de su compositor favorito, texto de Picó i Campamar, secretario de Eusebi Güell. En clave mitológica, *Garraf* sublima una obra de ingeniería patrocinada por Güell: legitimación por la leyenda, búsqueda del mito fundacional, acentuado en la velada de 25-X-1894 en el Palau Güell, con varias escenas del acto II y una primicia, el *Primer Himno Delfico a Apolo*, estrenado en París el 12-IV-1894, armonizado por Gabriel Fauré. Pero *Garraf* no llegó al escenario; aún con los elogios de Tomás Bretón, no salió del ámbito de veladas privadas y versiones de concierto.

PALABRAS CLAVE: drama lírico, mito, mecenazgo, Güell, recepción.

ABSTRACT

We present here an example of the musical patronage of Josep García Robles by Eusebi Güell through consideration of partial and full performances of his works and the reception of his lyric drama *Garraf*. This piece had a long journey from the first hearing of Act I at the Güell Palace in 1892, to its full premiere in 1911, which demonstrates the close relationship it had with the Güell family bringing together as it does music written by their favourite composer and lyrics by Picó i Campamar, Eusebi Güell's secretary. The Güell-sponsored *Garraf* magnifies the patron's own construction of reality by using mythological imagery to legitimate legends and develop the quest for a founding figure, as was displayed in several Act 2 scenes and the premiere of the *First Delphic Hymn to Apollo*, harmonized by Gabriel Fauré, on 25th October 1894 at the Güell Palace. However, *Garraf* was never performed on a major stage, despite having been praised by Tomás Bretón and it was only ever seen at private soirees and in concert versions.

KEYWORDS: lyric drama, myth, patronage, Güell, reception

Eusebi Güell i Bacigalupi (Barcelona, 15-XII-1847; Barcelona, 9-VII-1918), figura señera en la cultura catalana del tránsito del siglo XIX al XX, ejerció una decidida labor de protección a la música con el apoyo económico a intérpretes y compositores como Melcior Rodríguez d'Alcántara i Elies (Barcelona, 23-I-1855; Barcelona, 1914), alumno de Carles G. Vidiella, y sobre todo a Josep García Robles (Olot, 28-VII-1835; Barcelona, 25-I-1910), maestro de música de la familia y auténtico *compositor de cámara* de los Güell. La música había estado presente desde siempre en la vida de Eu-

sebi Güell, pues procedía por su familia materna de una estirpe de banqueros genoveses amantes de la música –su madre y sus tías eran excelentes organistas–, asistía a las funciones de ópera en su palco del Gran Teatre del Liceu y en sus viajes de trabajo y negocios por las capitales de Europa frecuentaba las principales casas de ópera, además de acudir con enorme interés a las representaciones de *Parsifal* en Bayreuth el año 1891 con varios miembros de su familia¹.

Pero la actividad musical de los Güell tiene un marco imposible de soslayar. Además de todos los contextos y escenarios antes mencionados, Eusebi Güell hizo construir para su familia una nueva residencia donde la música tendría enorme importancia. Se trata del Palau Güell, obra de Antoni Gaudí, inaugurado en 1888 antes de la conclusión de las obras, para hacerlo coincidir con la celebración de la Exposición Universal. El salón central del palacio, centro y corazón del edificio, con su cúpula de diecisiete metros de altura y su excelente órgano construido por Aquilino Amezcua entre 1890 y 1892, “aquel magnífico salón tan vasto, tan original, que participa del carácter de los grandes estrados de las moradas señoriales y de los salones artísticos de nuestros días”², se dedicó a recepciones, pero sobre todo a la celebración de conciertos, ofrecidos en ocasiones por dos de las hijas de Eusebi Güell, compositoras e intérpretes, alumnas de García Robles en Barcelona y de Eugène Gigout en París³, y también por las figuras más destacadas del panorama musical barcelonés del momento, con frecuencia protegidos de Eusebi Güell en su carrera artística. El salón central del Palau Güell fue el escenario privilegiado de interesantes estrenos y novedades que mostraban el decidido compromiso de los anfitriones con la creación musical de su tiempo. Es en este hermoso espacio donde se dará a conocer poco a poco la obra de Josep García Robles, el drama lírico *Garraf*, sobre un texto del poeta mallorquín Ramón Picó i Campamar (1848–1916), secretario de Eusebi Güell desde 1880. Se trata de una obra marcada por un largo proceso compositivo que se dilatará desde 1892 hasta 1911, año en que al fin se interpretará en su totalidad.

Nada mejor que las palabras del cronista de la primera audición parcial de la obra para dar una idea de su argumento:

El señor Picó y Campamar ha tenido el buen acuerdo de elegir un asunto catalán, llevando a la escena hechos y tradiciones que constituyen la historia de una de las más bellas comarcas de nuestra amada patria. Garraf con sus hijas Falconera, Ginesta y Vallbona yacen yermos y desolados llorando la pérdida de su esposa y madre respectiva, que es el agua, representada por una hada a quien el Mar, prendado de su belleza, tiene aprisionada en fantástica gruta custodiada por las Olas, Sirenas y Monstruos marinos. El

¹ El alojamiento de Eusebi Güell en Bayreuth, con cuatro de sus hijos e hijas, aparece recogido en las *Fremdenlisten* o “listas de forasteros” con fecha de 18-VIII-1891 en la casa de Albert Dietz, en la Markgrafenallee, nº 32; *cfr.* José Ignacio Suárez García: “España en Bayreuth. Relación de asistentes a los festivales wagnerianos a través de las *Fremdenlisten* (1876-1914)”, *Recerca Musicològica*, XX-XXI, 2013-2014, pp. 314, 318, 327. El festival de 1891 ofreció diez representaciones de *Parsifal*. Sin embargo, su hijo Eusebi Güell y López (1877–1955) refiere otra visita familiar a Bayreuth para asistir a la representación de *Parsifal* cuando él tenía diecisiete años, en 1894, año del que no se conservan *Fremdenlisten*, y se ofrecieron nueve funciones de dicho título. *Cfr.* Eusebio Güell [López]: *Perspectivas de la vida*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones [CIAP], 1930, p. 62.

² “En honor del Nuncio de S. S. Recepción en Casa Güell”, *La Vanguardia* –abreviada desde aquí con la sigla LVG–, 26-X-1894, p. 5. Tras la inauguración del Palau Güell y la conclusión de las obras, la prensa de la época dio amplia cobertura gráfica a las novedades del edificio, como la “Descripción de la morada del Sr. Güell”, LVG, 3-VIII-1890, pp. 1-2, 4-5, o también los grabados de los interiores del palacio, que aparecen en *La Ilustración Hispano-Americana*, números 532 (11-I-1891), 533 (18-I-1891), 535 (1-II-1891).

³ María Sanhuesa Fonseca: “Isabel y María Luisa Güell y López, dos compositoras en el Modernismo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXX, 2016, pp. 47-63.



Ilustración 1: Salón central del Palau Güell en una foto de la época

Trabajo, compadecido de los lamentos del esposo y de sus hijas, únese a ellos para buscarla, y tras varios episodios, logra arrebatarse su cautiva al Mar, devolviéndola a aquellos, que recobran su fertilidad y lozanía⁴.

Tras este asunto tan poético, con accidentes geográficos personificados y seres mitológicos y alegóricos, subyace una realidad mucho más prosaica. Eusebi Güell poseía unos terrenos en la zona llamada Quadra de Garraf, y costeó la canalización y traída a sus tierras de un manantial de agua dulce del subsuelo, que desembocaba en el mar al pie de la peña Falconera, consiguiendo así aprovecharlo⁵. El poeta y el compositor de la familia revisten el hecho de un ropaje poético que lo eleva, convirtiendo en personajes a todos los accidentes geográficos de aquel terreno, como el seco macizo rocoso de Garraf, las peñas llamadas Falconera, Ginesta y Vallbona, y la corriente subterránea de agua, transformada poéticamente en la *dona d'aigua*, esposa de Garraf. Además, alaban de modo apenas velado la iniciativa de su protector y su gran laboriosidad, que podía mejorar las condiciones de vida de la zona; no en vano aparece el personaje alegórico de Labor –un ángel que simboliza el Trabajo– como un trasunto del propio Güell y su voluntad inquebrantable frente a una naturaleza adversa que podía hacerse favorable mediante el esfuerzo humano y el efecto civilizador del progreso, con una acción regeneradora.

⁴ Juan Puiggarí: "En casa Güell", *LVG*, 5-VIII-1892, p. 3.

⁵ El propio Eusebi Güell lo cuenta en su *Manantial de Garraf. Abastecimiento de aguas de Barcelona*, Barcelona, Impremta de Henrich y C^a, 1899, p. 5.

El largo camino recorrido ante el público por el drama lírico de García Robles comienza ya en el verano de 1892: el 4 de agosto tuvo lugar en el Palau Güell una velada con un reducido auditorio, en la que se ofreció la primera audición del Acto I de esta “mezcla de drama griego y epopeya wagneriana”⁶, que no dejaba de tener cierto cariz áulico, pues el texto era obra del secretario de Eusebi Güell y la música se debía al compositor de la familia, que había puesto en la obra una fe y entusiasmo que la edad no pudo debilitar⁷. La obra, que finalmente tendría cuatro actos, no estaba terminada. El acto I se dio a conocer con gran éxito como primicia a un público formado en gran parte por literatos y músicos, y el texto mereció los honores de la imprenta, como recuerdo de aquella velada que iniciaba un largo camino creativo⁸. “El acto revistió suma importancia por ser la mayoría de los concurrentes profesores y artistas de lo más granado que cuenta esta capital”⁹; el cronista cita a los literatos Guimerá, Sardá y Llanas, y entre los músicos a “Arteaga, presidente de la Asociación Musical, Rodríguez Alcántara, Nicolau, Armet, Bau, Costa y Noguera, Pérez, Romaní, Chassaingne, Guardia”¹⁰. La acogida favorable fue un estímulo para que compositor y libretista continuasen la obra; *La Vanguardia* dio a conocer en su crónica el texto de la escena IV del Acto I, en un intento por atraer la curiosidad sobre un estreno de carácter íntimo y privado, en el que tomaron parte varios solistas vocales además de un coro de voces graves, un sexteto de cuerda, el órgano y el arpa, dirigidos todos ellos por el compositor¹¹.

Tras la velada de agosto de 1892, el 25-X-1894 se ofrecen ya los dos primeros actos del poema lírico *Garraf*, ante un público de literatos y artistas. Para esta ocasión el argumento se había anticipado al público en el interesante artículo de Juan Sardá en *La Vanguardia*, pues Picó y Campamar dio a conocer el texto de la obra “en íntima reunión de amigos”¹², y Eusebi Güell se había ocupado de invitar al evento a los redactores del periódico, adjuntando a la invitación “un elegante cuaderno” con el título *Apunte expositivo de un drama lírico catalán*, que contenía el artículo de Juan Sardá aparecido cuatro días antes del estreno, y el texto de los actos I y II¹³. *Garraf* suponía “la fórmula wagnerista espiritualizada y cristianizada”¹⁴. El estreno se hizo en una velada en honor de Monseñor Serafín Cretoni, Nuncio papal¹⁵. De nuevo es un estreno parcial, con los dos primeros actos del drama¹⁶. Entre los intérpretes se cita a las señoritas Dachs en las partes de “Falconera” y “Ginesta”, y a los señores Ribas y Bonet, además de la participación de coros de voces graves¹⁷.

⁶ Para una síntesis del argumento, véase Carmen Güell Malet: *Gaudí y el Conde de Güell. El artista y el mecenas*, Barcelona, Martínez Roca, 2001, p. 123.

⁷ Necrológica de García Robles por Lluís Millet: *Revista Musical Catalana*, Any VIII, nº 73, Enero 1910, p. 8.

⁸ Picó i Campamar, Ramón: *Garraf: poema dramàtic en cinc actes escrit en català... música de D. Joseph Garcia Robles. Recort del ensaig del primer acte del poema dramàtic Garraf tingut a casa del senyor D. Eusebi Güell i Bacigalupi lo dia 4 d'agost de 1892 baix la direcció del mestre compositor Joseph Garcia Robles*, Barcelona, Estampa “La Ilustración”, a cargo de Fidel Giró, 1892.

⁹ J. Puiggari: “En casa Güell”, *LVG*, 5-VIII-1892, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ Entre los solistas vocales, las señoras Bardabio, Galtés y Riera, y los señores Nogués y Ribas. Tocó el arpa la señorita Cortinas. Cfr. J. Puiggari: “En casa Güell”, *LVG*, 5-VIII-1892, p. 3.

¹² Juan Sardá: “Un drama lírico catalán”, *LVG*, 21-X-1894, p. 4.

¹³ *LVG*, 25-X-1894, p. 2.

¹⁴ J. Sardá: *Op. cit.*

¹⁵ “En honor del Nuncio de S. S. Recepción en Casa Güell”, *LVG*, 26-X-1894, p. 5.

¹⁶ Y aparece para la ocasión una nueva edición del texto: *Garraf: poema dramàtic en cinc actes escrit en català... música de D. Joseph Garcia Robles*, Barcelona, [Impr. “La Renaixensa”], 1894.

¹⁷ Ribas ya había tomado parte en el estreno del Acto I de *Garraf* en agosto de 1892 (*LVG*, 5-VIII-1892, p. 3). Picó cuenta la exitosa velada en una carta a Tomás Forteza, citada en: August Bover i Font; Cortés i Mir, Francesc: “*Garraf*, drama líric de Ramón

Con un preludio de Grieg y las escenas de *Garraf*, también se ofreció una interesante novedad, una verdadera primicia: el *Primer Himno Delfico a Apolo*, como anotaba Eusebio Güell López: “Recuerdo que mi padre pudo dar un concierto sin que molestara el volumen del sonido, a pesar de que cantaban al mismo tiempo cien voces; hubo una orquesta de cien instrumentos y además se oían las voces del órgano. Fue la primera y única audición en España del *Himno a Apolo*, encontrado en las ruinas de Delfos”¹⁸. Los himnos a Apolo habían aparecido en las campañas arqueológicas de 1893 emprendidas por los franceses¹⁹. El texto de los himnos, con su notación musical alfabética, se recoge en inscripciones sobre mármol en el muro sur del Tesoro de los Atenienses en Delfos; los primeros fragmentos aparecieron los días 2 y 6 de mayo de 1893. El *Primer Himno a Apolo*, atribuido a Ateneo, fue interpretado para los Juegos Píticos de 138 a.C., probablemente por un coro de tenores²⁰. El descubrimiento de los himnos en las excavaciones hizo que enseguida los estudiosos se interesasen por ellos, publicándose diversas transcripciones y armonizaciones –no exentas de polémicas filológicas–, y difundándose a través de recitales y exitosos estrenos en varios países²¹. De esta manera, y antes de cumplirse un año del descubrimiento de los himnos, el *Primer Himno a Apolo* había sido estrenado en París, École des Beaux-Arts, el 12-IV-1894, en una transcripción armonizada por Gabriel Fauré para voz o coro al unísono, flauta, dos clarinetes y arpa, con el compositor al armónium²². Es ésta versión la que se ofrece unos meses más tarde en el Palau Güell, con un numeroso coro al unísono distribuido por las galerías de los pisos altos que abren sus ventanas al salón central. El cronista de la velada barcelonesa reflejó sorprendido que el himno, “con pertenecer al siglo III antes de J.C. parece pertenecer a la escuela que en tiempos de Rossini llamaban *del porvenir* los italianísimos, fue escuchado con muchísimo gusto y no poca sorpresa”²³. A un concierto tan excepcional e interesante asistieron destacados compositores catalanes del momento, como Frigola, Goula, Nicolau, Sánchez Gabanyach, García Robles, Rodríguez d’Alcántara o Font: el evento fue visto como “una fiesta patriótica, un triunfo del arte catalán y de la poesía de nuestra tierra”, alabando la obra de García Robles por ser “genuinamente catalana, porque recuerda el estilo y sabor de los cantares de nuestro pueblo”, y a la vez original y personal, ya que el compositor fue capaz de asimilar la música tradicional, pero “con el arte delicadísimo de ocultar a los ojos del vulgo la ciencia que le sobra”²⁴.

No es casual la elección del programa de la velada. Al decidido mecenazgo de Güell sobre García Robles como compositor y maestro de música de la familia se unía el deseo de dar a conocer

Picó i Campamar i Josep García Robles”, *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans a Sitges. Homenatge a Josep Roca Pons (14 i 15 de maig de 2010)*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2012 [Col·lecció *Jornades de la Secció Filològica de l’Institut d’Estudis Catalans*, nº 21], pp. 79-80.

¹⁸ E. Güell [López]: *Perspectives...*, p. 54.

¹⁹ Verónica Marsá ha estudiado todo lo relativo a los Himnos Delficos y su descubrimiento, además de su transcripción musical. Cfr. V. Marsá González: *Himnos delficos dedicados a Apolo: análisis histórico y musical*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2008.

²⁰ V. Marsá González: *Himnos delficos...*, pp. 55-61, 64.

²¹ El himno se interpretó en Bruselas y Londres en 1894, y en Nueva York en 1895, según refiere Jon Solomon: “The reception of Ancient Greek Music in the late Nineteenth Century”, *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 17, nº 4, 2010, pp. 513, 520 y 521.

²² J. Solomon: “The reception...”, p. 511. Es el Op. 63 bis del catálogo de Fauré. En el estreno parisino, el himno fue cantado por la soprano Jeanne Remacle, acompañada del arpista Robert y el propio Fauré al armonium.

²³ “En honor del Nuncio de S. S. Recepción en Casa Güell”, *LVG*, 26-X-1894, p. 5.

²⁴ Ídem.



Ilustración 2: Josep García Robles en 1910

su drama lírico en el que, en palabras de Sardá, “juega papel principal [...] el Coro, el Coro de la antigua tragedia, el personaje de imaginación en quien encarnaba el poeta griego al público que le escuchaba [...], personaje olvidado en la tramoya del teatro moderno”²⁵. El crítico Josep Yxart ya había propuesto en el teatro de la época la introducción del coro como personaje que encarna la voz del pueblo, diferente de los coros en la ópera tradicional, para convertir los dramas históricos en modernos dramas líricos²⁶. Además, la reminiscencia de los coros trágicos en *Garraf* se vio perfectamente complementada con la interpretación de un auténtico fragmento de la Antigüedad, el *Primer Himno Delfico a Apolo*, para coro al unísono. Es la recreación helenizante junto al testimonio arqueológico –que así legitimaba el ideal de teatro musical de García Robles y Picó–, ofrecido todo ello a los invitados del salón Güell como impactante novedad que ya había causado revuelo y expectación en otros países, en un estreno del máximo interés.

Pero a *Garraf* aún le quedaba un largo camino por recorrer hasta su conclusión. En casa de García Robles se ofrece una audición de algunos fragmentos de la obra al compositor Tomás Bretón, que dirigía las funciones de su ópera *La Dolores* en el Teatro Tívoli desde el 21-VIII-1895, noche de su exitoso estreno barcelonés²⁷. En la audición toma parte el barítono Luis Pipó-Conti, que había interpretado varios números de *Garraf* en las veladas del Palau Güell²⁸. Bretón elogió y animó a García Robles para la conclusión de su obra, que debía trascender los límites del círculo reducido y selecto en el que fue creada, como reflexiona Gomila, “¿por qué esa labor tan selecta y castiza, ha de topar con una modestia rayana en la temeridad para no salir de un círculo reducido donde parece encerrarla avaro su propio autor? Tales maestro e intérprete, retraídos en demasía, regatánnos sus excelentes facultades con tal encogimiento que podría aparentar cuasi egoísmo”²⁹. No será el último episodio de la trayectoria de una obra aún incompleta, pues cuatro años más tarde

²⁵ J. Sardá: “Un drama lírico catalán”, *LVG*, 21-X-1894, p. 4.

²⁶ Pere Farrés: “Una proposta de Josep Yxart: del drama històric al drama líric”, *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*, Lleida, Punctum: Grup d'Estudi de la Literatura del Vuit-Cents, 2009, p. 179; A. Bover i Font; F. Cortés i Mir: “*Garraf*, drama líric...”, p. 77.

²⁷ Bretón se encargó de dirigir los ensayos de *La Dolores* desde el 16 de agosto (*LVG*, 16-VIII-1895, p. 2). Al día siguiente del estreno se publicó una completa crónica (J. Puiggarí: “*La Dolores*, ópera del Mtro. Bretón”, *LVG*, 22-VIII-1895, p. 4). El éxito hizo que se alcanzase la cifra de 112 representaciones seguidas, desde el 21 de agosto hasta el 24 de noviembre de 1895 (*LVG*, 24-XI-1895, p. 6); Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 247.

²⁸ Este cantante era asiduo del círculo de los Güell, tomando parte en sus conciertos de la Semana Santa de 1894; J. Puiggarí: “En casa Güell”, *LVG*, 12-III-1894, p. 1.

²⁹ S. Gomila: “Con el maestro Bretón”, *LVG*, 31-VIII-1895, p. 3.

el poeta Picó da a conocer los actos III y IV de *Garraf* en una lectura de sus poemas celebrada el 3-III-1899 en la Lliga de Catalunya³⁰.

El aprecio de Güell por García Robles y sus obras se manifestó de nuevo en otra destacadísima recepción en el salón central del Palau Güell el 12-VI-1908, con motivo de la visita de la infanta Paz, y su hijo el príncipe Fernando de Baviera con su esposa la infanta María Teresa de Borbón³¹. Se ofreció un concierto, en dos partes, con obras de compositores catalanes cercanos y protegidos de los Güell. El interés del repertorio interpretado es muy grande, por el apoyo que supone a la creación musical catalana del momento y a los intérpretes de talento, bajo el mecenazgo y recomendación de Eusebi Güell. Y el programa incluía otro estreno de García Robles, el oratorio escrito con ocasión del matrimonio de Isabel Güell y López con el marqués de Casteldosrius en 1901, que no se estrenó en su momento:

Formado el programa por composiciones de maestros barceloneses, dirigía coros y orquesta el joven maestro don Antonio Ribera y Maneja, que empezó su carrera siendo recomendado por D. Eusebio Güell a la Infanta Paz, siempre benévola protectora de artistas españoles en el extranjero. Bajo los auspicios de la egregia madre de D. Fernando ha llegado Ribera a tener éxitos extraordinarios en Alemania como director y compositor. La orquesta y coros³² interpretaron con exquisita delicadeza la *Mascarada* de Rodríguez de Alcántara, el *Adagio del Trio en Sol* de Pahissa, la *Tenzón de Los Pirineos*, del maestro Pedrell, un *Scherzo* de Martínez Imbert, *Ave verum* de Mas y Serracant, un *Cuarteto* de Morera, y el poema sinfónico con coro, orquesta y órgano, letra del maestro en Gay Saber señor Picó y Campamar, y música de García Robles, titulado *Santa Isabel de Hungría*; poema que el celebrado músico escribió unos años atrás con motivo del casamiento de D^a Isabel Güell, sin que llegase a ejecutarse, siendo, por tanto, primera audición, y mereciendo, como el resto del programa, los plácemes de Sus Altezas³³.

Tras el fallecimiento de García Robles en enero de 1910, Eusebi Güell siguió manteniendo su memoria viva, hasta el punto de organizar un concierto de carácter monográfico dedicado a la producción del compositor, y además en el marco de sus éxitos: el salón del Palau Güell. En esta ocasión se interpretaría de nuevo *Garraf*, aunque parcialmente, aprovechando la visita de la infanta Paz y su hija la princesa Pilar de Baviera y Borbón a Barcelona en 1911³⁴, a las que se ofreció un concierto con un programa compuesto en exclusiva de obras de García Robles, representativas de toda su trayectoria, e interpretadas por un numeroso conjunto de más de un centenar de músicos, dirigidos por Melcior Rodríguez d'Alcántara³⁵. Los dos compositores áulicos de la familia Güell, responsables de la primera educación musical de sus hijas, fueron los protagonistas de tan brillante velada. Destacaron sobre todo dos obras de García Robles,

³⁰ LVG, 3-III-1899, p. 3.

³¹ Joaquim María De Nadal: *Memòries d'un estudiant barceloní: cromos de la vida vuitcentista*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1952, p. 260.

³² El coro que tomó parte en el concierto fue el Orfeón Barcelonés. *Cfr.* LVG, 12-VI-1908, p. 3; en la crónica se desliza un curiosísimo error, por el que todo el programa estaba formado por obras de "modernos compositores italianos".

³³ Pascual De Zulueta: "Los Infantes en Barcelona. Concierto en casa de los señores de Güell", *La Época*, 15-VI-1908, p. 1. La crónica es de enorme interés, porque además describe con gran detalle el aspecto y mobiliario del salón de conciertos del Palau Güell en aquel momento.

³⁴ Ricardo Mateos Sainz de Medrano: *Los Güell. La pervivencia de un modo de ser*, Edición no venal. Estudi Gràfic Pedregosa, 2009, pp. 85-86; Güell Malet: *Op. cit.*, p. 110.

³⁵ "En honor de S. A. la infanta Doña Paz. Concierto en casa de los condes de Güell", LVG, 18-XI, 1911, p. 3.

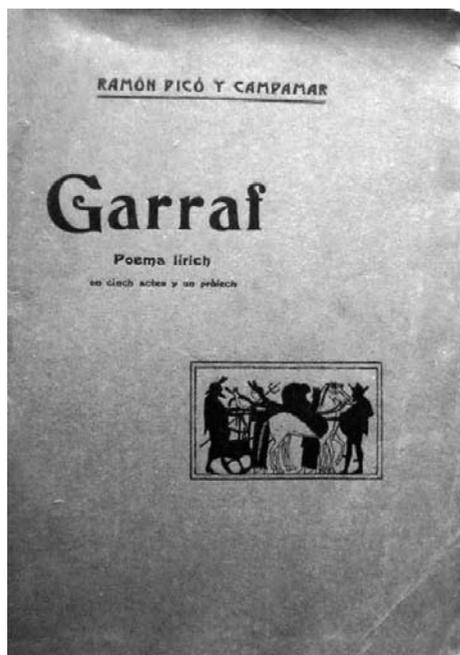


Ilustración 3: *Garraf*, edición de 1911

el segundo acto de la ópera *Garraf*, a cargo de solistas distinguidísimos, y la que cupo al final de ese epílogo de *Santa Isabel*, interpretado por todos los elementos que tomaron parte en el concierto, distribuidos en tres grupos, a distancia unos de otros. El contraste que ofrecían las sonoridades en semejante división produjo una ilusión extraordinaria a los concurrentes³⁶.

Y por fin en este año se edita completo el poema *Garraf*³⁷. El crítico Manuel de Montoliú celebra el carácter clasicista del texto de Picó como

una verdadera creación mitológica, una interpretación antropomórfica de las fuerzas de la Naturaleza, y viene a continuar entre nosotros, en este sentido, el espíritu informador de la religión y el arte helénicos. El tercer acto, sobre todo, es una visión clásica y luminosa del mundo antiguo trasladado a nuestras hermosas costas catalanas de Poniente³⁸.

Fallecido el compositor García Robles en 1910 y el libretista Picó i Campamar en 1916, Eusebi Güell mantuvo viva la memoria de los dos creadores patrocinando tres conciertos en el Palau de la Música Catalana, que se celebrarían en marzo

de 1917³⁹. Como si de una costumbre inveterada se tratase, a los conciertos precedió “una audición íntima de los más importantes fragmentos de *Garraf* en la morada de los condes de Güell, en el parque de este nombre⁴⁰. El concierto privado tuvo lugar el 21-II-1917, pocos días antes del festival, y a cargo de los intérpretes que darían vida a la obra en los tres conciertos públicos. Los cantantes concluyeron la velada regalando a los oyentes “con sentidísimas composiciones de la marquesa de Castellodorsius⁴¹, Isabel Güell y López, antigua alumna del homenajeado.

El festival dedicado a la memoria de García Robles en el Palau de la Música Catalana se compuso de tres conciertos, celebrados los días 18, 22 y 25-III-1917. El atractivo principal del festival

³⁶ LVG, 18-XI-1911, p. 3. Se refiere al oratorio de García Robles *Santa Isabel d'Hongria*, también interpretado en 1908 en la recepción a la infanta Paz, su hijo y su nuera. Para su ejecución se precisan cuatro coros, orquesta y órgano.

³⁷ *Garraf: poema líric en cinc actes y un prólech escrit en català*, Barcelona, Impremta de Henrich y C^a, 1911. La editorial de música Boileau publicará una reducción para canto y piano: *Garraf: poema líric en quatre actes escrit en català. Música: Josep García Robles, llibre: Ramón Picó i Campamar; transcripció per a cant i piano d'en Santiago Torrents y Durán*, Barcelona, Boileau i Bernasconi, 1920. Francesc Cortés hace un estudio musical de *Garraf* a partir del manuscrito de la partitura general conservado en la Biblioteca de Catalunya, Fons García Robles; cfr. A. Bover i Font; F. Cortés i Mir: “*Garraf*, drama líric...”, pp. 87-95.

³⁸ Manuel De Montoliú: “Letras catalanas: *Garraf*”, LVG, 28-III-1912, p. 8.

³⁹ Cfr. LVG, 14-XI-1916, p. 5. También se hace una nueva edición del texto del poema, precisamente con ocasión de los tres conciertos programados: *Garraf, poema líric en quatre actes escrit en català. Text de D. Ramón Picó y Campamar, música de D. Joseph García Robles*, Barcelona, Impremta Elzeviriana, 1917.

⁴⁰ “Homenaje merecido. En honor de un poeta y un compositor”, LVG, 22-II-1917, p. 5.

⁴¹ Ídem. Lamentablemente, el cronista no indica qué obras de Isabel Güell se interpretaron en esta velada.

consistía en la interpretación de *Garraf* completo en versión de concierto, por lo costoso y problemático de su estreno escénico⁴². Para crear ambiente, *La Vanguardia* publicó una breve biografía del compositor, en los días previos al primer concierto⁴³. El festival se abrió el 18 de marzo con un programa que ofrecía en la segunda parte los actos I y II de *Garraf*, precedidos de una primera parte con varias obras vocales e instrumentales de García Robles⁴⁴, entre las que destacaba el oratorio *Santa Isabel de Hungría*. El cronista deplora una interpretación que no pasó de discreta, lastrada por la falta de ensayos, y bajo la batuta de Antoni Ribera, que ya se había presentado en 1908 en el salón del Palau Güell⁴⁵. El segundo concierto continuó la tónica del primero, con una primera parte integrada por otras obras de García Robles⁴⁶, para ofrecer en la segunda los actos III y IV de *Garraf*, completando así su audición pública; el cronista calificó el drama lírico de obra desigual “donde abundan bellezas y donde, si se advierten desmayos, es debido al carácter extraño del poema, que al fin es un conflicto geológico⁴⁷. Concluyó el festival con el tercer concierto, donde se pudo escuchar *Garraf* en su integridad; la unidad y coherencia del programa arrastró al fin al público hacia el Palau, pues los dos primeros conciertos habían tenido una audiencia poco menos que de cortesía, compuesta sobre todo por miembros de la aristocracia catalana⁴⁸.

A pesar de las irregularidades y la falta de ensayos, el balance fue positivo. Los tres conciertos contaron con la participación de los mismos solistas –las señoritas Mercé Capsir, Llobet, Concepció Callao, Tarrau y Bertrán, y los señores Inocencio Navarro, Gallofré, Estrada y Giral–, el Orfeo Gracienc, el organista Vicenç María Gibert y la orquesta dirigida por Antoni Ribera⁴⁹. Se había rendido al fin el tributo debido a la memoria de Josep García Robles, aunque jamás se consiguió que *Garraf* llegase a la escena. El fallecimiento de Eusebi Güell en 1918 cerró el ciclo vital de la obra y la posibilidad de pasar al repertorio. Con todo, en 1981 aún se apuntaba esta ilusión nunca lograda, para celebrar la apertura del futuro Parque Natural de Garraf, creado oficialmente en 1986⁵⁰.

El drama lírico *Garraf* supone la sublimación de una obra de ingeniería patrocinada por el propio Güell en sus posesiones de la Quadra de Garraf. La poesía y la música suman sus fuerzas para revestir de un halo simbolista, y a la par clasicista y mitológico, la traída de aguas subterráneas costeada por el industrial. El prosaísmo que puede encerrar a simple vista un hecho así se ve dignificado por una obra de arte que reinterpreta en clave legendaria lo que no era sino una obra de

⁴² “Música y teatros. Los conciertos García Robles. El poema lírico *Garraf*”, *LVG*, 4-III-1917, p. 17.

⁴³ “Música y teatros. La audición de *Garraf*. El maestro García Robles”, *LVG*, 13-III-1917, p. 5.

⁴⁴ *Melodía* (1874), para órgano, violoncellos y arpas, *Fantasia* (1873), para órgano, piano a 4 manos y orquesta de cuerda, tres canciones para soprano y piano cantadas por Mercé Capsir, *Tardor*, para barítono y piano, cantada por Inocencio Navarro, y el oratorio *Santa Isabel d'Hongria*, para cuatro coros, orquesta y órgano. Cfr. Fausto [Josep Escofet]: “Música y teatros. Festivales García Robles. Primer concierto”, *LVG*, 19-III-1917, p. 10.

⁴⁵ Fausto: “Música y teatros. Festivales García Robles. Primer concierto”, *LVG*, 19-III-1917, p. 10.

⁴⁶ En la primera parte se escuchó *Epitalamio*, poema sinfónico para orquesta y órgano, *Cançoneta*, para cuerda, piano y órgano; *Magnificat*, andante religioso para contralto y orquesta, aria de barítono de la ópera *Julio César*, y el epílogo del oratorio *Santa Isabel d'Hongria*, Cfr. Fausto: “Música y teatros. Los Festivales García Robles. II concierto”, *LVG*, 23-III-1917, p. 14.

⁴⁷ Fausto: “Música y teatros. Los Festivales García Robles. II concierto”, *LVG*, 23-III-1917, p. 14.

⁴⁸ “Música y teatros. Los festivales García Robles. Audición íntegra de *Garraf*”, *LVG*, 26-III-1917, p. 8.

⁴⁹ *Ídem*. Puede verse una valoración conjunta de los tres conciertos en la crónica de Melcior Rodríguez d'Alcántara: “Festival García Robles”, *Il·lustració Catalana*, 1-IV-1917, nº 721, p. 214; la cubierta de la revista se ilustra además con una expresiva fotografía del homenajeado García Robles. También hizo una crónica de los tres conciertos F. Lliurat, “Festivales García Robles”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IV-1917, p. 17, y aparece una breve reseña en *Música, Album-Revista Musical*, 1-IV-1917.

⁵⁰ Sempronio: “Futuro Parque Natural. El romántico Garraf”, *LVG*, 24-VI-1981, p. 24.

ingeniería, con la búsqueda de un mito fundacional para la comarca del Garraf a través de un drama lírico “de un simbolismo que recuerda las tragedias de Esquilo [...] con sus coros de elementos a la manera de las creaciones griegas”⁵¹.

La protección de Eusebi Güell a las ciencias y las artes no se canalizó únicamente en su mecenazgo a Antoni Gaudí o sus realizaciones de alcance social, como la colonia obrera en Santa Coloma de Cervelló. Su decidida protección a la música se mantuvo a lo largo de toda su vida, en especial con Josep García Robles, que plasmó en sus obras diversos momentos vitales importantes de sus mecenas, como la traída de aguas al macizo de Garraf con el drama lírico homónimo, o el matrimonio de la hija mayor, Isabel Güell y López, con el marqués de Castellós en 1901 con su oratorio *Santa Isabel d'Hongria*, interpretado en 1908 y 1911 en el salón central del Palau Güell, y también en 1917 en los conciertos en memoria de su autor.

La campaña de Eusebi Güell para llamar la atención sobre *Garraf* fue realmente activa. Lo demuestran los estrenos parciales y el concierto antológico de obras de García Robles en el salón del palacio en 1911, procurando siempre la cobertura y difusión en la prensa, y sobre todo los festivales en su memoria en 1917 como muestra al público de la obra de un compositor notable que no había trascendido lo suficiente por su modestia⁵², y al que su mecenas quiso hacer justicia, consciente de que su talento no había sido bastante reconocido ni había ocupado el puesto que le correspondía en el panorama musical catalán. Por ello, emprendió un verdadero rescate de la figura de su compositor áulico, pues “a la muerte del compositor García Robles y preocupado por la suerte que podría haber a sus composiciones, la mayor parte inéditas, las reunió tras mucho esfuerzo personal y las hizo editar a su costa, aunque ocultando su benemérita acción bajo la apariencia de una Comisión que hizo nombrar para el caso”⁵³.

Es evidente la importancia del salón de los Güell como marco del estreno de obras y de celebración de conciertos que mostraban su apoyo de todo tipo a la creación musical catalana del momento. Con García Robles se buscó además la difusión más allá de los muros del Palau Güell para que su obra trascendiese, algo que no se logró más que a medias.

⁵¹ S. Gomila: “Con el maestro Bretón”, *LVG*, 31-VIII-1895, p. 3.

⁵² J. Puiggarí: “En casa Güell”, *LVG*, 5-VIII-1892, p. 3. Lluís Millet insiste en que la producción de García Robles era extensa, aunque no siempre de perfecta factura, pero llena de inspiración sincera; *cf.* Millet, L.: *Revista Musical Catalana*, Any VIII, nº 73, Enero 1910, p. 8.

⁵³ Pedro Gual Villalbí: *Biografía de Eusebi Güell Bacigalupi, primer Conde de Güell, escrita para el acto de colocar su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres*. Ayuntamiento de Barcelona [Imprenta Vèlez], 1953, p. 8.

BLUES VERSUS ZARZUELA: POLÉMICA, INVASIÓN E HIBRIDACIÓN EN TORNO A 1930

FERNANDO BARRERA RAMÍREZ
Universidad de Granada

RESUMEN

La zarzuela, desde su restauración enraizada en lo popular a mediados del siglo XIX, se ha caracterizado por su permeabilidad; una capacidad extraordinaria para incorporar los sonidos de su tiempo, las músicas de su entorno, los géneros de moda, del folclore europeo a las músicas ligeras que llegaban de Estados Unidos. Son muchas las investigaciones que han vertido luz sobre este tema, sobresaliendo aquellas que se centran en géneros populares y bailables como el *fox-trot*, el *charleston* o el *scottish*, posteriormente reconvertido en *chotis*. Sin embargo, llama la atención que no se haya profundizado en el estudio de la presencia del género *blues* en los teatros españoles de principios del XX, especialmente por su importancia actual como uno de los pilares fundamentales sobre los que se erige el concepto contemporáneo de músicas populares urbanas. Esta propuesta pretende analizar el particular proceso de hibridación entre el *blues* y el teatro lírico en España a través de la prensa: recepción y crítica de los géneros ligeros; introducción en el mercado y presencia en los medios de estas músicas; e influencia del *blues* en la zarzuela.

PALABRAS CLAVE: Hibridación musical, *blues*, zarzuela, teatro, intertextualidad.

ABSTRACT

Since its resurgence in popular culture in the mid-nineteenth century, this musical genre has been characterized by its permeability; its extraordinary ability to incorporate the sounds of its time, that is, contemporary music and the genres in fashion, from European folk to American mood music. Much research has shed light on this subject, notably those focusing on popular and dance genres such as foxtrot, charleston and scottish, which later became chotis. However, it is striking that the influence of the blues on the Spanish theatres of the early twentieth century has not been thoroughly studied, especially because of its current importance as one of the fundamental pillars of the contemporary concept of Urban Popular Music. This work thus aims to analyze the process of hybridization between the blues and lyrical theatre in Spain through the medium of the press: the reception and criticism of light genres; their introduction into the market and their presence in the media; and the influence of the blues on zarzuela.

KEYWORDS: Musical hybridization. Blues. Zarzuela. Theatre. Intertextuality.

1. Conceptos preliminares: acotación terminológica: el blues

La particularidad de este artículo, realizado desde el ámbito de la Musicología pero con un enfoque holístico, justifica la revisión y aclaración de algunos términos controvertidos. Para comenzar, definiremos el término “blues” aceptado en este trabajo y acotaremos los conceptos de “género musical” y “música popular urbana”.

Definir el concepto “género musical” y acotar el denominador “músicas populares urbanas” resulta siempre controvertido. En este artículo obviaremos la definición tradicional de género musical utilizada para categorizar una obra basándose exclusivamente en los aspectos formales de una composición. Aceptaremos la propuesta alternativa del musicólogo italiano Franco Fabbri¹ quien considera que los aspectos formales de una creación son importantes, pero también el análisis de los factores externos que condicionan el hecho musical: contenido ideológico, recepción y comportamiento de los participantes vinculados a un género musical, modelos de distribución comercial, aspectos jurídicos de una obra, etc. Asimismo, se aceptará que el denominador “música popular urbana”, como afirma Cruces, hace referencia a “una totalidad por definición plural”. Se trata de una categoría cambiante a lo largo de la historia, puesto que muchos de los géneros que fueron considerados populares urbanos en el pasado, ahora se etiquetan como “académicos” o “clásicos”, opuestos a la idea de música popular. Los géneros asociados a esta categoría son consumidos en la actualidad de manera habitual y profusa, caso del *pop*, el *rock* o el *hip-hop*, por citar algunos ejemplos².

El *blues* nace como música marginal en Estados Unidos a finales del XIX. En origen, este género popular folclórico se asocia a esclavos negros americanos que improvisaban canciones a solo, a veces acompañadas con instrumentos como la guitarra o el banjo³. Sin embargo y a pesar de sus comienzos, el *blues* fue ganando popularidad y saltó de las plantaciones a las salas de fiesta, perdiendo en muchos casos su espíritu improvisatorio y convirtiéndose en música de masas⁴. Consecuentemente, pasaría de popular folclórico a ser un género popular urbano. Por tanto, y extrapolando las palabras de Cruces, el *blues* se convierte en un denominador que alude a músicas diferentes, géneros populares en cualquier caso⁵.

A pesar de sus diversos usos, en general, las creaciones asociadas a esta etiqueta mantienen ciertos patrones comunes como la utilización de acordes de séptima y progresiones armónicas de ocho, doce o dieciséis compases agrupados en conjuntos de dos y cuatro, que fluctúan entre los grados primero, cuarto y quinto, siendo la de doce compases la secuencia más habitual⁶. En dicha progresión de doce compases, el texto se organiza en estrofas de tres versos, en las que las dos primeras líneas se repiten y la tercera cierra [AAB]. El resultado final se estructura de la siguiente manera⁷:

¹ Franco Fabbri: “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, *FrancoFabbri.net*, 2007, http://www.franco-fabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consultado el 09-11-2015].

² Cfr. Francisco Cruces Villalobos: “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, *Trans*, 8, 2004, <http://www.sibe-trans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definicionesprocesos-y-prospectivas> [Consultado el 15-10-2015]

³ Confer Jeffrey Dean: “Blues”, *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e845> [consultado el 14 de noviembre de 2015].

⁴ Paul Oliver: “Blues”, *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311> [consultado el 14 de noviembre de 2015].

⁵ Confer F. Cruces Villalobos: “Música y ciudad...”

⁶ Gerhard Kubik: *Africa and the Blues*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 4.

⁷ Dave Headlam: “Blues transformations in the Music of Cream”, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1997, p. 64.

	Sección	Métrica	Armonía	Versos
A	1ª sección	4 compases	sobre I	1 ^{er} verso
A	2ª sección	4 cc.	IV y I	2º verso
B	3ª sección	4 cc.	V y I	3 ^{er} verso

The musical score shows a 12-measure progression in G major, 4/4 time. The melody is as follows: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 2: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 3: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Measure 4: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Measure 5: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 6: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 7: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Measure 8: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Measure 9: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 10: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half). Measure 11: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Measure 12: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Chords G, C, D7, and G are indicated above the staff.

Ejemplo 1: Ejemplo de progresión de doce compases utilizada en el blues, extraída de *St. Louis Blues* de William Christopher Handy (1914)⁸.

2. Hibridación y zarzuela

Música e hibridación son dos conceptos casi indisolubles en la actualidad. Internet y las nuevas tecnologías facilitan la comunicación entre artistas de cualquier parte del planeta que combinan todo tipo de músicas para crear algo original, algo personal.

Sin embargo, esto no es nada nuevo. A pesar de que dicha tendencia se ha convertido en un estándar de la creación musical presente, existen innumerables casos en los que la hibridación no se ha realizado a través de la red, sino que se ha producido entre géneros que cohabitaban en una determinada región, ejemplos observables mucho antes de la aparición de Internet y las herramientas de *software* aplicadas a la música.

En general, en los procesos de hibridación se fusionan músicas internacionales consolidadas en un territorio y el folclore de una región. Con ello, los artistas no sólo persiguen crear algo personal, sino que además dan forma a un proceso identitario dirigido a conseguir la nacionalización de un género extranjero⁹. En esta línea, debemos subrayar que también existen casos en los que los artistas han utilizado obras asociadas al ámbito culto como sinónimo de lo local, creaciones con una importante carga semántica nacionalista. Concretamente en España, la zarzuela se erige como uno de los grandes géneros híbridos capaz de absorber las músicas de moda, muchas provenientes del extranjero, para convertirlas en un producto nacional¹⁰.

⁸ William Christopher Handy: *St. Louis Blues*, New York, Handy Bros Music Co., 1914, p. 2.

⁹ Eduardo García Salueña: "El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva", *Rock Around Spain*. Kiko Mora, Eduardo Viñuela (eds.). Alicante, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 27-34.

¹⁰ Serge Salaun: "La zarzuela, híbrida y castiza", *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3. Madrid, ICMU, 1996-97, p. 242.

El objetivo principal de este trabajo es analizar dicho proceso de apropiación musical a través de un caso concreto, la utilización del *blues* en la zarzuela; fenómeno abordado a través del estudio de la prensa: recepción social, impacto comercial y coexistencia del *blues* con el género lírico nacional.

3. El blues y las músicas ligeras a través de la prensa

A lo largo de esta investigación, hemos realizado un vaciado de prensa acotando la búsqueda entre 1890 y 1940, periodo en el cual comienza a aparecer y ganar protagonismo el género *blues* en España.

Es sorprendente que a pesar de que en la actualidad el *blues* no se considere música de masas, sobresaliendo en las listas de éxitos otros géneros como el *rock* o el *pop*, ha sido considerable el volumen de información localizada en prensa en el periodo analizado, apareciendo referencias en numerosas publicaciones caso de *Ciudad*, *El Sol*, *La Voz*, *El Heraldo de Madrid*, *Crónica*, *Estampa*, *Gracia y Justicia*, *Muchas Gracias*, *La Época*, *La Esfera*, *La Libertad*, *La Unión*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Musicografía*, *El Siglo Futuro*, *El Imparcial* o *Boletín Musical* entre otros. Los resultados son prueba inequívoca de que este género de origen norteamericano estuvo muy presente en la sociedad española de principios de siglo XX.

Sin embargo, a pesar de que el *blues* formó parte de la vida cultural española de la época, no podemos afirmar que la opinión sobre ese género en particular y otras músicas denominadas ligeras en general, fuera unánime. De hecho, parece claro que se produjo una división entre público y crítica. Así, son recurrentes citas como la aparecida en *Boletín Musical* en 1929. En ella, Laureano Calvo, en una de sus reseñas de conciertos comentaba en referencia a los géneros ligeros que

tocaba la orquesta obras serias, pero tales fueron las protestas del público, que hubo que darle lo que pedía, la música explosiva y sensual [...], que parece inventada para un baile de monos. Entonces rompió el público en aplausos¹¹.

Esta opinión, ampliamente defendida por la prensa, era secundada por muchos compositores. Por ejemplo, en el mismo escrito de Calvo, aparecía una cita literal de Turina que informaba sobre la necesidad de aleccionar al público para conseguir conducir sus gustos hacia la música académica. El autor remataba su crítica a los géneros ligeros con el siguiente comentario:

esto es doloroso, aunque constituya una enfermedad mundial. Pero las epidemias se atacan enérgicamente y día llegará que un "cuerpo de sanidad" saldrá al encuentro de este microbio que tantos estragos está causando dentro del extenso campo del Arte¹².

Las opiniones vertidas en *Boletín Musical* resumen las ideas defendidas en general por compositores y críticos que luchaban por la revalorización de la música académica entre los lectores y ridiculizaban los géneros populares.

¹¹ Laureano Calvo: "La música en el 'cine'", *Boletín musical*, Madrid, junio de 1929, p. 6.

¹² *Ibid.*, p. 7.

En la misma línea encontramos otras críticas como la escrita por Edgar Neville en 1926 para *El Sol*, donde afirma que “el espectador no es exigente. Lo aplaude todo y se muestra feliz cuando el blues o el fox célebre de la obra lo repiten catorce veces en cada acto [...] Después se van al cabaret”¹³.

Más moderada es la reseña aparecida en *La Época* en 1936 sobre un concierto de O’Farrill, donde se explica que la cantante interpretó “*lieder* nacionales (Turina, M. Rodrigo) y extranjeros (Schumann, Franck, Schubert, Debussy, Fauré...). Es decir, el gran repertorio [...] ¡Todo no van a ser blues y tango-canciones! [...]”¹⁴. Sin embargo, contra estos argumentos y a favor del gusto del público aparecieron pequeños artículos de opinión y entrevistas como la concedida por la bailarina y actriz Antoñita Torres, publicada en *Muchas gracias* en noviembre de 1929. Torres decía que

la zarzuela, el sainete, están muy bien, pero a los jóvenes no les gusta. Es un teatro muy lento para sus gustos. Ellos quieren una acción que esté más de acuerdo con sus nervios, con su temperamento precipitado, activo. Por eso prefieren una música movida que alegre una acción también movida¹⁵.

Los extractos de *Boletín Musical* y *Muchas gracias* sintetizan las premisas difundidas a través de la prensa durante el periodo analizado. En general, se aprecian dos frentes críticos bastante activos, a favor y en contra de las músicas académicas. A éstos podríamos añadir un tercer grupo, el de una parte de la prensa posicionada en una zona neutral que intenta mediar entre ambos bandos. Así, en julio de 1936, Miguel Ramos escribía en *P.O.M.* (Profesores de Orquesta de Madrid) un artículo titulado “El jazz y la música clásica”, en el que aseguraba que entre el jazz y la música académica existen unos prejuicios que consisten en llegar “casi por sistema a odiarse mutuamente. [...] Una guerra sorda”, aunque “éste, posee de la música clásica mucho más de lo que creen”. Asimismo, buscaba un símil nacional que apoyase la importancia del género americano, afirmando que “el jazz en el mundo juega el mismo papel que el flamenco en España”¹⁶.

El texto de Ramos completa y resume el rico debate musical existente en la sociedad española de la época, un escenario en el que confluían todo tipo de opiniones pero que giraba en torno a la música y ponía de manifiesto el nivel cultural de la España de principios de siglo XX.

4. La presencia del blues en la radio y el mercado a través de la prensa.

El vaciado de prensa realizado nos ha permitido comprobar que el blues tuvo una presencia continuada aunque no sobresaliente en la radio y el mercado discográfico. Contabilizando las apariciones del género en la programación radiofónica registrada en publicaciones como *Ondas*, *El Sol* o *La Voz*, podemos afirmar que, frente al fox-trot en particular o el jazz en general, que gozaron de gran popularidad y presencia en las emisiones diarias, el blues nunca llegó a sobresalir. No obstante, aunque nunca llegase a ser uno de los géneros más programados, durante el periodo estudiado siempre estuvo presente en la parrilla de emisoras como Unión Radio, Radio España, Radio Ibérica o Radio Barcelona, a diferencia de otras músicas como el *charleston*, que pasó de ser un género predominante a principios de siglo XX a desaparecer de las emisiones y los anuncios de dis-

¹³ Edgar Neville: “Notas de Londres”, *El Sol*. Madrid, 31-III-1926, p. 4.

¹⁴ E. V. *La Época*. Madrid, 27-II-1936, p. 3.

¹⁵ Alejandro Núñez Alonso: “Entreviú improvisada”, *Muchas gracias*. Madrid, 2-XI-1929, p. 16.

¹⁶ Miguel Ramos Echapare: “Jazz vs clásica”, *P.O.M.*. 10, Madrid, julio de 1936, p. 14.

cos en 1935¹⁷. El *blues*, por tanto, se mantuvo en una línea constante, pocas veces programado semanalmente, pero siempre presente entre 1925 y 1935.

Asimismo, en los anuncios de discos aparecidos en prensa, la mayoría pertenecientes a las compañías *Columbia* y *Víctor-La voz de su amo*, se ofrecía de manera recurrente alguna grabación asociada al género¹⁸. Valga como ejemplo el extracto de catálogo de *La voz de su amo* aparecido en marzo del 24 en *El Sol*, donde se ofertaban varias grabaciones de *blues*, como el “Wolverine Blues” y el *fox-trot* “That Old Gang of Mine” interpretados por la Orquesta Benson de Chicago [comercializado con referencia AE 1052], o “House of David Blues” y “Blue Grass Blues”, interpretados por la Orquesta Jack Hylton [referencia AE 1053]¹⁹.

5. Blues y escena: incorporación al género lírico nacional

A principios de siglo, especialmente en torno al año 1920, comienzan a aparecer en prensa de manera recurrente referencias al *blues*: anuncios de conciertos, partituras, crónicas de eventos en los que se interpretaban o se reproducían *blues*, relatos, ofertas de clases particulares y concursos de baile²⁰. En 1933, por ejemplo, el Teatro de la Zarzuela anunciaba la actuación de la orquesta *Blue Jazz Ladies*, definidas como

un grupo de lindas muchachitas de todos los países [...] que poseen excelentes condiciones musicales [...]. Un número de variedades de mucho brillo y ruido que interpreta toda suerte de música acomodada a las necesidades del *jazz*, desde tal cual semifantasia de *Fausto* o *Carmen*, hasta auténticos *blues*²¹.

En este caso, a pesar de las múltiples referencias localizadas en las que se hablaba del *blues* como baile, no cabe duda de que se trata de una actuación musical, puesto que el autor se hace eco de los comentarios del momento añadiendo: “dicen que también bailan, aunque esto no lo hemos podido comprobar”²².

La presencia continuada del género de origen norteamericano en los medios, el gusto por el público y la convivencia en espacios como el Teatro de la Zarzuela acabó propiciando algo casi inevitable, que se produjese un acercamiento entre el género lírico nacional y el *blues*. Como dice Marco, “no deja de ser curioso constatar que a la zarzuela no sólo no le hicieron mella los espectáculos ya existentes en la época en que renace, sino que llega a establecer una buena simbiosis con ellos”²³. Este argumento es secundado por Salaun, quien afirma que

lo que sí caracteriza a la zarzuela, desde mediados del siglo XIX, es su prodigiosa capacidad de absorber, digerir, asimilar los materiales musicales más variados, es su absoluta permeabilidad a todas las modas y

¹⁷ En la revista *Ondas*, por ejemplo, el *charleston* apenas aparece programado en la carta europea una decena de veces a lo largo de dicho año 1935.

¹⁸ Puede consultar un ejemplo de estos anuncios en *La Voz*, 5-IX-1922, p. 5.

¹⁹ Este anuncio aparece en *El Sol*, 5-III-1924, p. 5.

²⁰ En el vaciado de prensa realizado hemos encontrado diversas partituras relacionadas con el género norteamericano, como el *fox-blues* *Noches de sueño*, de Refalá, aparecido en *Mundo gráfico*, 21-I-1931.

²¹ B: “Presentación de la orquesta «Blue Jazz Ladies»”, *La Voz*, Madrid, 17-III-1933, p. 3.

²² *Ibidem*.

²³ Tomás Marco: “El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, ICMU, 1996-97, p. 159.

aportaciones extranjeras [...] la zarzuela se define como un crisol hospitalario donde se cuecen sin dificultad todos los ingredientes exteriores²⁴.

Consecuentemente, a los géneros ya presentes en la zarzuela durante el periodo de la Restauración, se suman las músicas provenientes de Estados Unidos: la entrada en escena del *fox-trot*, el *shimmy*, el *charleston*, el *jazz* y el *blues*. *Los gavilanes* (1923) de Guerrero²⁵ o *Yola* (1941) de Quintero e Irueste son dos de los innumerables ejemplos que podríamos citar de obras vinculadas al teatro lírico español que incorporan números de *fox-trot*. De esta forma, la zarzuela se convierte en “un patrimonio capaz de transmutar en producto nacional todas las interferencias exteriores”²⁶.

La popularidad de estos casos choca con otros no tan estudiados, composiciones asociadas al teatro lírico español en las que se aprecia el uso de la música *blues*. Aunque esta investigación se encuentra en una fase inicial, hemos localizado numerosas referencias al género *folk* norteamericano. Por citar algunos ejemplos, Jacinto Guerrero incluye tangos, *fox-trots* y *blues*, concretamente su “¡Servil dinero, no lo quiero...!” en su comedieta lírica en dos actos *Las alondras* (1927). También, en su revista *Pelé y Melé* (1931) aparece el “Humo *blues*”; y lo mismo en *El país de los tontos* (1930) estrenada en el Teatro Martín de Madrid; o en *El sobre verde* (1927), sainete que en una de sus versiones incluía el *blues* titulado “Canción a la perla”. Además, en el caso de compositores como Guerrero, el género de origen norteamericano no sólo se utiliza como inspiración para el teatro lírico, sino también en su música compuesta para cine. Así encontramos un *blues* escrito para la película *Rumbo al Cairo* (1935), dirigida por Benito Perojo.

La propuesta de Guerrero no es única y muchos otros compositores también utilizaron el denominador *blues* de manera regular en sus creaciones. Alonso, por ejemplo, introduce en *Por si las moscas* (1929) el “*Blues* de los botones” y el “*Blues* de los perritos”; y en su música de cine, escribe el *blues* “Blanca noche de quimera”, para la película *El bailarín y el trabajador* (1936) de Luis Marquina.

Por tanto, ya sólo queda preguntarse qué hay del *blues folk* norteamericano, en estas adaptaciones españolas de primer tercio del XX, de qué forma se produce esta hibridación. Volvamos atrás, a la “Canción a la Perla” de Guerrero para voz y piano²⁷. Un somero análisis de la partitura nos permite comprobar que sólo se reproducen algunos de los elementos descritos en el primer epígrafe de este trabajo.

En primer lugar y como afirma Oliver, al transcribir la canción se elimina en gran medida el factor improvisatorio de esta música²⁸. Por tanto, al hablar de la influencia del *blues* en el teatro lírico nacional nos referimos a la evolución de este género realizada para las salas de fiestas y el consumo a gran escala, al *blues* como género popular urbano y no folclórico. Basándonos en esta idea, tiene más sentido comparar la adaptación española con las partituras de canciones norteamericanas asociadas al *blues* del mismo periodo que con grabaciones de audio realizadas en zonas rurales.

²⁴ Salaun: “La zarzuela, híbrida...”, p. 242.

²⁵ *Los gavilanes. Zarzuela en tres actos, partitura para canto y piano*, ed. revisión musical de Miquel Ortega, revisión del texto de Enrique Mejías García, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2010.

²⁶ *Ibidem*, p. 250.

²⁷ Jacinto Guerrero: *El sobre verde. Sainete con gotas de revista en dos actos*, ed. Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2010, p. 191.

²⁸ Paul Oliver: “Blues”, *The Oxford Companion to Music*...

Enfrentando el ejemplo español con diversas muestras estadounidenses, hemos podido constatar que, aunque la obra de Guerrero hace referencia al *tempo de blues*, en la mayoría de canciones *blues* de ese periodo localizadas se indica *tempo moderato*, por lo que intuimos que Guerrero aludiría precisamente a ese *tempo*²⁹.

Words by J. C. Jones Music by Frank W. Ford.

Moderato.

New lis-ten folks, We have got a fun-ny sto-ry. We want to send it.
New lis-ten boys, We have got to stop this war-ry. We got to stop it.

Ejemplo 2: *The Kaiser Blues* de Frank W. Ford.

Tempo de Blues

Oh, per-la di-vi-na de be-llo sem-blan-te.

Ejemplo 3: *Canción a la perla* de Jacinto Guerrero.

²⁹ Para realizar este estudio se han analizado las partituras de *The Kaiser Blues* de Frank W. Ford; *Everybody's Crazy 'bout the Doggone Blues but I'm happy*, de Creamer y Layton; *Remorse Blues*, de Henry Lodge; *The Guard House Blues*, de Ben Garrison, todas disponibles en la Biblioteca del Congreso, en: <http://www.loc.gov/>, [Consultado el 10-12-2015]. También otras como *The Libery Stable Blues*, de Ray López aparecida en Hobson, Vic: *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

A esto podríamos añadir que Guerrero juega con una progresión armónica que fluctúa entre los grados I, IV y V³². Además, como se aprecia en los ejemplos anteriores, existe una introducción instrumental que anticipa la melodía vocal, una práctica nada excepcional en las canciones de la época.

Sin embargo y a pesar de estas similitudes existen múltiples diferencias. Mientras que la melodía en el caso de *The Kaiser Blues* continúa moviéndose en paralelo con la voz, en la composición de Guerrero, una vez hecha la introducción instrumental, el piano deja de doblar la melodía y se centra en el acompañamiento de la voz. Además, dicha melodía no se asemeja a la de otros *blues* americanos de la época analizados.

Otras diferencias: el texto y la estructura, por ejemplo, son dos de los elementos que más se alejan a la idea de *blues* propuesta al comienzo de este trabajo. La canción de Guerrero presenta una forma ABAB, estrofa-estribillo, en lugar de AAB. Además, la temática del texto no hace referencia al *blues* y se distancia del esquema de estrofas de tres versos descrito por Hedlam³³.

En otros ejemplos localizados, caso del *blues* "Clara Bow" aparecido en *Las Leandras* de Alonso, se aprecia una mayor intención de apropiación del género popular por parte del compositor. En primer lugar, llaman poderosamente la atención los instrumentos y recursos *folk* utilizados en la partitura. Alonso persigue recrear una *blues band* de manera recurrente. Para ello utiliza indicaciones como el uso sordina para los metales o el *pizzicato* en el contrabajo y chelo. A esto cabría añadir la introducción del *banjo* y la formación de una batería a partir de la sección de percusión, usando tres líneas para timbales, triángulo-caja y platos-bombo, respectivamente.



Imagen 4: Extracto de las trompetas y trombones de "Clara Bow" [c. 5]³⁴.



Imagen 5: Extracto del *banjo* de "Clara Bow" [c. 1]³⁵.

³⁰ Frank W. Ford / J. C. Jones: *The Kaiser Blues*. Laurinburg, J. C. Jones, 1918, p. 1.

³¹ J. Guerrero: *El sobre verde...*, p. 191.

³² G. Kubik: *Africa and the Blues*. Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 4.

³³ D. Headlam: "Blues transformations...", p. 64.

³⁴ Francisco Alonso: *La Leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos*, ed. Crítica Manuel Moreno-Buendía, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2005, p. 90.

³⁵ *Ibidem*.

Finalmente, como se aprecia sobre estas líneas, escribe un gran número de *glissandi* a lo largo de toda la composición, recurso habitualmente utilizado en el *blues*, intenta emular ciertos patrones rítmicos del género americano con tresillos en el *banjo*, utiliza acordes de séptima y juega con una melodía de doce compases que se mueve entre el I y V grado, y posteriormente entre el IV y I.

Conclusiones

La zarzuela se ha caracterizado por su enorme capacidad de adaptación frente a las tendencias musicales que llegaban a España. Esta permeabilidad ha permitido al género evolucionar, asimilando diversos elementos pertenecientes a otras músicas para conectar en cada momento con los gustos del público, asegurando así la pervivencia del género lírico.

Sin embargo, esta cualidad no ha estado exenta de polémica y como puede observarse a través de la prensa, tuvo tantos defensores como detractores. Obviando estas cuestiones, la realidad es que mediante estos mecanismos de absorción, la música española consiguió la nacionalización de muchas músicas extranjeras, caso del *fox-trot*, por ejemplo.

Uno de estos géneros asimilados por el teatro lírico fue el *blues*, música y baile de moda en la España durante el primer tercio del XX. La presencia continuada del género de origen norteamericano en los medios, el gusto por el mismo demostrado por el público y la convivencia de la zarzuela con él en los teatros propició este acercamiento.

De esta forma, muchos compositores como Guerrero o Alonso añadieron a números de sus composiciones el denominador *blues*. Sin embargo, estas piezas distan mucho del género folclórico americano vinculado a la población rural negra de Estados Unidos, puesto que este género no llega a Europa como modelo. La adaptación española se basa más en la música *blues*, también de origen norteamericano, fruto de la evolución del *blues* folclórico y compuesta para salas de fiestas. Su presencia en la zarzuela se limita a una cierta influencia en determinados elementos como el ritmo, el timbre o la armonía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa. *Francisco Alonso: otra cara de la modernidad*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.
- ALONSO, Francisco: *Las Leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos*, ed. crítica: Manuel Moreno-Buendía. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2005.
- BARRERA RAMÍREZ, Fernando: *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)*, Granada, UGR, 2014.
- CARABIAS, Josefina: *El maestro Guerrero fue así*. (Madrid, 1952, 1ª ed.). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- COVACH, John / BOONE, Graeme M. (eds.): *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1997.
- ENCABO, Enrique: *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*, Madrid, Ediciones Erasmus, 2007.
- GARCÍA, Jorge: "El trazo del jazz en España", *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, Madrid, BNE, 2012, en: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Jazz/resources/img/estudio1.pdf>, [Consultado el 12-10-2015].

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.): *Jacinto Guerrero. De la Zarzuela a la Revista*, Madrid, Publicaciones y Ediciones SGAE, 1995.

MARCO, Tomás: "El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, ICMU, 1996-97, pp. 257-264.

MARTÍNEZ, Silvia y FOUCE, Héctor (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York, Routledge, 2013.

LA ESPIGADORA (1924-1925): ESTRENO Y RECEPCIÓN DE UNA ÓPERA CASTELLANA EN EL CONTEXTO DE LA CATALUÑA INDEPENDENTISTA DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE

SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En enero de 1927 se estrenó en el Teatro Liceo de Barcelona la ópera *La espigadora* del vallisoletano Facundo de la Viña y Francisco Pérez-Dolz, obra vencedora del I Concurso Nacional de Ópera organizado por la Sociedad del teatro barcelonés. Este galardón y el estreno posterior de *La espigadora* se produjeron en el contexto de una Cataluña que luchaba por una mayor independencia con respecto al Estado central así como por conseguir mayores beneficios fiscales, lo que desde Castilla no era visto con buenos ojos originando todo un movimiento anticatalanista y regionalista que luchaba por desacreditar el movimiento nacionalista catalán a base de un discurso españolista que, en el campo de lo musical, había encontrado precisamente en Facundo de la Viña a un claro defensor y representante. En este artículo contextualizaremos y analizaremos el estreno y recepción de *La espigadora*, trabajo de un compositor que siempre defendió un concepto centralista de España que chocaba frontalmente con los presupuestos de una Cataluña que fue testigo del estreno de su ópera más relevante.

PALABRAS CLAVE: Regionalismo castellano, anticatalanismo, ópera nacional, Teatro Liceo, *La espigadora*, Francisco Pérez-Dolz.

ABSTRACT

In January 1927 *La espigadora* written by the Valladolid composer Facundo de la Viña and the lyricist Francisco Pérez-Dolz opened in the Liceo Theatre in Barcelona. The work had won the First National Opera Prize of the Barcelona Liceo Theater Society. This prize and the subsequent opening of *La espigadora* took place when Catalonia was struggling not only to become independent from Spain, but also to improve its financial situation. Castilla was against both these ideas and a new antiCatalonian movement came into being whose main objective was to discredit the Catalonian national movement by means of patriotic Spanish discourse. In Facundo de la Viña, the central government found a staunch supporter and a representative of their views. In this article, we will context and analyze the release and reception of *La espigadora*, an opera by a composer who always supported a centralist notion of Spain and was opposed to call for independence for Catalonia, the place which witnessed the *première* of his most important opera.

KEYWORDS: Castilian Regionalism, antiCatalonian movement, National Opera, Liceo Theatre, *La Espigadora*, Francisco Pérez-Dolz

1. Regionalismo castellano y anticatalanismo hasta la II República

Es indiscutible la existencia desde finales del siglo XIX de un movimiento político y cultural centrado en la exaltación de la identidad castellana que vivió hasta la Dictadura de Primo de Rive-

ra (1923-1930), una etapa de origen y desarrollo en la que esa mirada castellanista fue adaptada a diferentes ideologías –Ricardo Macías Picavea, del Partido Democrático Progresista; Gumersindo de Azcárate del Partido Republicano; o Julio Senador Gómez, que identifica Castilla con la España interior¹–, lo que propició la aparición de un movimiento regionalista en el que, de manera simultánea, se configuraron varias maneras de mirar y entender lo que debía significar Castilla².

Dentro de esta corriente regionalista y en el marco de la producción musical, uno de los casos más significativos y menos conocidos fue el del compositor de origen gijonés, aunque criado en Valladolid, Facundo de la Viña y Manteola (Gijón, 1876; Madrid, 1952) quien, considerándose a sí mismo “vallisoletano de adopción”³, no pudo dejar de mirar a esta región española que, como recuerda Enrique Orduña –historiador de referencia por sus estudios sobre el Regionalismo castellano–, la llamada “Generación del 98” puso de moda influyendo no sólo en la producción artística sino también en el papel jugado por los regeneracionistas castellanos, quienes “tuvieron una incidencia real sobre la cuestión regional de aquellos años en el ámbito castellano-leonés”⁴. Esa mirada hacia Castilla era la visión de un pueblo que debía preguntarse de nuevo lo que era tras la pérdida de unas colonias que habían sido durante mucho tiempo imagen y símbolo de una España que había dejado de existir y que, por lo tanto, debía buscar un nuevo punto de referencia para su reconstrucción, mirando hacia el interior.

Valladolid fue, precisamente, el centro neurálgico del Regionalismo castellano más conservador. María Antonia Virgili destaca el papel que jugaron algunas instituciones de la ciudad como el Ateneo de Valladolid, los Círculos Mercantiles o la Sociedad Castellana de Excursiones⁵, a la hora de dar a conocer y difundir el arte musical local así como la importancia de las agrupaciones corales, auténticos emblemas con cuya actividad se difundieron los sentimientos regionalistas a lo largo del país a través del repertorio que interpretaban, basado eminentemente en el folklore castellano⁶. Fue precisamente desde Valladolid –y desde Burgos– desde donde se ejerció una mirada enormemente crítica hacia Cataluña hasta el punto de que el “anticatalanismo”, originado en la segunda década del siglo XX por considerarse que el Gobierno desarrollaba una política económica más favorable hacia Cataluña que hacia el resto de España, es considerado uno de los rasgos principales del Regionalismo castellano a la vez que habría funcionado como un elemento motivador y propulsor de sus mismas aspiraciones⁷.

¹ Enrique Orduña Rebollo: “La crisis de fin de siglo, los intelectuales regeneracionistas y la cuestión regional de Castilla y León”. *Revista de estudios de la administración local y autonómica*, nº 228, 1985, pp. 677-694.

² Cfr. Julio Valdeón Baruque: “El Regionalismo en Castilla y León”, <http://www.tierracomunera.org> [Última consulta: 18/08/2015]; J. Valdeón Baruque: *Aproximación histórica a Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1982; y Isidoro de Tejero Cobos: “Breve historia del Regionalismo castellano” (1915-1936) <http://breviariocastellano.blogspot.com.es> [Última consulta: 20/08/2015].

³ Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930 (reed. facs. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Col. *Ethos Música*, 1982), p. 277.

⁴ E. Orduña Rebollo: “La crisis de fin de siglo...”, p. 677.

⁵ M^a Antonia Virgili Blanquet: “Bases ideológicas del regionalismo musical castellano”. *Estudios de Hª del Arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Lena Saladina, Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M^a Pilar Alonso Abad (coords.). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 2005, p. 483.

⁶ M^a A. Virgili Blanquet: “Sociabilidad burguesa y regionalismo castellano: el movimiento coral”. *Estudios de Hª del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Jesús María Parrado del Olmo y Fernando Gutiérrez Baños (coords.). Universidad de Valladolid, 2009, p. 269.

⁷ E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León*. Valladolid, Ámbito, 1986, p. 112.

El separatismo promovido por el nacionalismo catalán chocaba frontalmente con un regionalismo castellano que, de manera unilateral –al igual que aquél–, se oponía a cualquier propuesta independentista⁸. Por ello, en 1918 y ante la presentación del proyecto de autonomía catalana, el regionalismo castellano respondió con el conocido “Mensaje de Castilla”, un texto en el que se defendía ante todo la unidad nacional a través de su oposición a cualquier tipo de demanda autonómica⁹, y frente a la postura catalana, se consideró al Regionalismo castellano dentro de lo que se llegó a denominar “regionalismo sano”¹⁰.

Fue entonces cuando, según Enrique Orduña, las relaciones entre Cataluña y Castilla llegaron a un punto insostenible seguido, por ambas partes, de nuevos pasos hacia delante: en el caso catalán, a finales de 1918 se presentaron las bases para la creación de la Mancomunidad de Cataluña, primer estatuto de autonomía del siglo XX que intentaba conseguir una autonomía política propia de un estado federado¹¹, y la respuesta desde Castilla fueron *Las Bases de Segovia* de 1919, en las que se incluían apartados centrados en el conflicto con Cataluña pidiendo, por ejemplo, que el catalán no fuera considerado idioma oficial en coexistencia con el castellano y mostrando una postura clara de defensa de la unidad nacional¹².

Con la llegada de Primo de Rivera al poder en 1923 se va a frenar todo el proceso regionalista español, tendiendo paulatinamente la dictadura a una postura indiscutiblemente centralista¹³. Sin embargo, esta postura no hizo sino avivar las ansias regionalistas, produciéndose entre 1923 y 1930 una eclosión virulenta de los procesos nacionalistas, principalmente en Cataluña y el País Vasco, pasándose de las fases mancomunitarias a las estatutarias, una situación que se arrastrará a la II República avivando el conflicto con Castilla.

2. La postura regionalista del compositor Facundo de la Viña

Facundo de la Viña no sólo se había criado en Valladolid, epicentro del Regionalismo castellano, sino que además su familia formaba parte de la burguesía industrial vallisoletana, concretamente del sector azucarero. Su hermano mayor José de la Viña, cabeza de familia desde el fallecimiento de sus padres en 1897 y 1898¹⁴, fundó junto a otros empresarios castellanos la Sociedad Industrial Castellana¹⁵ y, vinculadas a ella, dos fábricas de azúcar de remolacha situadas en Valla-

⁸ Juan Andrés Blanco Rodríguez: “La formación de la identidad regional en el ámbito de la actual Castilla y León: un proceso problemático y con notables indefiniciones”. *Regionalismo y Autonomía en Castilla y León*. J. A. Blanco Rodríguez (coord.). Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2004, p. 16.

⁹ Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, pp. 137-138.

¹⁰ Mariano González Clavero: “La compleja articulación de Castilla y León como comunidad autónoma”. *Anales de Historia Contemporánea*, 2004, p. 260.

¹¹ Emiliano González Díez: “De Cataluña a Castilla: los ecos del Estatuto de Nuria”. *Cataluña en España. España en Cataluña. Trece visiones académicas sobre una verdad única*, Ignacio Ruiz Rodríguez (dir.). Madrid, Dykinson, 2014, p. 215.

¹² E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, pp. 142-151.

¹³ Andreu Navarra Ordoño: *La región sospechosa. La dialéctica hispanocatalana entre 1875 y 1939*. Bellaterra, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pp. 175-176.

¹⁴ Medios como *El Comercio* de Gijón y *El Norte de Castilla* de Valladolid se hicieron eco del fallecimiento de Facundo de la Viña Rodríguez y Victoria Manteola y Santiago, padres del compositor y fallecidos el 8 de enero de 1897 y el 21 de julio de 1898 respectivamente. Tal y como se indica en el Padrón del año 1898-1899 correspondiente a la parroquia de Santiago, nº 6 de la calle El Peso de Valladolid, José de la Viña y Manteola de 33 años se convierte en el cabeza de familia poniéndose al frente, junto a su hermano Alfredo, de la fonda que sus padres dirigían.

¹⁵ “Sociedad Industrial Castellana”. *El Norte de Castilla*, 7-XI-1898, p. 1.

dolid y León, fábricas de cuyos beneficios el propio Facundo de la Viña vivió toda su vida de manera verdaderamente desahogada.

El historiador Celso Almuiña relaciona directamente el origen del Regionalismo castellano con los intereses económicos de una burguesía a la que tacha de “manipuladora” al servirse del discurso identitario para la consecución de medidas proteccionistas, utilizándolo como medio para defender sus propios intereses económicos convertidos a través de su discurso en los “auténticos intereses de Castilla”¹⁶. Más allá de esta afirmación, lo cierto es que la tendencia ideológica más arraigada entre el sector burgués al que pertenecía el compositor Facundo de la Viña se inclinaba hacia una defensa de la unidad nacional, principio fundamental del Regionalismo castellano, bajo la bandera de una Castilla de pasado glorioso que se debía poner en valor, un aspecto relacionado con los preceptos regeneracionistas¹⁷. Mientras que algunos vieron la necesidad de dejar de lado las referencias a la gran historia de la nación por considerar que ésta estaba totalmente destruida para centrarse en eso que Unamuno acuñó como “intrahistoria” hacia 1895 en las páginas de *La España Moderna*¹⁸, otros se aferraron con un verdadero espíritu patriótico a ese pasado glorioso como modo de reafirmación nacional, línea que encontramos en la obra de este compositor castellano.

Ejemplo claro de esta vía estética e ideológica es su ópera *Hechizo romancesco* de 1912-1913, la última de sus obras líricas hasta *La espigadora* y la segunda con la que Facundo de la Viña consiguió un premio nacional de composición dentro de este repertorio¹⁹. En ella encontramos desde una inspiración en el Romancero castellano siguiendo la línea pidaliana neotradicionalista que defendía la relación directa entre este género y la antigua épica²⁰, personajes propios de la mitología nórdica presentes en algunas obras wagnerianas (gnomos, silfos, etc.), así como referencias a La Reconquista, a la Batalla de Roncesvalles y a la Conquista de Granada, batallas decisivas para la unificación territorial de la península.

Facundo de la Viña dio inicio con esta ópera a una vía estética fundamentada en la inclusión de referencias a la épica nacional en sus composiciones, algo que hasta ese momento parecía no haberle interesado tal y como queda patente en su ópera, también premiada y no estrenada, *Almas muertas* –posteriormente, *Pasiones*– de 1905, un drama campesino desarrollado en la Castilla de principio del siglo XX, en el que encontramos una historia de desamor cuyo devenir dramático enlaza con obras decimonónicas como *Cavalleria Rusticana* (1889) de Pietro Mascagni y que, por lo tanto, sería deudor del estilo Realista. Y es que, como hemos apuntado anteriormente, fue en la segunda década del siglo XX cuando se originó un claro sentimiento anticatalán desde Valladolid y, probablemente, el inicio de esta vía estética en la obra de De la Viña sea un ejemplo de la defensa de unos valores de unidad nacional precisamente frente al movimiento independentista catalán.

Por ello, encontramos también testimonio directo de este compromiso ideológico en dos de sus poemas sinfónicos, *Sierra de Gredos* (1915) y *Covadonga* (1918). El primero, que hace referencia a la *Leyenda de Almanzor*, supuso la consagración de De la Viña como el principal represen-

¹⁶ J. A. Blanco Rodríguez: “La formación de la identidad regional...”, p. 20.

¹⁷ M^a A. Virgili Blanquet: “Bases ideológicas...”, p. 481.

¹⁸ José-Carlos Mainer: *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona, Crítica, 2010, p. 49.

¹⁹ “Noticias”. *El Heraldo Alavés*, 15-VI-1914, p. 2.

²⁰ Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Jimena Menéndez-Pidal Goyri y Gonzálo Menéndez-Pidal Goyri, 1938 (reed. Barcelona, Espasa, 2012), p. 12.

tante del Regionalismo musical castellano tras su representación en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid en 1917²¹, hasta el punto que el propio Enrique Orduña en su obra de referencia *El regionalismo en Castilla y León*, recoge este estreno como un hito²². En cuanto a la segunda, *Covadonga*, está compuesta el año del “Mensaje de Castilla”, año también del 1200 aniversario de la *Batalla de Covadonga* –episodio al que está dedicada la obra– y año en que el rey Alfonso XIII convirtió la “Fiesta de la raza” en fiesta nacional²³.

Quedaba claro con esas tres obras –*Sierra de Gredos, Covadonga y Hechizo romancesco*– cuál era la postura de Facundo de la Viña ante el conflicto regionalista, una postura que llegado el periodo primoriverista se verá oficialmente respaldada.

3. La espigadora (1924-1925): concurso, estreno y recepción.

Fue precisamente durante el inicio del periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, concretamente el 30 de octubre de 1924, cuando en Barcelona se convocó el Primer Concurso Nacional de Óperas organizado por la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, una iniciativa que buscaba, tal y como se explica en el cartel de la convocatoria, “el fomento del arte lírico en España”, así como dar a conocer las obras que fueran premiadas²⁴. Como apunta el profesor Francesc Cortés, fueron precisamente este tipo de iniciativas privadas las que salvaron al Liceo de correr la misma suerte que el Teatro Real de Madrid²⁵, el cuál cerró sus puertas en 1925 convirtiendo al barcelonés en el principal teatro lírico del país.

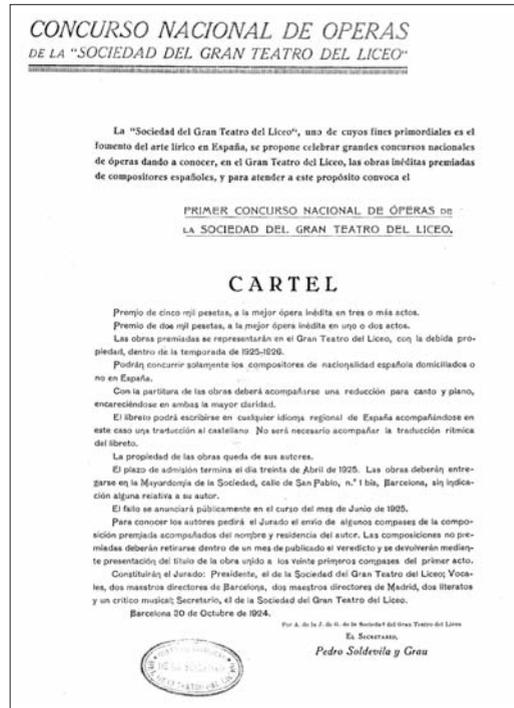


Imagen 1: Cartel de la convocatoria del I Concurso Nacional de Óperas de la “Sociedad del Gran Teatro del Liceo” Oviedo, Archivo de Música de Asturias²⁶.

²¹ Sheila Martínez Díaz: “La construcción del sentimiento regionalista musical castellano. *Sierra de Gredos* de Facundo de la Viña”. *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (coords.). [Contenido presentado al Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Logroño 2012], Madrid, SEDEM, 2013, pp. 1305-1320.

²² E. Orduña Rebollo: *El Regionalismo en Castilla y León...*, p. 100.

²³ Cfr. S. Martínez Díaz: “Rescatando el pasado épico español: la Batalla de Covadonga como símbolo nacionalista y su representación musical en la obra de Facundo de la Viña”, *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA)*, Oviedo, RIDEA, 2014, pp. 115-142.

²⁴ Oviedo, Archivo de Música de Asturias, Legado del compositor Facundo de la Viña, caja “Documentos varios”, documento 96.

²⁵ Francesc Cortés: “La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936”. *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, p. 325.

²⁶ Legado del compositor Facundo de la Viña, caja “Documentos varios”, documento 96.

El concurso presentaba dos modalidades de participación, ópera de 3 o más actos y ópera de 1 o 2 actos, y se recogía la posibilidad de que el libreto estuviera escrito en cualquiera de las lenguas regionales, lo que nos muestra una postura de clara “rebelión” por parte de los miembros de la Sociedad del Liceo contra un régimen que, según recoge el escritor e historiador Navarra Ordoño, tan sólo cinco días después de haberse llevado a cabo el golpe de estado, había promulgado un Real Decreto en el que se prohibía la exhibición de la bandera catalana así como el uso del idioma, unas medidas que fueron seguidas en años sucesivos por otras no menos represoras²⁷. Quizás pudo haber influido que, en marzo de ese mismo año, 1924, se hubiera enviado a Primo de Rivera desde Madrid el *Manifiesto de los escritores castellanos en defensa de la lengua catalana*, firmado por escritores castellanos de variado signo político en contra de las arbitrariedades que el régimen estaba cometiendo²⁸, lo que pudo generar entre la burguesía barcelonesa cierto empuje por el apoyo recibido.

La espigadora supuso una vuelta a una vía iniciada con *Almas muertas* casi veinte años antes y, probablemente por el contexto en el que iba a ser presentada la obra, los autores habrían decidido prescindir de las referencias a la épica nacional que habían caracterizado la producción lírica y sinfónica de *De la Viña* en años anteriores, adoptando una postura más moderada. Lo que nos encontramos es un nuevo drama campesino en el que el elemento religioso toma enorme protagonismo al inspirarse el libreto en el relato bíblico de Ruth, tendencia de la que hemos encontrado un antecedente en su poema sinfónico *Judith* (1913).

De la Viña se inspira en el folklore castellano dentro de una clara exaltación del mundo rural en una línea pedrelliana y herderiana inconfundible, y cabe ser destacada la inclusión de elementos narrativos que nos muestran una Castilla en cierto sentido “idealizada” y anacrónica con respecto al que se supone es el contexto del drama, la segunda mitad del siglo XIX, al incluir elementos que nos retrotraerían a una Castilla dieciochesca más propia de un contexto de Antiguo Régimen. Desde el punto de vista del lenguaje musical, nos encontramos con un compositor de influencias italianizantes, lo que queda patente en uno de los números que tuvieron mayor éxito dentro de la obra, un dúo del II Acto en el que encontramos, entre otros elementos, la utilización de acordes paralelos a la manera de Puccini que se unen a elementos propios del verismo.

Junto a la obra de Facundo de la Viña y Pérez Dolz se presentaron al concurso un total de diecisiete obras, de las cuales diez compitieron por el galardón en la sección de ópera en 3 actos y entre las que encontramos a otro compositor castellano de relevancia, Conrado del Campo, quien compitió con su ópera *La Malquerida*²⁹. Éstas fueron evaluadas por un tribunal compuesto por Juan Lamote de Grignon, Luis Millet, Juan Salvat, Eusebio Bertrand y Serra, Pedro Soldevilla, Apeles Mestres y Joaquín Muntaner, que, finalmente, se decantó en octubre de 1925 por *La espigadora* como vencedora del concurso. Esto supondría el estreno de la ópera en 1927, pero no sin enormes dificultades debido a un problema legal entre el teatro y la SAE –Sociedad de Autores Españoles– que se alargaría durante meses poniendo en peligro el estreno³⁰.

²⁷ Andreu Navarra Ordoño: *La región sospechosa...*, pp. 175-176.

²⁸ *Ibidem*, p. 177.

²⁹ Barcelona, Museo de la Música, Cartas, Carta de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo –Mayordomía- a Apeles Mestres, nº 10152.

³⁰ S. Martínez Díaz: “La búsqueda de un estilo operístico español: el caso de *La Espigadora* de Facundo de la Viña”, *Actas del I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Lisboa, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1046-1058.

La Época se hace eco de la noticia el 17 de octubre de 1925, justo en el momento en el que las noticias sobre el posible cierre del Teatro Real comienzan a parecer más realidad que sospecha:

Con verdadera satisfacción recogemos la nueva de haber sido premiada en Barcelona, en el concurso abierto por la Sociedad del Gran Liceo de Barcelona, la obra *La espigadora*. La partitura es del maestro Laviña [sic], autor consagrado por el público y la crítica. El poema, de nuestro colega Francisco Pérez Dolz, para quien no tienen secretos las más de las disciplinas artísticas. Ambos autores tienen talento y su triunfo no puede extrañarnos. Sea enhorabuena.

Por cierto que esta grata noticia coincide con los rumores de que la temporada del Teatro Real está hogaño muy seriamente amenazada. Parece un símbolo de la mala suerte que el género superior lírico-dramático tienen entre nosotros. En fin... iremos a Barcelona.

El premio conquistado por Laviña y Pérez Dolz asciende a 5000 pesetas. Y no es ése, seguramente, el que ellos anhelan y nosotros les aseguramos³¹.

Es interesante cómo, desde el mismo momento en el que los autores son conocedores de la noticia de su victoria, se plantean la posibilidad de tener que traducir la obra al catalán, tal y como muestra una carta de Pérez Dolz a De la Viña del 14 de octubre de 1925³², traducción que finalmente no se materializa. Además, es relevante el hecho de que un compositor castellano de la estética de Facundo de la Viña hubiera ganado dicho concurso dentro de la coyuntura histórico-política que hemos descrito anteriormente. Este hecho no pasó por alto, como deja constancia el propio Adolfo Salazar en un artículo de febrero de 1926 publicado en *El Sol* en el que, precisamente por esta coyuntura, alaba la imparcialidad del jurado para ensalzar a continuación las cualidades dramáticas y musicales de la obra:

Esta ópera que ahora ha premiado el Liceo de Barcelona se desarrolla en tierras de Salamanca, quizás Zamora, cerca, en todo caso, de la "raya de Portugal". El ambiente viejo castellano está conseguido de un modo sobrio y diestro, tanto en la atmósfera musical como en la delineación de los personajes, que viven, sienten y se expresan como castellanos, y en excelente castellano, además. Digamos que su idioma dramático corre pareja con el musical en limpieza y castidad de estilo, en decoroso y notablemente llano romance³³.

Ante la enorme expectación que generó este estreno, el 16 de junio de 1926, *El Norte de Castilla* dedicó un artículo bastante extenso a *La espigadora*, aportando datos de enorme interés sobre la misma y enfatizando la importancia que tenía el hecho de que una obra de inspiración puramente castellana hubiese conseguido un éxito semejante llegando a escena en el Liceo. Se explica cómo desde un punto de vista dramático se había querido huir de los modelos italianos incluyendo un desenlace que, aunque más dramático, se consideraba de mayor gusto estético. En lo que se refiere a la parte musical se recoge lo siguiente:

La orquestación, clara y sin rebuscamientos, contiene trozos de combinaciones de timbres peculiares al estilo moderno. Las voces están tratadas con análoga llaneza, siempre como vehículo de la expresión dra-

³¹ Víctor Espinos: "Ópera española premiada", *La Época* (Madrid), 17-X-1925, p. 6.

³² Oviedo, Archivo de Música de Asturias, Legado del compositor Facundo de la Viña, caja "Documentos varios", documento 119.

³³ Adolfo Salazar: "La vida musical. Una nueva ópera española: *La espigadora* de la Viña y Pérez Dolz". *El Sol* (Madrid), 18-II-1926, p. 4.

mática, sin la menor concesión al virtuosismo vocal. Los coros rebelan una técnica muy hábil, sobre todo por su movilidad y dinamismo, que proporciona el necesario contraste a la marcha dialogada de la acción. Armónicamente, la obra pertenece a una estirpe tradicional, robustamente tonal y esencialmente diatónica, realizada cuando es necesario por oportunas disonancias, clásicamente resueltas. Escritura y orquestación pertenecen, en realidad, al arte del teatro, y se unen espontáneamente, así como el aspecto general de la obra, a la más limpia tradición del teatro lírico español³⁴.

Cabe destacar que, al final del artículo, se recoge la intención de que la obra, una vez fuera representada en Barcelona, se llevase a Madrid y París e, incluso, a Valladolid, una visión de enorme optimismo sobre el futuro de la obra que finalmente no se convertiría en realidad.

La espigadora llegó a escena el miércoles 12 de enero de 1927 ante una enorme expectación, tal y como sucedía siempre que se estrenaba una nueva ópera española, lista para ser juzgada:

La brillante campaña artística que viene realizando el Liceo de Barcelona culmina esta temporada con el estreno de la ópera *La espigadora*, libro, música, decorado, vestuario y escenificación de autores españoles. [...] Es el autor de la letra D. Francisco Pérez Dolz, distinguido artista decorador, en la actualidad profesor de la Escuela de Artes de Barcelona, y de la partitura, el maestro D. Facundo la Viña [sic]. Las decoraciones han sido pintadas en el taller de escenografía de los señores Castells y Fernández, y el vestuario lo ha confeccionado Malatesta. La dirección escénica ha corrido a cargo del crítico musical D. Rafael Moragas. Dirigirá la orquesta el maestro Paolantonio y los coros el maestro Terragnolo. En la interpretación de la nueva ópera toman parte la señora Spani, las señoritas Blanch y Vergé y los Sres. Granforte, Vela y Nadal³⁵.

Si comparamos la recepción del estreno de la obra a través de medios castellanos y catalanes no encontramos demasiadas diferencias, llegando a la conclusión de que la obra obtuvo una buena acogida y su carácter netamente castellanista no generó ningún rechazo, como tampoco lo hizo la interpretación del poema sinfónico *Covadonga* en el último intermedio de la ópera a pesar de las implicaciones ideológicas de esta obra.

El Imparcial (Madrid) del día siguiente al estreno recoge la noticia de manera breve, haciendo especial hincapié en la asistencia al mismo de numerosos literatos y hombres de letras de Barcelona, así como personalidades relevantes entre las que se encontraba el vicepresidente del Consejo de Economía Nacional quien, siendo amigo de los autores, había viajado desde Madrid para asistir al estreno.

Barcelona 12. Con asistencia de enorme gentío se ha verificado esta noche en el Liceo el estreno de la ópera en tres actos *La espigadora*, letra de F. Pérez-Dolz y música del maestro Facundo Viña. La obra alcanzó el primer premio en el concurso abierto por la Sociedad del Liceo. La ópera ha sido montada con toda esplendidez. Al empezar la representación el aspecto de la sala era deslumbrante. Todos los literatos y hombres de letras de Barcelona ocupaban el patio de butacas, y en los palcos se veían muchísimas personalidades. Con objeto de asistir al estreno, vino de Madrid el Vicepresidente del Consejo de Economía Nacional, Sr. Castedo, amigo de los autores. La obra ha alcanzado un éxito rotundo, y autores e intérpretes han tenido que saludar reiteradamente desde el proscenio a la terminación de los tres actos³⁶.

Mayor relevancia, como no podía ser de otro modo, dio al estreno desde Valladolid *El Norte de Castilla*, en cuyo número del 13 de enero dedicó un amplio artículo, centrado en desgranar aspec-

³⁴ "Una ópera de Facundo de la Viña. *La espigadora* en el Liceo de Barcelona". *El Norte de Castilla* (Valladolid), 16-VII-1926, p. 1.

³⁵ "Estreno de una ópera española en Barcelona". *El Imparcial*, 12-I-1927, p. 2.

³⁶ "Estreno de la ópera *La espigadora*". *El Imparcial* (Madrid), 13-I-1927.

tos sobre el reparto, la puesta en escena y la propia representación³⁷. Cabe ser destacada la importancia que se otorga en los medios castellanos al hecho de que un compositor como Facundo de la Viña hubiera conseguido estrenar con éxito una obra castellanista, algo que no encontramos en los medios catalanes. El diario republicano de Barcelona *El Diluvio* destaca su dominio la técnica compositiva y la instrumentación rehuyendo del efectismo sistemático para mantenerse en la más estricta sobriedad en los medios expresivos.

Fue escuchada la obra con afectuosa atención y el maestro la Viña, con el señor Pérez Dolz, autor del libro, recibieron los honores del palco escénico al terminar los actos segundo y tercero de la obra. Muéstrase en ella La Viña [sic] músico que domina la técnica y que instrumenta primorosamente, pero que rehúye el efectismo sistemático para mantenerse en la más estricta sobriedad en los medios expresivos³⁸.

Y *La Vanguardia* destaca el éxito del estreno, pero, a pesar de valorar positivamente la inspiración castellanista, el trabajo vocal, etc., muestra una postura verdaderamente crítica con la obra, de la cual se dice que, a pesar de contener momentos verdaderamente "inspirados" no puede considerarse una obra brillante³⁹.

La diferencia principal entre la recepción de la obra en los medios catalanes y castellanos estriba en que los primeros valoraron el estreno sólo en lo relativo a los aspectos técnicos, estilísticos y de recepción del público asistente. Los medios entendían que el estreno de una obra como *La espigadora* resultaba positivo para el Liceo debido a la expectación que producía todo estreno de una ópera española. Sin embargo, los medios castellanos, además de recoger los pormenores técnicos y estilísticos de la obra, así como los detalles del estreno, mostraron una gran euforia por el protagonismo conseguido por De la Viña en tierras catalanas, lo que convirtió ese éxito personal en un auténtico éxito regional puesto de relieve en el contexto del momento.

³⁷ "Un éxito clamoroso de Facundo de la Viña. *La espigadora*, ópera castellana de la Viña y Pérez Dolz, triunfa plenamente en el Liceo de Barcelona". *El Norte de Castilla*, Valladolid, 13-I-1927.

³⁸ "Por esos teatros. Liceo. Estreno de *La espigadora*, obra del maestro Facundo de la Viña". *El Diluvio*, 13-I-1927.

³⁹ R. P.: "Gran Teatro del Liceo. Estreno de *La espigadora*". *La Vanguardia*, 13-I-1927.

IV

ADAPTACIÓN Y CIRCULACIÓN DE MÚSICA LÍRICA

CIRCULACIÓN DE REPERTORIO Y COMPAÑÍAS TEATRALES EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS: UN CAMINO POR RECORRER

RAMÓN SOBRINO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

El presente trabajo pretende reivindicar la necesidad de reconstruir la circulación de las compañías teatrales españolas por España e Hispanoamérica. Se ha realizado llevando a cabo el vaciado informático del año 1905 en la revista *Mundo Artístico*, publicación todavía no digitalizada en el repositorio de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Nuestro propósito es verificar la importancia de este tipo de publicaciones periódicas para llevar a cabo estudios todavía pendientes en la musicología española, fundamentales para conocer la microhistoria lírico-teatral de nuestro país.

PALABRAS CLAVE: circulación, microhistoria, España, Hispanoamérica, compañías teatrales, musicología

ABSTRACT

In this paper we claim the need to reconstruct the circulation of the Spanish lyric-theater companies in Spain and Latin American. This research has been developed through the elaboration of a database with the information published during the year 1905 in the *Mundo Artístico* magazine, still not digitized in the repository of the Digital Hemeroteca of the National Library of Spain. Our purpose is to verify the importance of this kind of hemerographical publications not yet digitized to carry out these pending studies, fundamental to know the lyrical-theatrical microhistory of our country.

KEY WORDS: circulation, Microhistory, Spain, Latin America, theatrical companies, musicology

Nuestro conocimiento de la actividad lírica en los teatros de las principales capitales españolas en la actualidad es mucho mayor que el existente hace unas pocas décadas. Diversas investigaciones musicológicas relacionadas con la producción de los más relevantes autores líricos españoles, así como Tesis doctorales centradas en los espacios teatrales de varias ciudades, han contribuido a cambiar la situación.

La posibilidad de consultar *on-line* muchas publicaciones periódicas, a través de colecciones o repositorios entre los que sobresale la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España¹ permite también acceder de forma inmediata a millones de informaciones que de otro modo era difícil y tedioso localizar.

No obstante, son varios los campos que necesitan todavía trabajos en profundidad, a veces orientados desde la perspectiva historiográfica de la microhistoria. Entre ellos está la circulación

¹ hemerotecadigital.bne.es

por España e Hispanoamérica de las compañías teatrales españolas, que necesita ser trabajada en profundidad.

Una fuente ignorada a este respecto son las revistas vinculadas a empresas teatrales, que en ocasiones aún no se encuentran digitalizadas en la actualidad. La información que aportan es complementaria para la actividad teatral de las grandes ciudades, en las que los periódicos recogen diariamente la cartelera teatral; pero puede ser especialmente relevante para el estudio de la actividad lírico-teatral en localidades pequeñas, en las que en ocasiones no se publicaban periódicos o esos periódicos son de difícil acceso.

En este trabajo plantearemos algunas ideas al respecto mediante el estudio concreto de un año de actividad lírico-teatral a través de la información publicada en 1905, año I de la revista *Mundo Artístico*.

Ésta no es la primera revista en la que se recoge información detallada sobre artistas y compañías dedicadas a recorrer la geografía nacional a lo largo del año. Su antecedente más significativo es la revista *Gaceta teatral española, Periódico literario, artístico y de espectáculos*, del año 1892. Esta publicación, “Órgano de la Agencia teatral internacional”, fue dirigida por Gabriel Merino, que hasta el 1 de agosto de 1891 había sido director de la revista *La España Artística*; su administrador gerente fue Victoriano Sánchez. La revista, que se publicó cuatro veces al mes, situándose su oficina en la calle de Peligros, 5, 2º, de Madrid, incluía en la última página de cada número una sección titulada el “Movimiento artístico de nuestros abonados”, testimonio del teatro o salón en que se encontraba semanalmente cada artista. Este dato permite reconstruir las composiciones de las compañías teatrales, así como sus movimientos a lo largo de la geografía española y, en algunos casos, extranjera. La *Gaceta teatral española* se ha conservado en la Hemeroteca Municipal de Madrid, figurando también algunos de sus números en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre de Barcelona. Es, por ello, un ejemplo concreto y paradigmático de una publicación de enorme interés para el tema objeto de estudio, que al no estar digitalizada en la actualidad, seguramente no será consultada –ni conocida– por el momento por los estudiosos interesados en el tema.

En este trabajo analizaremos, como ya hemos comentado, los datos procedentes del año I de la revista *Mundo Artístico. Ópera verso, zarzuela. Revista teatral semanal ilustrada*, Órgano del Centro de Contratación de Artistas, publicada los jueves entre 1905 y 1907, bajo la dirección de Federico Esteve y Núñez de Castro. La dirección, redacción y administración de la revista se situaba en la calle Fuencarral, 40 y 42, de Madrid; y contaba con una dirección telegráfica: Revismundo. La revista es la continuación de *Plana Artística*, publicada en Madrid en 1904. En la Hemeroteca Municipal de Madrid se han conservado los números 1 (14-01-1905) a 20 (25-05-1905) y 22 (08-06-1905) a 51 (28-12-1905), así como los números 52 a 99, correspondientes a 1906, y los números 100 (15-01-1907), 101 (15-02-1907), 102 (15-03-1907) y 104 (28-07-1907), número extraordinario.

Mundo Artístico contenía habitualmente las siguientes secciones: “Información de Madrid” –teatros Real, Español, Princesa, Comedia, Lara, Price, Zarzuela, Apolo, Eslava, Cómico–, en que se pasa revista a los teatros madrileños y sus novedades respecto a compañías y/o repertorios; “Información de provincias”, donde se publica información remitida por los corresponsales o agentes de la revista; “Extranjero” –La Habana, otros lugares, incluso Corea–, “Noticias”, “Solicitudes”, “Anuncios”, “Ofertas”, “Correspondencia de *Mundo Artístico*”, “Situación de artistas” –con las subseccio-

Nuestro estudio ha revisado los datos publicados en la sección “Residencia de las compañías” correspondientes a la subsección “zarzuela”. Hemos introducido en una base de datos los ítems correspondientes a: población, teatro –en el caso de que se indique–, director de la compañía teatral, fecha y número de la revista, todo ello correspondiente a los números conservados de 1905 de *Mundo Artístico* –todos salvo el número 21, de fecha 1-06-1905–. Así hemos podido recoger las semanas en las que aparece cada una de las compañías teatrales en alguna localidad, lo que nos ha permitido después ver algunos ejemplos de movimientos de las compañías teatrales o constatar las diversas compañías que actúan en una localidad a lo largo de todo un año, según los datos publicados en la revista.

El total de datos recogidos ha sido 3.132 registros, que indican actividad teatral en 262 localidades diferentes, 10 de ellas en el extranjero. A su vez, en muchas de estas localidades la actividad se realizaba en varios teatros o recintos diferentes; así, por ejemplo, en Barcelona se han podido localizar 15 lugares diferentes en los que actúan las diversas compañías teatrales –Alcázar Español, Apolo, Cómico, Condal, Delicias, Edén Concert, Eldorado, Gran Vía, Moderno, Novedades, Nuevo Retiro, Nuevo Teatro, Olimpia, Pal^a Parisién (esto es, Palais de Cristal), y Tívoli–; en Madrid son 11 los lugares en los que aparece reseñada actividad teatral –Actualidades, Apolo, Cómico, Es-lava, Martín, Moderno, Novedades, Parish, Price (mantenemos ambos nombres, Parish y Price, aunque hacen referencia a un mismo teatro), Romea, Teatro Nuevo y T. de la Zarzuela–; en Valencia aparecen 5 lugares de actuaciones diferentes; en Alicante, 4, y en Córdoba, Huelva, Málaga, Valladolid, Vigo y Zaragoza, 3 lugares. En otras 13 ciudades aparecen 2 espacios diferentes de los que se recoge información sobre espectáculos líricos.

En estas relaciones de teatros o salas no figuran los grandes teatros dedicados a la ópera, como el Teatro Real de Madrid o el Liceu de Barcelona, pues la empresa que publica la revista no cuenta con cantantes dedicados a la ópera entre sus representados. Tampoco aparecen referencias a los teatros cuando en las compañías que actúan en un momento dado no toman parte artistas suscriptores de la revista o empresas no relacionadas con *Mundo Artístico*.

Fuera de España, la información recogida indica 140 actuaciones en Argentina –133 en Buenos Aires, en 4 teatros o espacios diferentes, y 7 en Rosario–; 24 en Portugal –13 en Lisboa, 4 en Covilha, 3 en Évora, 2 en Oporto y 2 en Viseu–, 1 en Montevideo, Uruguay, y 59 en Cuba –de las cuales, 48 tienen lugar en La Habana–.

La distribución de los datos recogidos es la siguiente: Barcelona, 353 referencias (11,27%); Madrid, 347 referencias (11,07%); Valencia, 77 (2,46%); Oviedo, 51 (1,62%); Málaga, 49; Huelva, 39; Bilbao, 38; Alicante, 37; Linares, 36; Zaragoza, 36; Sevilla, 33; Valladolid, 33; Cabañal, 31; y Gijón, 30. Llama la atención que sólo 14 ciudades –3 de las cuales no eran capitales de provincia– concentren el 45,15% de la actividad lírico-teatral que aparece recogida en la revista. También es destacable que aparezca información sobre actividad teatral en un total de 252 localidades diferentes en España, como ya hemos anotado, a lo largo del año 1905.

Tipologías de las actuaciones de las compañías teatrales

Una primera valoración de los datos recogidos permite identificar seis tipos básicos de compañías teatrales en este momento, atendiendo a su localización geográfica:

1. Compañías que permanecen en un único teatro durante todo el año. Es el caso de la compañía de Montesinos en el teatro Actualidades de Madrid.
2. Compañías que permanecen en un único teatro, salvo durante el verano.
3. Compañías que permanecen en un teatro en otoño, invierno y primavera, y realizan giras durante el verano. Es el caso de la compañía de Enrique Chicote, activa en Madrid de enero a julio y desde septiembre hasta fin de año, que actúa en Zaragoza de mediados de julio a mediados de agosto; esta compañía cambia su sede madrileña debido a obras realizadas en el teatro Moderno, en que había actuado, que no fueron terminadas a tiempo, por lo que se traslada a Eslava.
4. Compañías que desarrollan una temporada de otoño-invierno en Madrid –donde suelen estrenar repertorio nuevo–, otra de primavera en otra ciudad importante, y giras en provincias. Es el caso de la compañía de Cereceda, activa en el Teatro Parish de Madrid hasta finales de febrero, en el Teatro Tívoli de Barcelona desde mediados de marzo hasta finales de mayo, en el Liceo de Salamanca la segunda mitad de septiembre, y de nuevo en el teatro Price de Madrid desde principios de noviembre.
5. Compañías que desarrollan su actividad realizando giras durante todo el año, generalmente en zonas geográficas definidas. Es el caso de la compañía de Ramón Santoncha, que en 1905 actúa en numerosos teatros de Andalucía, con algunas actuaciones en La Mancha. También de la compañía de Emilio Sagi-Barba, que en 1905 trabaja en Argentina y Uruguay.
6. Compañías con actividad limitada a unos meses concretos, por ejemplo, activas sólo durante el verano. Es el caso de la compañía de Salvador Ricós, que aparece en el teatro Principal de Tortosa en marzo de 1905, y en Gandía en junio y julio de 1905².

Actividades de compañías en Madrid

Como primer ejemplo, indicamos la actividad que *Mundo Artístico* recoge en Madrid en 1905. La tabla presenta el nombre del teatro, la compañía y las fechas de la revista en que aparece mencionada la compañía en ese coliseo. La revista recoge actividad referida a veintiún compañías o artistas, y a once teatros³.

² La encontramos primero en el teatro Circo –según la información recogida en *Mundo Artístico* del 15 al 29 de junio–, y después en el teatro de Verano de la misma localidad –según los datos de *Mundo Artístico* del 13 al 20 de julio de 1905–.

³ Mantenemos las denominaciones Parish y Price, tal como aparecen en la revista, aunque en realidad se trata del mismo teatro, conocido por el nombre de su primer propietario, el empresario Price, y por el de su yerno y continuador en la empresa, William Parish.

Teatro	Compañía	Fechas revista
Actualidades	Montesinos	14-01 a 28-12
Apolo	Mesejo, José	14-01 a 03-08
Apolo	Carrión, Vicente	07-09 a 28-12
Cómico	León, Patricio	14-01 a 04-05
Cómico	Juárez, Rogelio	11-05 a 25-05
Cómico	López, Antonio	08-06 a 13-07
Cómico	López Martínez	14-09 a 28-12
Eslava	Riquelme	14-01 a 06-04
Eslava	Ontiveros	13-04 a 18-05
Eslava	Chicote, Enrique	07-09 a 28-12
Martín	Rulloa, Lino	21-09 a 09-11
Moderno	Chicote, Enrique	14-01 a 06-07
Novedades	Montesinos, C.	26-10 a 28-12
Parish	Cereceda, Guillermo	14-01 a 23-02
Parish	Rodríguez, Félix	02-03 a 06-04
Parish	Frégoli	13-04
Price	Tressols, Francisco	21-09 a 02-11
Price	Cereceda, Guillermo	09-11 a 28-12
Romea	García Ibáñez Aguadé	14-01
Romea	Carrio, Eduardo	14-01 a 23-03
Romea	Izarduy, Manuel de	30-03 a 28-12
Teatro Nuevo	Laguna, Ángel	10-08 a 31-08
Zarzuela	Fernández de la Puente, M.	14-01 a 11-05
Zarzuela	Pacheco, José	18-05 a 24-08
Zarzuela	Ruiz de Arana, Pedro	21-09 a 28-12

Tabla 1. Actividad en Madrid en 1905, según los datos de *Mundo Artístico*.

Los datos referidos a Madrid permiten comprobar, por ejemplo, cómo la compañía del también periodista Eduardo Montesinos permanece durante todo el año establecida en el Salón de Actualidades –donde, según informa la prensa en marzo de 1905, Montesinos establece un centro de contratación de artistas o agencia de *varietés*⁴–, sin descansar ni siquiera durante el verano.

También se comprueba que la compañía del compositor Guillermo Cereceda actúa en Madrid hasta finales de febrero, y regresa al mismo teatro Price o Parish –aparece designado con ambos nombres– a principios de noviembre, para realizar allí una temporada de otoño-invierno. Según los datos aportados por *Mundo Artístico*, esta misma compañía actuó en el teatro Tívoli de Barcelona durante 11 semanas desde mediados de marzo a finales de mayo, y en el Liceo de Salamanca, la segunda mitad de septiembre.

Igualmente comprobamos que la compañía de Enrique Chicote permanece en el teatro Moderno de Madrid hasta principios de julio⁵; después actúa en el teatro Pignatelli de Zaragoza desde mediados de julio a mediados de agosto⁶; y vuelve a la Corte a principios de septiembre, trasladándo-

⁴ *El Liberal*, 4-03-1905, p. 3; *El País*, 5-03-1905, p. 2.

⁵ La prensa diaria informa que la función a beneficio de Chicote tiene lugar el sábado 17 de junio de 1905, en el Teatro Moderno. *El Heraldo de Madrid*, 16-06-1905, p. 3.

⁶ La temporada en Zaragoza concluyó el 15 de agosto. *El Imparcial*, 15-08-1905, p. 3.

se al Teatro Eslava de la capital. La razón de este traslado reside, según revela la prensa madrileña, en que no fue posible terminar "tan pronto como se creía, las obras de reparación en el Moderno"⁷.

Asimismo, vemos que el teatro de la Zarzuela presenta una actividad continuada durante todo el año, sin más detención que una pausa veraniega desde finales de agosto a mediados de septiembre, siendo desempeñada la actividad por tres compañías que se suceden en el tiempo: la de Fernández de la Puente, hasta mediados de mayo; la de Pacheco desde mediados de mayo hasta finales de agosto; y la de Pedro Ruiz de Arana, desde mediados de septiembre hasta finales de año.

Por su parte, el teatro Romea permanece activo todo el año, primero con la compañía de Eduardo Carrio hasta finales de marzo, y después con la de Manuel de Izarduy, desde finales de marzo hasta el final del año.

Como hemos indicado anteriormente, la información sobre estas compañías debe ser ampliada y completada mediante la consulta de la prensa diaria y de otras publicaciones teatrales. Así, por ejemplo, para encontrar noticias sobre la función a beneficio de José Mesejo, director y primer actor de la compañía del teatro Apolo, que tiene lugar el 28 de marzo de 1905, debemos acudir a la cartelera publicada en la prensa diaria de Madrid, en la que aparece esta información en diversos periódicos, tanto del día anterior⁸ –en algunos de los cuales se informa también que tomará parte en la función Emilio Mesejo, hijo del homenajeado, que entonces actuaba como primer actor cómico en el teatro Español, interpretando los papeles creados por él en *Las bravías* y *El monaguillo*, en los que había obtenido grandes aplausos en unión de su padre cuando se estrenaron esas obras⁹–, como del propio día de la función¹⁰, publicándose después referencias al éxito de la función, que contó con un teatro totalmente lleno en las cuatro secciones de la noche¹¹. José Mesejo fue elegido el 11 de junio de 1905 presidente de la Junta directiva de la Asociación de Actores, tras la dimisión de la junta anterior como protesta por la cesión del teatro Español que el Ayuntamiento de Madrid había hecho a la compañía Guerrero-Mendoza¹². Es también la prensa general la que nos indica, a mediados de agosto de 1905, que "el veterano actor D. José Mesejo ha sido contratado por la empresa del teatro Pizarro, de Valencia, para dar un corto número de representaciones"¹³. En noviembre de 1905 encontramos a Mesejo incorporado de nuevo a la compañía del teatro Apolo de Madrid, participando en el estreno de *El amor en solfa*, de los hermanos Álvarez Quintero, Chapí y Serrano¹⁴.

Actividades de compañías en Barcelona

Como segundo ejemplo significativo, recogemos el caso de las compañías activas en Barcelona en 1905. *Mundo Artístico* recoge información de 15 teatros, con un total de 23 empresas teatrales –algunas de ellas, transformaciones por adición o división de empresas anteriores– y otras 5 no definidas en la publicación.

⁷ *La Época*, 15-08-1905, p. 3.

⁸ *El Día*, 27-03-1905, p. 3.

⁹ *La Época*, 27-03-1905, p. 5; *Heraldo de Madrid*, 27-03-1905, p. 3; *El país*, 27-03-1905, p. 3.

¹⁰ *El Globo*, 28-03-1905, p. 3; *El Imparcial*, 28-03-1905, p. 3.

¹¹ *La Correspondencia de España*, 29-03-1905, p. 3; *La Época*, 29-03-1905, p. 4; *El país*, 29-03-1905, p. 2.

¹² *El Correo español*, 12-06-1905, p. 2; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 12-06-1905, p. 3; *La Época*, 12-06-1905, p. 5; *El Imparcial*, 12-06-1905, p. 3; *El país*, 12-06-1905, p. 3.

¹³ *La Época*, 15-08-1905, p. 3.

¹⁴ "Los teatros". *El Imparcial*, 9-11-1905, p. 3.

Teatro	Compañía	Fechas revista
Alcázar Español	Moronda	14-01 a 9-03
Apolo	Moya, Antonio	09-03 a 13-04
Apolo	Camacho	11-05
Apolo	Gamero, José	06-07
Cómico	Pinedo, Bonifacio	22-06 a 20-07
Cómico	Berger, José	19-10 a 28-12
Condal	Codina, José C.	14-01 a 09-03
Condal	N. N.	11-05 a 13-07
Delicias	Lloret, Juan	14-01 a 27-07
Delicias	N. N.	03-08 a 17-08
Delicias	Lloret, José	24-08 a 28-12
Edén Concert	Serra Salvó, José	14-01 a 23-03
Eldorado	Juárez, Rogelio	14-01 a 04-05
Eldorado	Gil (F.) y Juárez	26-10 a 28-12
Gran Vía	Güell y Palacios	14-01 a 09-02
Gran Vía	Camacho, Antonio	09-03 a 20-04
Gran Vía	Gamero, José	08-06 a 29-06
Gran Vía	Gil, José	20-07 a 28-12
Moderno	Ramiro	16-03 a 28-12
Novedades	Juan Elías	14-01 a 26-01
Novedades	Pinedo y Gil	02-02 a 20-04
Novedades	Frégoli	11-05 a 18-05
Novedades	Pinedo, Bonifacio	14-12 a 28-12
Nuevo Retiro	Lacasa, Enrique	09-03 a 20-04
Nuevo Retiro	N. N.	27-04 a 06-07
Nuevo Retiro	Gil y Tena	13-07 a 27-07
Nuevo Retiro	N. N.	03-08 a 10-08
Nuevo Retiro	Gil y Tena	17-08 a 28-12
Nuevo Teatro	Güell, Bruno	14-01 a 12-10
Nuevo Teatro	Güell (B.) y Vega (F.)	19-10 a 28-12
Olimpia	N. N.	14-01 a 09-03
Palº Parisièn	Ganga, Ginés	09-03 a 23-03
Tívoli	Cereceda	16-03 a 25-05
Tívoli	Frégoli	08-06

Tabla 2. Actividad en Barcelona en 1905, según los datos de *Mundo Artístico*.

Al igual que en el caso de Madrid, vemos que algunos teatros mantienen una única compañía durante todo o casi todo el año, como es el caso del Nuevo Teatro, en el que durante todo el año actúa la compañía de Bruno Güell –transformada a mediados de octubre en compañía de B. Güell y F. Vega–; de Delicias, donde aparece la compañía de Juan Lloret en los números del 14 de enero hasta el 27 de julio, y la de José Lloret desde el 24 de agosto hasta el final del año; o del teatro Moderno, en el que aparece la compañía de Ramiro desde mediados de marzo hasta el final de 1905.

La compañía de Pinedo y Gil aparece en Novedades desde principios de febrero hasta finales de abril; durante ese tiempo, la compañía de Bonifacio Pinedo realiza simultáneamente una breve estancia en Zaragoza, mencionada en la revista de fecha 23 de marzo de 1905. La compañía de Bo-

nifacio Pinedo aparece también en el teatro Cómico según *Mundo Artístico* del 26 de junio al 20 de julio, y en el teatro Novedades desde el 14 de diciembre hasta finales de 1905. También encontramos la compañía de Gil y Tena en el Nuevo Retiro, en los números de la revista del 13 al 27 de julio, y del 3 al 10 de agosto de 1905.

Otros teatros presentan renovaciones frecuentes de compañías. Así, el Gran Vía cuenta con la compañía de Güell y Palacios –según recogen los números de la revista del 14 de enero al 9 de febrero–, la de Antonio Camacho –del 9 de marzo al 20 de abril–, la de José Gamero –del 8 de junio al 29 de junio– y la de José Gil del 20 de julio hasta fin de año. Respecto a Eldorado, aparece la compañía de Rogelio Juárez en los números del 14 de enero hasta el 4 de mayo, y la de F. Gil y Juárez del 26 de octubre hasta fin de año, sin que aparezca información sobre las posibles compañías que pudieron actuar desde el 5 mayo hasta el 26 de octubre.

Actividad de compañías en otros lugares. Giras de compañías

Ante la imposibilidad de comentar los 3132 registros recogidos en los números conservados de *Mundo Artístico* de 1905, seleccionamos algunos ejemplos de actividad en otros teatros, y de giras de compañías, que nos permiten suponer la existencia de circuitos más o menos delimitados.

En el Teatro Benavente de Llanes (Asturias), encontramos información sobre la actuación de dos compañías diferentes: la de Recio y Campos, mencionada en la revista desde el 14 de enero hasta el 16 de febrero, y la de Constantí y Muguerza, presente en los números del 8 de junio al 13 de julio.

Según los datos de *Mundo Artístico*, la compañía de Recio y Campos, que está activa entre el 14 de enero y el 13 de julio de 1905, está en Llanes durante seis semanas, desde el 14 de enero hasta el 16 de febrero, como ya hemos comentado, y en Infiesto durante 15 semanas, del 23 de febrero hasta el 13 de julio de 1905.



Compañía de Recio y Campos
Llanes (Asturias), 6 semanas (14-01 a 16-02).
Infiesto (Asturias), 15 semanas (23-02 a 13-07)

La compañía de Constantí, o de Constantí y Mugerza, aparece activa en la zona del norte de España, recorriendo diversas poblaciones de Guipúzcoa, Santander, Asturias, Lugo, La Coruña y León.



Compañía de Constantí / Constantí y Mugerza.

Constantí: activa en Éibar (Guipúzcoa) 5 semanas (del 23-03 al 20-04-1905).

Constantí y Mugerza: desde 27-04.

Santoña (Cantabria) 5 semanas (27-04 a 25-05).

Llanes (Asturias), 6 (08-06 a 13-07)

Luarca y Ribadeo (Asturias), 3 (20-07 a 03-08)

Vivero (Lugo), 4 (10-08 a 31-08)

Ribadeo (Lugo), 7 (07-09 a 19-10)

Mondoñedo (Lugo), 2 (26-10 a 02-11)

Betanzos (La Coruña), 7 (09-11 a 21-12)

Villafranca del Bierzo (León), 1 (28-12-1905)

La compañía de Salvador Orozco aparece activa en los números entre el 14 de enero y el 31 de agosto, y de nuevo entre el 9 de noviembre y el 28 de diciembre de 1905. En la primera etapa, actúa en diversos teatros de La Mancha, Extremadura, Andalucía y Murcia; en la segunda, en Segovia, Salamanca y Vitoria.



Compañía de Salvador Orozco.

Toledo, 5 (14-01 a 09-02)

Valdepeñas (Ciudad Real), 4 (16-02 a 09-03)

Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real), 2 (16-03 a 23-03)

Talavera de la Reina (Toledo), 3 (11-05 a 25-05)

Plasencia (Cáceres), 2 (08-06 a 15-06)

Mérida (Badajoz), 6 (22-06 a 27-07)

Águilas (Murcia), 5 (03-08 a 31-08)

Segovia, 1 (09-11)

Salamanca, 3 (16-11 a 30-11)

Vitoria, 4 (07-12 a 28-12)

La compañía de Luis Coronel aparece activa en los números del 14 de enero al 23 de marzo, del 18 de mayo al 15 de junio, y del 20 de julio al 21 de septiembre. Actúa sólo en Extremadura.



Compañía de Luis Coronel
Plasencia (Cáceres), 1 (14-01)
Coria (Cáceres), 7 (21-01 a 02-03)
Cañaveral (Cáceres), 1 (09-03)
Brozas (Cáceres), 2 (16-03 a 23-03)
San Vicente de Alcántara (Badajoz), 4 (18-05 a 15-06)
Alburquerque (Badajoz), 4 (20-07 a 10-08)
Villar del Rey (Badajoz), 5 (24-08 a 21-09)

La compañía de Francisco Ortega aparece primero como compañía de Ferro y Ortega en los números del 14 de enero al 9 de febrero, y como compañía de Francisco Ortega del 16 de febrero al 29 de junio –con algunas discontinuidades en su actividad–, del 10 de agosto al 21 de septiembre, y desde el 7 de diciembre hasta final de año. Su actividad se inicia en Úbeda (Jaén), para continuar por La Mancha, dos localidades de Portugal, y dos más de Galicia. Tras una interrupción, aparece de nuevo en Valdeorras (Orense), y tras una nueva interrupción, en Navarra y Logroño.

La compañía de José Gutiérrez aparece activa en los números del 14 de enero al 6 de julio, en cuatro poblaciones de la provincia de Jaén, y del 16 de noviembre hasta final de año en Castuera, provincia de Badajoz.



Compañía de José Gutiérrez
Andújar (Jaén), 3 (14-01 a 26-01)
La Carolina (Jaén), 14 (02-02 a 04-05)
Baeza (Jaén), 4 (18-05 a 15-06)
Jaén, 3 (22-06 a 06-07)
Castuera (Badajoz), 7 (16-11 a 28-12)

La compañía de Emilio Duval aparece activa durante casi todo el año, con numerosos viajes que le permiten actuar en once ciudades. Comienza el año en Santa Cruz de Tenerife, donde aparece en los números del 14 de enero al 9 de marzo, tras un paréntesis relacionado con el viaje a la Península, su actividad vuelve a recogerse en la revista a partir del 27 de abril, en Alicante, y después en varias ciudades de Andalucía, para encontrarla posteriormente en Zaragoza, Santander y Valladolid.



Compañía de Emilio Duval
Santa Cruz de Tenerife, 9 (14-01 a 09-03)
Alicante, 1 (27-04)
Almería, 3 (04-05 a 18-05)
Málaga, 1 (25-05)
Jaén, 1 (08-06)
Linares (Jaén), 2 (15-06 a 22-06)
Granada, 5 (29-06 a 27-07)
Linares (Jaén), 5 (03-08 a 31-08)
Zaragoza, 7 (07-09 a 19-10)
Santander, 7 (26-10 a 07-12)
Valladolid, 3 (14-12 a 28-12)

También destacamos la actuación prácticamente continuada de la compañía de Ramón Santoncha en tierras andaluzas, con una excursión a La Mancha: aparece en Málaga 3 semanas (14-01 a 26-01), en Cádiz 4 semanas (02-02 a 23-02), en Jerez de la Frontera 1 semana (02-03), en Sevilla 2 semanas (09-03 a 16-03), en Málaga 3 semanas (23-03 a 06-04), en Jaén 5 semanas (13-04 a 11-05), en La Carolina 1 semana (18-05), en Baeza 1 semana (25-05), en Granada 3 semanas (08-06 a 22-06), en Linares 5 semanas (29-06 a 27-07), en La Carolina 2 semanas (03-08 a 10-08), en Ciudad Real 1 semana (17-08), de nuevo en La Carolina 2 semanas (24-08 a 31-08), en Daimiel 1 semana (07-09), en Jerez de la Frontera 2 semanas (14-09 a 21-09), en Écija 1 semana (28-09), en Úbeda 2 semanas (05-10 a 12-10), en Baeza de nuevo 1 semana (19-10), en Córdoba 2 semanas (26-10 a 02-11), de nuevo en Écija 1 semana (09-11), y en Huelva 7 semanas (16-11 a 28-12).

Como ejemplo de compañía activa en el área vasca y en Zaragoza, recogemos la compañía de José Palmada, que comienza el año en el teatro Arriaga de Bilbao –8 semanas (14-01 a 02-03)–, para pasar al Teatro Circo de Zaragoza –8 semanas (09-03 a 11-05)–, y al Principal de San Sebastián –7 semanas (27-07 a 07-09)–. La semana siguiente (14-09) la revista sitúa a la compañía en San Sebastián y en Bilbao, y a partir del 21-09 y hasta fin de año, la compañía aparece en los Campos Eliseos de Bilbao durante 15 semanas.

Y como ejemplo de compañía activa en Cataluña durante la segunda parte del año 1905, recogemos los datos sobre la compañía de Antonio Fernández, que aparece en Olot (Gerona) 9 semanas (27-07 a 21-09), en Figueras (Gerona) 3 semanas (28-09 a 12-10), en Gerona 4 semanas (19-10 a 09-11) y en Sabadell las 7 semanas restantes del año (16-11 a 28-12).

Rigurosidad de los datos recogidos en Mundo Artístico

Como mecanismo de verificación de los datos recogidos en *Mundo Artístico*, hemos estudiado la información sobre la actividad llevada a cabo por el transformista italiano Leopoldo Frégoli, comparándola con la aparecida en la prensa periódica a través de los recursos recogidos en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Digital de Prensa Histórica. El conocido transformista italiano, que ya había estado en España en varias ocasiones anteriores, consiguiendo siempre gran éxito, realiza una nueva gira por nuestro país entre marzo y junio de 1905. En la Tabla 3 recogemos los datos de esta gira que aparecen publicados en *Mundo Artístico*.

Lugar	Teatro	Fechas revista
Madrid	Parish	13-04
Barcelona	Novedades	11-05 a 18-05
Bilbao	Campos Elíseos	25-05
Barcelona	Tívoli [sic]	08-06
Santander	Principal	15-06
Gijón	Dindurra	22-06

Tabla 3. Actuaciones de Frégoli en España en 1905, según *Mundo Artístico*.

Al revisar los datos hemerográficos a través de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, comprobamos que las actuaciones de Frégoli en España, tras sus recientes triunfos en Alemania y Francia, se inician el 4 de marzo en el Circo de Price de Madrid¹⁵, con el teatro totalmente lleno y gran éxito¹⁶. En ese teatro estrena el 17 de marzo la parodia *Faustino*, sobre la ópera *Fausto*, con letra del propio Frégoli y música del maestro Calzelli¹⁷, en la que el artista cantaba de tenor, de soprano, de barítono y de mezzo-soprano¹⁸, siendo una de sus mejores creaciones¹⁹. Frégoli permanece en Price hasta el domingo 16 de abril²⁰. A continuación se traslada a Barcelona e inicia su temporada en el teatro de Novedades el sábado de Pascua, 22 de abril. Después se desplaza a Bilbao, anunciándose su debut en el teatro de los Campos Elíseos el 27 de mayo²¹. Posteriormente, a San-

¹⁵ *El Liberal*, 28-02-1905, p. 3; *La Correspondencia de España*, 1-03-1895, p. 3; *Diario Oficial de Avisos*, 1-03-1905, p. 3; *La Época*, 1-03-1905, p. 3; *El Heraldo de Madrid*, 1-03-1905, p. 6; *El Imparcial*, 1-03-1905, p. 2. La información aparece en otros muchos periódicos de Madrid y de provincias.

¹⁶ "Crónica teatral. Frégoli en Price". *La Correspondencia Militar*, 6-03-1905, p. 3; *El Día*, 6-03-1905, p. 3; *La Época*, 6-03-1905, p. 5; *El Heraldo de Madrid*, 6-03-1905; *El Globo*, 7-03-1905, p. 2.

¹⁷ *Heraldo de Madrid*, 16-03-1905, p. 1.

¹⁸ *La Correspondencia Militar*, 20-03-1905, p. 2.

¹⁹ *La Correspondencia de España*, 18-03-1905, p. 3.

²⁰ *El Globo*, 16-04-1905, p. 3; *El Liberal*, 16-04-1905, p. 2.

²¹ *Heraldo de Madrid*, 20-05-1905, p. 3.

tander, donde debuta el 8 de junio²², anunciándose cinco representaciones²³, aunque finalmente son seis²⁴. Después, llega a Gijón en el vapor Barambio²⁵, actuando en el teatro Dindurra. También actúa en Oviedo, en el teatro Campoamor, que estuvo totalmente lleno²⁶; el 27 de junio se traslada por tren a León²⁷, y el 2 de julio comienza una nueva temporada en el Teatro Circo de San Sebastián²⁸, donde veraneaba la familia real, de hecho, el 17 de julio tiene lugar una función especial organizada por Frégoli en honor del rey Alfonso XIII²⁹. Ésta es la última información sobre el artista que aparece en la prensa periódica de 1905.

El cotejo de la prensa diaria permite determinar las fechas de inicio de las actuaciones de Frégoli en el Circo de Parish de Madrid –anterior en más de un mes a la primera mención del artista en *Mundo Artístico*–, y conocer las actuaciones de Frégoli en Oviedo y San Sebastián; sin embargo, no hemos encontrado referencias a la actuación del transformista en el teatro Dindurra de Gijón, que aparece mencionada en *Mundo Artístico* y que, con el calendario en la mano, es muy probable que se haya producido, pues corresponde a las fechas “libres” entre Santander y Oviedo, según los datos de la prensa general. Todo ello nos permite constatar que la información recogida en *Mundo Artístico*, aunque incompleta, es totalmente correcta –salvo la errata de consignar a Frégoli en el teatro Tívoli de Barcelona en el número del 8 de junio– y verificable a través de otros medios hemerográficos.

Sin embargo, a veces las noticias referidas a las compañías que actuaban en el extranjero no eran totalmente ciertas. Como ejemplo, hemos revisado las informaciones sobre las giras de la compañía de Emilio Sagi-Barba, que en 1905 realizó toda su campaña en el hemisferio sur americano, actuando, según los datos de la revista, en Argentina, Brasil y Uruguay. *Mundo Artístico* hace referencia a la presencia de la compañía de Sagi-Barba en el teatro Victoria de Buenos Aires (Argentina), en los números del 14 de enero al 30 de marzo; en el teatro Olimpo de Rosario de Santa Fe, (Argentina), en los números del 6 de julio al 17 de agosto; en Porto Alegre (Brasil), en los números del 24 de agosto al 23 de noviembre; en Montevideo (Uruguay), en el número del 30 de noviembre; y en el teatro Politeama Argentino de Buenos Aires, en los números del 7 al 28 de diciembre de 1905.

Lugar	Teatro	Fechas revista
Buenos Aires	Victoria	14-01 a 30-03
Rosario de Santa Fe	Olimpo	06-07 a 17-08
Porto Alegre, Brasil		24-08 a 23-11
Montevideo, Uruguay		30-11
Buenos Aires	Politeama	7-12 a 28-12

Tabla 4. Actividad de la Compañía de Emilio Sagi-Barba en 1905, según *Mundo Artístico*

²² *La Atalaya*, Santander, 5-06-1905, p. 1; *El Cantábrico*, 5-06-1905, p. 2.

²³ *La Correspondencia de España*, 10-06-1905, p. 3.

²⁴ *La Atalaya*, 13-06-1905, p. 2; *El Cantábrico*, 13-06-1905, p. 2.

²⁵ *El Cantábrico*, 13-06-1905, p. 2.

²⁶ *La Correspondencia de España*, 26-06-1905, p. 2.

²⁷ *Mensajero leonés*, 28-06-1905, p. 2.

²⁸ *El Imparcial*, 3-07-1905, p. 3.

²⁹ *El Correo Español*, 17-07-1905, p. 2.

Pero la revista no aporta información sobre la actividad de la compañía desde el inicio de abril hasta primeros de julio, por lo que hemos acudido a la prensa diaria para encontrar que la compañía actuó en abril en el teatro Politeama II o Nuevo Politeama de Montevideo, poniendo en escena, entre otras obras, *El anillo de hierro*, *El diablo en el poder*, *Las dos princesas*, *Los tejedores* y *El juramento*; después, la compañía marchó a Córdoba (Argentina)³⁰. *El Heraldo de Madrid* nos informa de que la compañía de Sagi-Barba debutó en el teatro del Olimpo, de Rosario de Santa Fe, en junio de 1905, representando *Jugar con fuego*³¹. La compañía permanece en ese teatro, representando, entre otras obras, *La tempestad*, *La canción del naufragio* y *Los tejedores*. Se anuncia que después se trasladará nuevamente a Montevideo³², en cuyo teatro Politeama II actúa de nuevo en agosto de 1905, representando, entre otras obras, *Campanone*, *La tempestad*, *Jugar con fuego* y *La canción del naufragio*, en la que obtuvo un gran éxito Luisa Vela³³. Sagi-Barba celebró su beneficio el 9 de agosto de 1905 con la zarzuela *Las hijas de Eva* y la ópera *Tierra*, despidiéndose la compañía con la ópera *La Dolores*. El 15 de agosto la compañía debutó en el teatro Argentino de La Plata, y a principios de septiembre, en el teatro del Odeón, de Buenos Aires³⁴, ciudad en la que en ese momento actuaban cuatro compañías españolas: en el teatro Victoria, la compañía dramática dirigida por Serrador Martí; en el Odeón, la de ópera y zarzuela de Emilio Sagi-Barba; en la Comedia, la de zarzuela dirigida por Alcalá; y en el teatro de Mayo, la de zarzuela dirigida por José Talavera, según informa *El País*³⁵. La compañía de Sagi-Barba debutó con *Jugar con fuego*, en interpretación magistral, consiguiendo gran éxito en un teatro completamente lleno³⁶; más adelante representó *La Bohème*, de Puccini, traducida al español por encargo de la Casa Ricordi de Milán³⁷; también se ofreció *Tosca* arreglada al castellano.

Lugar	Teatro	Fechas
Buenos Aires	Victoria	enero a marzo
Montevideo	Politeama	abril
Córdoba		mayo
Rosario de Santa Fe	Olimpo	junio-julio
Montevideo	Politeama	hasta 9 agosto
La Plata	Argentino	desde 15 agosto
Buenos Aires	Odeón	septiembre a diciembre

Tabla 5. Actividad de la Compañía de Emilio Sagi-Barba en 1905, según la prensa general

³⁰ *El Heraldo de Madrid*, 18-05-1905, p. 3.

³¹ *El Heraldo de Madrid*, 3-07-1905, p. 3.

³² *El Heraldo de Madrid*, 8-07-1905, p. 3.

³³ *El Heraldo de Madrid*, 29-08-1905, p. 3.

³⁴ *El Heraldo de Madrid*, 12-09-1905, p. 3.

³⁵ *El País*, 10-10-1905, p. 3.

³⁶ *El Heraldo de Madrid*, 17-10-1905, p. 3.

³⁷ *El Heraldo de Madrid*, 25-10-1905, p. 5.

A modo de conclusiones

Este trabajo no pretende ser más que un ejemplo de una investigación que, a día de hoy, está por hacer y arrojaría mucha luz sobre la cotidianidad de nuestra vida teatral, de nuestra microhistoria teatral. Permitiría comprobar la existencia de circuitos de movilidad de compañías y artistas y su evolución. Además, mostraría cómo se extienden los repertorios a través de dichos circuitos, la velocidad de llegada de las obras nuevas a provincias o el éxito de determinados títulos y espectáculos.

Aunque el panorama que se presenta es incompleto, revela una clara forma de trabajar en torno al calendario y aprovechando la cercanía geográfica para planificar giras por zonas concretas donde existen teatros capaces de alojar espectáculos. Algo parecido sucede con las giras hispano-americanas, cuyo estudio requeriría la asistencia de investigadores hispanos para confirmar y completar los datos obtenidos en las fuentes peninsulares.

Revela, además, la importancia de las fuentes hemerográficas no digitalizadas en la actualidad: no debemos pensar todavía que el conjunto de fuentes se agota en la digitalización. Como demuestra la revista utilizada en este trabajo, existen fuentes de gran interés que todavía no figuran en los repositorios digitales más manejados. No obstante, la posibilidad de completar la información respecto a la actividad de estas compañías y artistas con la consulta de otras fuentes y el cotejo de datos obtenidos con los que aparecen en otras fuentes hemerográficas resulta imprescindible.

“LOS NIETOS DEL CAPITÁN GRANT”: TEATRO Y MÚSICA EN LAS COMPAÑÍAS INFANTILES DE LUIS BLANC Y JUAN BOSCH (1877-1897)

GLORIA ARACELI RODRÍGUEZ LORENZO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Se presenta un estudio inicial sobre el teatro lírico infantil en la segunda mitad del siglo XIX en España, a través del análisis de dos de las principales compañías teatrales infantiles activas en este periodo: la Compañía Infantil de Luis Blanc y la Compañía Infantil de Zarzuelas de Juan Bosch. A través de la prensa, se han estudiado sus características principales (integrantes, repertorio, estructura de sus funciones y recepción de su actividad) en relación con el contexto socioeconómico y cultural. Los resultados muestran cómo estas compañías teatrales estaban asentadas dentro de la industria musical, y fueron una opción más en el mercado laboral infantil.

PALABRAS CLAVE: teatro lírico, trabajo infantil, compañías teatrales, zarzuela.

ABSTRACT

Here we present an initial study of children's Lyrical Theatre in the second half of the 19th century through the analysis of the two principal children's theatrical companies active in this period: the Compañía Infantil of Luis Blanc and the Compañía Infantil de Zarzuelas of Juan Bosch [Luis Blanc's Children's Company and the Children's Zarzuela Company of Juan Bosch]. Using press reports as a primary source, we provide a study of their principal characteristics (members, repertoire, structure of performances and reception) in relation to both the cultural and the socioeconomic context of the day. The results demonstrate how these theatrical companies were well-established in the contemporary musical industry, and that they provided another option for children in the job market.

KEYWORDS: lyrical theatre, children's jobs, Theatrical Companies, Zarzuela.

Teatro y teatro lírico infantil durante la segunda mitad del siglo XIX

En contra de lo esperado, y dado el interés actual por la infancia, los estudios sobre el teatro infantil en España en el siglo XIX son todavía escasos, dejando muchos aspectos sin analizar con profundidad, especialmente, los que tienen que ver con su recepción, consumo, repertorio, intérpretes, etc. Por ello, los monográficos como el realizado por Juan Cervera¹ siguen siendo un referente en este campo. Carecemos también de investigaciones que incorporen su análisis desde la perspectiva de los sistemas productivos propios de las diferentes unidades familiares decimonó-

¹ Juan Cervera: *Historia crítica del Teatro Infantil Español*, Madrid, Editorial Nacional. Cultura y Sociedad, 1980.

nicas y del mercado laboral infantil. La historiografía presenta un estado aun más pobre en el caso de los espectáculos infantiles musicales y, en concreto, del teatro lírico infantil, pues no existen investigaciones específicas sobre este tema.

Conviene tener presente que a teatro infantil –y por ende, teatro lírico infantil– se refieren diferentes realidades que conviven durante los siglos XIX y XX: (a) teatro de adultos interpretado por niños para un público adulto o para un público infantil (en el caso de obras con cierto contenido moralizante), (b) teatro creado para niños e interpretado por adultos, dirigido a un público infantil, y (c) teatro creado, interpretado y dirigido únicamente a niños. Aunque las fuentes hemerográficas son una herramienta fundamental para conocer tanto la producción editorial teatral como las representaciones ofrecidas en teatros (a veces también en salones burgueses) y su recepción por público y crítica, con frecuencia los datos localizados son difíciles de valorar precisamente porque no queda claro a cuál de las tres realidades citadas hacen referencia, más allá de que la presencia de este tipo de noticias es muy limitada durante la primera parte del siglo XIX. Ello se debe a que, en este momento, las representaciones teatrales infantiles –también las que incluyen música de manera parcial o completa– están fundamentalmente circunscritas al entorno escolar. Recordemos que desde la práctica universitaria del medioevo, el teatro ha sido incorporado como herramienta metodológica a la docencia. Su aplicación fue extendiéndose progresivamente a otros ámbitos educativos hasta incorporarse a los colegios –presente, al menos, desde los siglos XVII y XVIII–, estuvieran éstos vinculados a instituciones y asociaciones públicas o privadas, de beneficencia, y/o a órdenes y congregaciones religiosas. Precisamente porque la mayor parte de este teatro infantil tenía lugar en colegios y otros entornos no abiertos al acceso de un público externo, como los salones burgueses, son pocas las alusiones en prensa al teatro lírico infantil antes de la Restauración. Es el caso de la zarzuela *En el engaño, el castigo*, de Vicente de la Fuente, dedicada a las señoritas del Real Colegio de Nuestra Señora de Loreto de Madrid, con música de José Casado, que no aparece mencionada en las fuentes hemerográficas².

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el teatro infantil comienza a convertirse en un producto de consumo de una burguesía cada vez más acomodada, que forma parte de la poca población del país alfabetizada, –alrededor de tan solo 4 millones durante la Restauración³–, y que, en consonancia con el interés que la infancia está despertando a lo largo de todo el siglo, consume textos dramáticos en los diferentes espacios de sociabilidad que frecuenta, ya tengan lugar en entornos privados como los salones burgueses, o en entornos públicos, como los teatros de las principales ciudades españolas. Este consumo viene propiciado por el despegue editorial en España en el siglo XIX, y entronca con lo que Juan Cervera ha señalado como teatro infantil pensado para ser consumido a través de la lectura, una práctica habitual al menos desde 1828⁴, que tuvo continuidad en las revistas y periódicos infantiles que proliferaron desde la década de los años 40, –como *El Museo de los Niños*, de 1842, o *El Mundo de los Niños*, activo entre 1887-1891–, a través de los cuales también se difundían obras teatrales para ser representadas⁵. En el caso del teatro lírico in-

² *Ibid.*, p. 140.

³ Jean Louis Guereña: "Infancia y escolarización", *Historia de la infancia en la España contemporánea*. Jose M^a Borrás Llop (dir.), pp. 347-418.

⁴ J. Cervera: *Historia crítica del Teatro Infantil Español...*, p. 136.

⁵ La literatura infantil está presente en los contenidos literarios orientados a la infancia incluidos en las fuentes hemerográficas del momento o en otras nuevas creadas *ex profeso* para ello, desde publicaciones como *El Museo de las Familias* (1843-

fantil, no encontramos una práctica similar ni siquiera en el último tercio del siglo XIX, cuando las noticias sobre los diferentes espectáculos infantiles son más frecuentes en la prensa.

Más allá de las habituales funciones y bailes que solían tener lugar en épocas señaladas como Navidad o Carnaval⁶, y de las funciones infantiles circenses que el Teatro Circo de Price ofrecía cada año destinadas a los niños de las escuelas públicas de Madrid, –que acudían al teatro en compañía de sus respectivas familias y profesores⁷–, comienzan a ser frecuentes los anuncios y noticias sobre teatro lírico infantil, y sobre las compañías que lo interpretan, especialmente a partir de la Restauración⁸.

COMPAÑÍA	DIRECTOR / REPRESENTANTE	AÑO	LUGAR
Compañía Dramática Infantil	Luis Blanc, director Vicente Rodríguez, representante	1877-1881	España y Portugal
Compañía Infantil de Zarzuela	Ricardo Cantos, director	1890	Salamanca
Compañía de Zarzuela Infantil Zaragozana	Desiderio Ade, representante	1890	Zaragoza
Compañía Infantil de Zarzuela	Juan Bosch, director	1890-1897	España y Portugal
Compañía Infantil procedente del Colegio Progreso y Porvenir de la Infancia	V. Fuster, director	1892	Murcia
Compañía Infantil Granadina, cómico-lírica	Jose Martín Ruiz, director	1894	Granada
Compañía Infantil de Zarzuela	Felipe Valmayor, director	1897	Villafranca de los Barros (Badajoz)

Tabla 1: Compañías infantiles líricas en activo en España durante la Restauración.

A través de las fuentes hemerográficas hemos podido constatar cómo en este periodo, están funcionando, al menos, siete compañías infantiles dedicadas a la representación de teatro y teatro lírico. De todas ellas, solamente la compañía dirigida por Fuster muestra claramente su vincula-

1870) hasta *La Educación Pintoresca* (en 1875), uno de los mejores periódicos infantiles de la época. Véanse Carmen Bravo-Villasante: *Historia de la literatura infantil*, Madrid, Editorial Escuela Española S. A., 1985 (6ª edición), p. 83; y Cervera: *Historia crítica del Teatro Infantil...*, pp. 136 y 199.

⁶ Los bailes para niños son muy habituales a finales del siglo XIX y eran bastante concurridos según menciona la prensa. En 1893 se anunciaba la celebración de tres bailes para niños en el Teatro de la Comedia y otros dos en el Teatro de la Zarzuela. Cfr., por ejemplo, *La Ilustración Católica*, 3ª época, año III, Tomo VI, nº 3, 15-II-1893, pp. 265-266. Los espectáculos acrobáticos eran también bastante frecuentes ya desde la década de los años 70. En 1872, la prensa anunciaba la puesta en escena del cuento *Cinderella* que sería representado por una compañía de 50 niños de ambos sexos. Se trataba de una compañía “ecuestre, gimnástica acrobática y cómica”, que ofrecía una serie de funciones en el Teatro Price durante la temporada estival. Véase: “Anuncios de espectáculos. Circo y Teatro de Price”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXIV, nº 15, 25-IV-1972, [p. 2].

⁷ Esta fue una iniciativa iniciada por Thomas Price y continuada por su sucesor en la dirección del coliseo, William Parish. Véanse: “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 8-X-1884, [p. 4]; “Mosaico”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 9-X-1884, [p. 3]; y De Palacios, Eduardo: “Público infantil”, *El Imparcial*, 10-X-1884, [p. 3].

⁸ Véanse: “Espectáculos para mañana”, *La Correspondencia de España*, 7-I-1877, [p. 3]; “Espectáculos”, *La Dinastía*, 13-VI-1888; “Espectáculos”, *La Correspondencia de España*, 8-III-1892, o “Espectáculos”, *La Dinastía*, 19-II-1896, p. 3.

ción con el ámbito educativo, por lo que es posible que sus actuaciones estuvieran caracterizadas por la interpretación de obras adecuadas para conformar la moralidad de los más jóvenes, como sucedía con las zarzuelas infantiles de Pedro González⁹ o de Isidoro Hernández¹⁰. Su actividad trascendió más allá del entorno escolar, realizando funciones por la provincia de Murcia en 1892¹¹. La compañías dirigidas por Luis Blanc y Juan Bosch fueron las que más tiempo se mantuvieron activas y, al igual que las encabezadas por Ricardo Cantos, Desiderio Ade, José Martín Ruiz y Felipe Valmayor, sus funciones estaban dirigidas, *a priori*, a un público no infantil.

Compañía Infantil de Luis Blanc

La *Compañía Infantil* se mantuvo activa durante 5 años, bajo la supervisión y guía de Luis Blanc, republicano, dramaturgo y periodista aragonés, escribió para varios periódicos de la capital, alejándose de toda actividad política con la llegada de la Restauración, momento en que funda su *Compañía Infantil* con la que difundió los ideales liberales y cristianos por España y Portugal. Su actividad y producción teatral y lírica –como compositor de obras dramáticas y zarzuelas– necesita un estudio más profundo, pues al margen de las obras compuestas para su compañía infantil, también compuso otras como la zarzuela en tres actos *El sacristán de San Justo*, escrita en colaboración con Calixto Navarro, música de Fernández Caballero y Nieto¹².

La *Compañía Infantil* tuvo sus orígenes en las reuniones filantrópicas celebradas en el domicilio familiar de los Blanc hacia 1876, en las que participaban su hija y otras niñas, interpretando teatro declamado y lírico. La prensa señala que su intención era desarrollar una academia de declamación, donde las funciones públicas en teatros serían consideradas como la puesta en práctica de la formación de sus discípulos. Sin embargo, considerando que el tipo de enseñanza estaba basado en el aprendizaje experiencial, similar al que se llevaba a cabo para que los infantes aprendiesen otros oficios, nos inclinamos a pensar más en una empresa lírica donde sus integrantes, niños de entre 5 y 14 años, trabajaban al mismo tiempo que se familiarizaban con el mundo teatral y ponían en práctica sus conocimientos como actores y cantantes. Las fuentes hemerográficas señalan que Blanc tuvo que disponer de las pertinentes autorizaciones paternas establecidas por la

⁹ Mateo Pedro González fue Profesor y Director del Colegio San Luis Gonzaga de Bilbao. En 1888 sus zarzuelas *Los hijos en la playa*, *El maestro y sus discípulos*, *La caridad* y *Una prueba ingeniosa* ya estaban publicadas. Véase: <http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/248>. Consultado: 7-X-2015.

¹⁰ Sus zarzuelas *Artistas en miniatura* y *La virtud premiada* estaban anunciadas para la venta ya en 1886 en periódicos de tirada general. Véase: "Anuncios", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 20-XII-1878, [p. 3].

¹¹ "Teatros de Provincia. Murcia", *La España Artística*, año V, nº 243, 5-X-1892, p. 2.

¹² Luis Blanc Navarro (Barbastro, Huesca, 1834- La Almunia de Doña Godina, Zaragoza, 1887), al que la prensa decimonónica suele referirse como político francés, a pesar de haber nacido en Huesca y fallecido en un pueblecito de Zaragoza, fue también desde 1863, miembro de la junta directiva de "El Fomento de las Artes", una de las sociedades principales para la instrucción de las clases jornaleras de Madrid, y es en esta misma década cuando dio a conocer alguna de sus obras literarias donde se aprecia y pone de manifiesto su compromiso social y político, especialmente en la mejora de las condiciones de los trabajadores, sobre todo, en relación con la educación. Fue también director de escena del Teatro Cervantes entre 1877-1878. Cfr.: Gregorio de la Fuente Monge: "Luis Blanc Navarro", *Diccionario Biográfico Español*, Vol. III, Real Academia de la Historia, Madrid, pp. 384-387. Otras zarzuelas compuestas por él fueron *Perico el aragonés*, zarz. en un acto, con música de Justo Blanco (<http://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=3697>, consultado 16-10-2015); *Las tres auroras*, zarz. en un acto, música de Rafael Taboada (<http://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=3701>, consultado 16-10-2015); *El sacristán de San Justo*, zarz. en tres actos, con la colaboración de Calixto Navarro en la parte literaria y música de Manuel Fernández Caballero y Manuel Nieto (<http://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=9607>, consultado 16-10-2015).

primera ley que regulaba el trabajo infantil –la Ley del 24 de julio de 1873– para aquellos niños menores de 10 años que accediesen a un puesto de trabajo. A pesar de que a medida de que la compañía gana prestigio y fama, y tienen mayor reflejo sus actividades en la prensa, continúa sin trascender la procedencia social de estos niños.

La primera función pública tuvo lugar en enero de 1877 en el Circo Price de Madrid, donde estrenaron la comedia de Luis Blanc titulada *La Providencia*¹³. A lo largo de los años 1877-1881 actuaron en Madrid (Teatro Circo Price de Madrid, Teatro Cervantes, Teatro el Recreo y Teatro del Prado, Teatro Novedades¹⁴), León, Zamora, Toro, Valladolid¹⁵, Lugo¹⁶, Coruña, Orense, Santiago, Pontevedra¹⁷, Ribadavia, Tuy, Oporto, Lisboa¹⁸, Badajoz¹⁹, Trujillo, Talavera, Torrijos, Puebla de Montalbán²⁰, Jaén²¹, Granada²², Málaga, Córdoba, Sevilla, Jerez, Cádiz²³, Medina, Burgos, Victoria, Irún, San Sebastián, Peñaranda, Ávila, Bailén, Linares, y Úbeda. Los trayectos de las giras no han podido ser reconstruidos completamente. Los datos obtenidos muestran un itinerario que parte desde Madrid hacia Vitoria, regresando a Castilla y León –en lugar de continuar por el Cantábrico–, para ir hasta Galicia, desde donde pasan a Portugal por Tuy, para regresar a España por Badajoz, y terminar en Andalucía.

Algunas de estas funciones estaban orientadas hacia la beneficencia, ya que Blanc consideraba que la educación era el medio idóneo para contribuir a la regeneración del pueblo, y para ello, el teatro –lirico o no– era una herramienta idónea para conseguir este fin, una idea que no era nueva para él, puesto que ya la había manifestado y puesto en práctica en relación con la mejora de las condiciones de los trabajadores en España. Debido a ello, los habituales ingresos cuantiosos de algunas funciones fueron destinados a la beneficencia, ya fuera para ayudar a los pobres de una localidad o para sufragar la creación de cajas de ahorros escolares. El ideario de Blanc “trabajo, ins-

¹³ “Edición de la noche (de hoy 8 de enero)”, *La Correspondencia de España*, 8-I-1877, [p. 3].

¹⁴ “Gacetilla”, *El Pueblo Español*, 6-III-1877, [p. 3]; “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 11-IV-1877, [p. 3]; “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 13-V-1877, [p. 3]. “Sección de espectáculos”, *La Mañana*, 19-V-1877, [p. 3]. “Noticias”, *La Correspondencia de España*, 14-VI-1877, [p. 3]. “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 25-III-1877, [p. 3]. “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 13-I-1877, [p. 3]. “Gacetilla”, *El Imparcial*, 11-XII-1877, [p. 3]; “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 19-III-1877, [p. 3]. “Sección de espectáculos”, *La Mañana*, 19-V-1877, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 14-XII-1878, [p. 3]; “Teatros”, *Revista Europea*, 24-III-1878, p. 383; “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 15-IV-1878, [p. 3].

¹⁵ “Gacetilla”, *El Porvenir de León*, 18-XII-1878, [p. 3].

¹⁶ “Sección local”, *Diario de Lugo*, 14-XII-1878, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 3-I-1879, [p. 4]. “Sección local”, *Diario de Lugo*, 28-I-1879, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 22-I-1879, [p. 3].

¹⁷ “Sección local”, *Diario de Lugo*, 10-IV-1879, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 11-VI-1879, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 21-III-1879, [p. 4].

¹⁸ “Sección local”, *Diario de Lugo*, 14-XII-1878, [p. 4]; “Sección local”, *Diario de Lugo*, 11-VI-1879, [p. 4].

¹⁹ “Gacetillas”, *La Crónica Meridional*, 3-XII-1879, [p. 1].

²⁰ “Espectáculos”, *Diario de Córdoba*, 3-V-1881, [p. 3]

²¹ “Edición de la mañana”, *La Correspondencia de España*, 13-II-1881, [p. 1].

²² “Variedades. Compañía Dramática Infantil dirigida por Luis Blanc”, *Diario de Córdoba*, 7-V-1881, [p. 2]; Teatro Isabel La Católica: «Compañía Infantil... Función para el... 10 de Marzo de 1881”, Granada, Imp. Reyes, 1881. <http://hdl.handle.net/10481/26219>.(consultado 26-IX-2015); Teatro Isabel La Católica, “Compañía Infantil... Función para el... 10 de Marzo de 1881”, Granada, Imp. Reyes, 1881. <http://hdl.handle.net/10481/26215> (consultado 26-IX-2015); Teatro Isabel La Católica, “Declamación, canto, baile. Compañía Infantil dirigida por Luis Blanc. [Lista de personal]” Granada, Imp. Reyes, 1881. <http://hdl.handle.net/10481/26545>.(consultado 26-IX-2015).

²³ “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 25-V-1881, [p. 2]; “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 4-VI-1881, [p. 2]; “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 1-X-1881, [p. 3]; “Gacetillas”, *Diario de Córdoba*, 20-10-1881, [p. 3].

trucción y moralidad”²⁴, hecho público en algunos de los carteles de sus funciones, vincula a esta compañía directamente con el tema de la cuestión social, pero también con los ideales del krausoinstitucionismo.

La prensa se refería a esta compañía como Compañía Infantil –la denominación más habitual–, Compañía Dramática Infantil y Compañía Lírica²⁵ debido a que en su repertorio, además de algunos números de prestidigitación que incorporaron en 1881, incluía comedia, drama trágico, zarzuela, juguete cómico, baile francés y español²⁶. Algunas obras tratan temas costumbristas (*San Isidro*) o religiosos (*Mártir de Gólgota* o *La Providencia*), estos últimos muy apreciados por el público durante el período navideño. Muchas de estas piezas no se conservan en la actualidad, y los datos localizados resultan escasos para poder clasificarlas como teatro declamado o teatro lírico. En algunos casos sí esta claro que se trata de obras que se encuadran en el género chico, como la zarzuela en un acto *Para una modista un sastre*, con música de Guillermo Cereceda. Por otra parte, la prensa suele referirse a algunas obras como zarzuela por el hecho de incluir algún número musical –como sucede con el auto sacro en 4 actos *Luz divina de Belén*²⁷, de Luis Blanc y con coros de Tomás Bretón²⁸– lo que, en ocasiones, dificulta el estudio del repertorio. El poco interés que despiertan los números de baile en los cronistas y críticos del momento condiciona su estudio, pues solamente son reseñados cuando se trata de piezas muy bien recibidas por el público, como es el caso de *El chasco del bolero*, baile francés, o *La gallegada*. Lo mismo sucede con las canciones que también formaban parte del repertorio de esta compañía, como *La cariñosa*²⁹ y otras que ni siquiera aparecen citadas en la prensa, como *La contrabandista*, *El granadino* o *La canción de la Lola*³⁰.

El estudio del repertorio indica que, casi con toda seguridad, la actividad de esta compañía no estaba destinada a un público infantil, ni se trataba de obras que estuvieran pensadas para ser interpretadas por niños, con excepción de ciertas funciones, como las realizadas en los periodos de Navidad y Carnaval. *La quiebra de un banquero*, drama en 3 actos y en verso de Blanc, estrenado en 1864 cuando aun no existía su compañía, es un buen ejemplo de ello³¹. La temática tiene cierto contenido moral aunque no es la más apropiada para ser interpretada por infantes, más allá de la larga extensión de este drama y la dificultad para ponerlo en escena sin apuntador, un elemento que la compañía de Blanc utilizaba como reclamo publicitario.

²⁴ Teatro Isabel la Católica. “Compañía Infantil... Función para el... 10 de Marzo de 1881”. Granada, Imp. Reyes, 1881. <http://hdl.handle.net/10481/26219> (consultado el 26-IX-2015)

²⁵ “Gaceta”, *La Crónica* (Badajoz), 3-XII-1879, [p. 3]; “Gacetilla”, *El Porvenir de León*, 18-XII-1878, [p. 3].

²⁶ La relación de obras puede consultarse en el Anexo, Apartado 1.2. Repertorio de la Compañía Dramática Infantil de Luis Blanc.

²⁷ “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, 13-I-1877, [p. 3].

²⁸ “Gacetilla”, *La Iberia*, año XXIV, nº 6472, 11-XII-1877, [p. 3].

²⁹ Véanse: *Diario de Lugo* 19-2-1879, 19-2-1879.

³⁰ Teatro Isabel la Católica. “Compañía Infantil... Función para el... 10 de Marzo de 1881”. Granada, Imp. Reyes, 1881. Consultado el 12-10-2015 <http://hdl.handle.net/10481/26218>

³¹ La trama tiene por protagonista a Don Germán, un banquero que pide ayuda a un amigo íntimo, el Marqués de Valdepuerto, ante una inminente quiebra de su empresa. Éste, que ha expresado su amor a Catalina, la mujer de Germán, se niega a ayudarle como acto de venganza y como medio para que la esposa del banquero ceda a sus deseos, iniciando además una campaña difamatoria sobre Germán y sus actividades financieras. Finalmente, triunfa la honradez ante la infamia y el egoísmo, y Germán y Catalina evitan la quiebra y recuperan su posición social. Véase Blanc, Luis: *La quiebra de un banquero*, drama en 3 actos y en verso, Madrid, Imp. De José Rodríguez, 1864.

https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5322712298&printsec=frontcover&redir_esc=y - v=onepage&q&f=false (consultado el 3-XI-2015).

La estructura de las funciones³² de esta compañía fue modificándose conforme su actividad se fue asentando y desarrollando: desde las funciones eminentemente teatrales de 1877, con uno único número musical, a las funciones con 3 números de 1878, hasta las más completas de 1881, donde se alternaba la lírica, el teatro, la danza y la prestidigitación. El número de funciones oscila dependiendo de la ciudad, del momento del año e incluso de las situaciones imprevistas, como las inclemencias del tiempo. En cuanto a la recepción de estas funciones, todas las crónicas y breves críticas localizadas hablan del éxito de la compañía que habitualmente actuaba en teatros menores, y de la admiración que despiertan los niños al interpretar papeles de adultos:

Y en verdad que es maravilla ver aquel grupo de niños en la escena con una seguridad y un aplomo, con un conocimiento del teatro poco común en actores formales y acostumbrados a pisar las tablas. Mas, si a todos llama la atención esa serenidad tan extraña en personas de corta edad, mayor asombro causa verles interpretar perfectamente el carácter que desempeñan, poseyéndose del papel cual en situaciones verdaderas. Y esto, si pone de relieve las facultades artísticas de esos tiernos niños y su precoz inteligencia, hace también honor a la dirección del Sr. Blanc que ha sabido desarrollarlas y dirigir las por un camino que a esos infantiles artistas asegura un brillante porvenir³³.

Luis Blanc falleció en 1882, en La Almunia (Zaragoza), tras una larga enfermedad.

Compañía infantil de zarzuelas de Juan Bosch

Durante al menos siete años, entre 1890 y 1897, Juan Bosch fue el director musical de una compañía teatral infantil formada por un coro mixto de cerca de 50 componentes³⁴, una pequeña orquesta propia de 16 instrumentistas, una banda de cornetas y su propio cuerpo de baile dirigido por la señora Pamías. Además, la compañía contaba con un contador, Enrique Salanova; un apuntador, León Velao; sastre y zapatero, Evaristo Mora y Félix Carrera, respectivamente. Salvador Feo fue el representante de la compañía, y Felipe Valmayor su director artístico³⁵. Se trata de una compañía infantil profesional, que no tiene un teatro de residencia y realiza giras durante todo el año, por España y el extranjero –la prensa reseñó que viajó a Alemania, Portugal e Italia³⁶–. Las edades de sus intérpretes estaban comprendidas entre los 2 años de las niñas de una de las parejas de baile, y los 11 y 12 años de algunas tiples y tenores. Algunos integrantes de esta compañía se mantuvieron estables durante el período de años estudiado, como Rafael Palop, y otros participaron solamente en algunas temporadas. De estos niños, muy pocos terminaron luego en el mundo artístico, como sucedió con Federico Liñán (Cádiz), que fue director de orquesta y compositor³⁷.

³² Un ejemplo de estas funciones puede consultarse en Anexo 1, 4.1. Ejemplo de la estructura de las funciones de la Compañía Infantil de Luis Blanc.

³³ "Sección local", *Diario de Lugo*, 28-I-1879, [p. 4].

³⁴ La relación de niños y niñas que formaban parte de esta compañía puede consultarse en Anexos, 2.1. Integrantes de la Compañía Infantil de Zarzuela de José Bosch.

³⁵ "Espectáculos", *La Dinastía*, 11-XII-1891, [p. 12]. "Noticias locales", *Crónica de Huesca*, año II, nº 337, 2-III-1893, p. 5.

³⁶ "Teatros de Provincias", *La España Artística*, 9-II-1892, p. 2; "Crónica teatral" *Lectura Dominical*, 17-VIII-1892, p. 378; "Figuera da Foz-Espinho", *El Imparcial*, 20-IX-1892, [p. 1]; "Espectáculos teatrales", *La Dinastía*, 31-III-1895, [p. 4]

³⁷ Cfr. M^a Luz González Peña: "Liñán, Federico", *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamérica*, Emilio Casares (coord.), Madrid, ICCMU, 2006, Vol II., p. 92.

Durante estos años visitaron Tarragona, Ferrol, Linares, Granada (Teatro del Campillo), San Fernando, Gibraltar (Teatro Betanar), La Línea (Cádiz), Écija, Alicante, Barcelona (Teatro Principal, Teatro Catalán-Romea, Teatro Circo Ecuestre Barcelonés, Teatro Tivoli)³⁸, Tortosa, Tarragona³⁹, Cartagena, Murcia (Teatro Romea⁴⁰), Madrid (Teatro de la Zarzuela), Burgos⁴¹, Lisboa, Cintra, Figueira da Foz⁴² (1892), etc. La reconstrucción parcial de los circuitos teatrales muestra que uno de ellos transcurriría por el norte del país y que probablemente enlazaría con la gira por Portugal, y otro que se desarrolla por Andalucía hasta Barcelona, pasando por Murcia.

El repertorio de esta compañía es sustancialmente diferente al de la compañía anterior⁴³. Mientras que Blanc solía incluir obras de teatro declamado –además de teatro lírico– con un fin moralizante y educativo, en este caso, nos encontramos con un nutrido grupo de niños que interpretan, además de teatro declamado, algunas de las zarzuelas más conocidas del momento, tanto del género chico como zarzuela grande, escritas y pensadas para un público adulto y para unos cantantes maduros y consumados. Por señalar sólo algunas, podemos citar *Marina*, zarzuela en dos actos de E. Arrieta, estrenada en 1855, convertida en ópera en tres en 1871; *Los sobrinos del Capitán Grant*, novela cómica-lírica en 4 actos de Fernández Caballero, estrenada en 1877; *La Gran Vía*, revista madrileña cómica-lírica de Chueca y Valverde, estrenada en 1886; *Chateaux Margaux*, juguete cómico-lírico en un acto de Fernández Caballero, estrenada en 1887; *El gorro frigio*, sainete lírico en un acto, de M. Nieto, estrenado en 1888; *Certamen Nacional*, proyecto cómico-lírico en un acto y cinco cuadros de M. Nieto, estrenado en 1888; *El rey que rabió*, zarzuela cómica en 3 actos de Chapí, estrenado en 1891; *El dúo de La africana*, zarzuela cómica en un acto de Fernández Caballero, estrenada en 1893; o *La verbena de La Paloma*, sainete lírico en un acto de Bretón, estrenado en 1894⁴⁴.

La estructura de las sesiones es difícil de precisar ante las pocas de alusiones a ella en prensa, aunque parece apuntar a la introducción de un único título por función si se trata de zarzuela grande –como *El rey que rabió*– y hasta tres, si se trata de género chico. Aun así, suponía un gran esfuerzo vocal, además de emocional, para niños tan pequeños, especialmente en las ocasiones en las que ofrecían doble sesión de tarde y noche⁴⁵.

³⁸ "Provincias", *La España Artística*, desde ahora *LEA*, 23-V-1890, p. 3; "Provincias", *LEA*, 23-XII-1890, p. 3; "Provincias", *LEA*, 15-II-1891, p. 2; "Provincias", *LEA*, 23-V-1891, p. 2; "Provincias", *LEA*, 8-VIII-1891, p. 3; "Provincias", *LEA*, 1-X-1891, pp. 2-3; "Ecos teatrales", *La Dinastía*, desde ahora *LD*, 11-XII-1891 [p. 3]; "Espectáculos", *LD*, 6-V-1892, [p. 3]; "Espectáculos", *LD*, 18-XII-1892, [p. 3]; "Espectáculos", *LD*, 19-XII-1892, [p. 3]; "Espectáculos", *LD*, 2-I-1893, [p. 4]; "Espectáculos", *LD*, 6-I-1893, [p. 4]; "Espectáculos", *LD*, 13-I-1893 [p. 4]; "Espectáculos", *LD*, 2-IV-1895 [p. 4]; "Pequeñeces", *Barcelona Cómica*, 9-III-1895 158; "Espectáculos", *LD*, 18-II-1896, p. 3; "Espectáculos", *LD*, 18-IV-1896, p. 3.

³⁹ "Crónica local", *La Dinastía*, 1-III-1895, p. 2; "Desde Tortosa", *La Dinastía*, 10-VII-1895, p. 2.

⁴⁰ "Noticias de espectáculos", *El Día*, 19-IX-1897, [p. 3].

⁴¹ "Teatros de Provincias", *La España Artística*, 9-II-1892, p. 2; "Diversiones públicas", *La Época*, 18-II-1892, [p. 3]; "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 27-II-1892, p. 3; "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28-II-1892, p. 3; "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 9-III-1892, p. 3; "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-III-1892, p. 3; "Espectáculos", *El Correo Militar*, 26-III-1892, [p. 4]; "Noticias teatrales", *El Correo Militar*, 12-V-1893, [p. 3]; "Noticias", *La Correspondencia de España*, 31-III-1892, [p. 2].

⁴² "Crónica teatral" *Lectura Dominica*, 17-VIII-1892, p. 378.

⁴³ La relación completa del repertorio puede consultarse en Anexos, 2.2 Repertorio de la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch.

⁴⁴ "Espectáculos", *La Dinastía*, 28-XII-1892, [p. 4]; "Provincias", *La España Artística*, 23-V-1890, p. 3; "Provincias", *La España Artística*, 1-X-1891, pp. 2-3; "Figueira da Foz-Espinho", *El Imparcial*, 20-IX-1892, [p. 1]; "Crónica local", *La Dinastía*, 1-III-1895, [p. 3]

⁴⁵ "Sección de espectáculos", *El Imparcial*, 15-V-1893, [p. 3].

En cuanto a la recepción del repertorio, la crítica durante todos estos años destaca el "éxito colosal" de las funciones de esta compañía, apreciable en el número elevado de funciones que constituyen sus abonos, que oscilaban entre 6 o 10 –más de 7 funciones ofrecieron en el Teatro Circo Barcelonés en 1893– y por los teatros de primera línea que visitan, como el Teatro de la Zarzuela en Madrid⁴⁶. Estas compañías despertaban el interés y la curiosidad del público y crítica de las ciudades que visitaban, especialmente por la corta edad de sus componentes. La prensa llegó a comentar en 1890 que más que *Los sobrinos del Capitán Grant*, a juzgar por la edad de los intérpretes, eran "los nietos del capitán Grant". Uno de los niños que destacaba era Rafael Palops, "primer tenor cómico en miniatura"⁴⁷, del que se decía que tenía "una voz potente, de timbre dulcísimo"⁴⁸, con tan sólo 7 años. La crítica musical recoge el éxito de estos pequeños artistas, admirando su destreza y buen hacer en papeles y obras tan complejas para su edad⁴⁹, interpretando y actuando como si fueran adultos. Algunos críticos musicales señalaron que al tratarse de voces infantiles –la edad de los cantantes no superaba los 12 años–, y aunque los niños y niñas cantaban con notable afinación, la sonoridad vocal era menos lucida al perderse los registros y colores propios de las voces adultas femeninas y masculinas. A ello se sumaba que resultaba extraña y poco creíble la interpretación de unos personajes y una trama argumental que nada tenía que ver con la edad de los intérpretes. Otros rehusaban valorar si era adecuado y lícito someter a los infantes a la interpretación de un repertorio que no estaba pensado para ellos y que podía terminar dañando sus facultades vocales, introduciéndolos en un mercado musical que, por otra parte, no tenía por qué ofrecerles, necesariamente un porvenir en el mundo artístico⁵⁰. El literato y periodista Manuel Ossorio y Bernard⁵¹, muy vinculado al mundo infantil para el que escribió comedias, cuadros dramáticos y zarzuelas –cuya temática oscila entre los tópicos moralizadores, los cuadros de costumbres y los clásicos del ciclo de Navidad–, reconocía que el mérito artístico de estos pequeños era realmente muy elevado, pero al mismo tiempo se lamentaba del tipo de vida impropio de su edad que experimentaban los infantes:

Deploro y lamento una vez más, que las tiernas criaturas, privadas de cuanto es en su edad condición esencial de vida y de desarrollo, se vean sujetas a una especulación, pasando sus días entre lecciones, papeles y ensayos, procurando imitar pasiones y acaso vicios de que una dolorosa intuición les da cuenta, sufriendo las penalidades del vestuario y las emociones de la escena, acostándose tarde, recorriendo el territorio como una caravana y viendo limitado su horizonte y cerrado su porvenir entre las cajas de un teatro. En este punto, mi opinión es inmutable, y tengo la seguridad de que en ella me acompañan todas las personas de sano juicio y recta intención.

Ahora bien; si prescindiendo, y es mucho prescindir, de estas líneas generales, se me pregunta la opinión que, bajo el punto de vista artístico, me merece la compañía infantil, diré, con la misma franqueza y buena fe, que conceptúo verdaderamente prodigioso el conjunto de la compañía; que algunas de las primeras partes tienen aptitudes grandísimas, y que ya quisieran muchos de los actores y actrices de los principales teatros, decir y, sobre todo sentir, como dicen y como sienten los infantiles actores⁵².

⁴⁶ "Noticias teatrales", *El Correo Militar*, 12-V-1893, [p. 3].

⁴⁷ "Provincias", *La España Artística*, 1-X-1891, pp. 2-3.

⁴⁸ "Figuera da Foz-Espinho", *El Imparcial*, 20-IX-1892, [p. 1].

⁴⁹ "Espectáculos", *La Dinastía*, 13-III-1895, [p. 4].

⁵⁰ "Diversiones públicas", *La Época*, 18-II-1892, [p. 3].

⁵¹ J. Cervera: *Historia crítica del Teatro Infantil Español...*, p. 153.

⁵² M. Ossorio y Bernard: "Crónica", *La Edad Dichosa*, 4-1892, p. 147.

En otros casos, los críticos musicales opinaban que estos espectáculos se convertían en un tipo de explotación laboral, acusando a los progenitores de comerciar con sus hijos⁵³. Inevitablemente sobreviene la reflexión acerca de la procedencia social de estos infantes y cómo y cuándo llegan a formar parte de esta compañía. Teniendo en cuenta la situación económica del país, lo más probable es que se tratase de niños de clases sociales bajas, que contribuían con su trabajo en estos espectáculos a la economía familiar, manteniéndose así como parte del elenco de esta compañía año tras año.

Conclusiones

La existencia de compañías teatrales infantiles fue una realidad en la segunda mitad del siglo XIX. Especialmente llamativa es la compañía infantil de zarzuela de Juan Bosch, teniendo en cuenta el alto grado de especialización que requería la interpretación del repertorio puesto en escena por ella. Conviene recordar que la educación musical en este momento está circunscrita, fundamentalmente, al Conservatorio de Madrid y a las instituciones educativas privadas (asociaciones, academias y órdenes y congregaciones religiosas), y no es una educación generalizada, sino al alcance de unos pocos afortunados, al igual que lo es el acceso al aprendizaje de la lectura y la escritura. Los miembros de la compañía de Luis Blanc, pero especialmente los de la Compañía Infantil de Zarzuelas de Juan Bosch, son niños de poca edad cuyos conocimientos musicales seguramente serían escasos o nulos, por lo que estas compañías se convirtieron en instituciones educativas musicales además de un entorno laboral más para los infantes.

Por otra parte, es en esta época cuando comienza a desarrollarse una preocupación por las condiciones sociales y laborales que los niños atraviesan durante su infancia en España. La insuficiencia del salario pagado al cabeza de familia era una cruda realidad, y una de las opciones para la subsistencia de la unidad familiar era emplear a los niños en fábricas y empresas como aprendices, aprovechando la demanda de mano de obra que suponía la industrialización y el sistema de aprendizaje y cualificación todavía vigente, basado en el aprendizaje experiencial⁵⁴. Se comprenden así las reticencias expresadas por los críticos musicales en relación a la actividad desempeñada por la compañía infantil de Juan Bosch, especialmente si tenemos en cuenta la existencia de un marco legislativo vigente que regulaba el trabajo infantil. La primera Ley del 24 de julio de 1873 fijaba una jornada máxima de trabajo de 5 horas para los niños menores 10 años, y la prohibición expresa de trabajar de noche a partir de las ocho y media de la tarde⁵⁵, condiciones ampliamente ignoradas por ambas compañías, pero especialmente por la dirigida por Bosch, puesto que habitualmente desarrollaba sus funciones precisamente a partir de la hora citada. Años después, el 28 de julio de 1878 se promulgó otra ley que prohibía a los menores de 16 años ejercer profesiones vinculadas con los espectáculos públicos (especialmente, los circenses). La ley contemplaba sancionar a los padres que entregasen a sus hijos a este tipo de trabajos con la privación de la patria

⁵³ "Crónica local", *La Dinastía*, 1-III-1895, p. 2.

⁵⁴ José María Borrás Llop: "Zagales pinches, gamenes... aproximación al trabajo infantil", *Historia de la Infancia en la España contemporánea*. Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 229-309.

⁵⁵ "Cortes Constituyentes. Leyes". *Gaceta de Madrid*, Tomo III, p. 1193.

potestad, y obligaba a acreditar de forma legal la procedencia y filiación de los niños empleados⁵⁶, lo que obligó a Luis Blanc –y suponemos que a Bosch también, aunque no se conservan datos en prensa sobre este tema– a obtener las correspondientes autorizaciones paternas para poder trabajar con su compañía infantil sin ser penalizado. No obstante, esta ley también fue incumplida en ambos casos.

Por último, tampoco hay que olvidar que la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo a partir de la Restauración, se expande la actividad de los krausoinstitucionistas que también apoyaban el teatro como un medio para desarrollar la educación estética, aumenta el interés por educar al pueblo como medio de regeneración y la defensa de la educación en la infancia, se expanden las escuelas por todo el país y se van incorporando las nuevas pedagogías europeas que abogan por respetar la infancia y ofrecer una educación por y para el niño, por lo que se comprende que los críticos del momento comiencen a ver como inapropiado y negativo el trabajo infantil en estas compañías líricas. El panorama cambiará completamente durante el primer tercio del siglo XX, con la llegada de la Ley de la Protección a la Infancia, el afianzamiento de estas nuevas pedagogías y el interés renovado de utilizar la música como herramienta para la regeneración del pueblo, apareciendo multitud de zarzuelas de alto contenido moral, y muchas con un alto contenido cristiano, como las de Joaquín Taboada, reflejo probable de la actividad desarrollada en las Escuelas Pías a partir de 1874, y por los Salesianos desde la década de 1880, puesto que consideraban que la música contribuía no sólo al desarrollo de la disciplina, sino también de la moralidad.

⁵⁶ "Cortes Constituyentes. Leyes", *Gaceta de Madrid*, Tomo III, p. 280.

ANEXOS

1. COMPAÑÍA INFANTIL LUIS BLANC

1.1. Integrantes de la Compañía Infantil de Luis Blanc

	Niñas	Niños	Directora del cuerpo coreográfico	Cuerpo de baile
1877	Teresa Luisa Blanc, Emilia Gómez, López, Concepción García Figueroa, Muniesa, Royo (mayor), Ruiz	Morón (1 ^{er} tenor cómico), Royo, Royo (menor), Igraciani, Espí, Menéndez, Miguel Sánchez, Calleja, Rodríguez (Tomás o Antonio), Gonzalo, Ramos		
1878	Rubio, Márquez Agosti	Lumbreras, Montijano, Pardiñas		
1789	(De 6 a 12 años) Portillo, Mejía, Figueroa (Concepción García), Gómez (Emilia), Vivero, Mantillas	Antonio Molina Rodríguez		
1881	(niños de 5 a 14 años) 1 ^a actriz: Teresa Luisa Blanc (13 años); 1 ^a dama joven: Emilia Gómez (11 años); 2 ^a dama joven: María Suárez (8 años); Característica: Concepción García Figueroa (13 años); 1 ^a actriz cómica: María Rodríguez (6 años); 2 ^a actriz cómica: Teresa Suárez (6 años); Juana Nieto (8 años); Dolores Lamadrid (9 años); Carmen Muñoz (11 años)	1 ^{er} actor: Tomás Rodríguez (14 años); 1 ^{er} actor de carácter: Enrique Portillo (14 años); Galán Joven; Miguel Sánchez (7 años); 1 ^{er} actor cómico: Antonio Rodríguez (9 años); 2 ^o actor cómico; Antonio Molina (7 años)	Carmen Mejía	5 parejas de baile Niñas Suárez Niños Rodríguez y Molina

1.2. Repertorio de la Compañía Infantil de Luis Blanc

	TEATRO LÍRICO	TEATRO DECLAMADO
1877	<i>Luz divina de Belén</i> , auto sacro, texto Blanc. Música Tomás Bretón (coros)	- <i>Madrid en San Isidro</i> , Blanc - <i>La Providencia</i> , comedia en un acto - <i>El Mártir del Gólgota</i> , drama sacro, 1877
1878	<i>Las Manolas</i> , zarzuela	- <i>Los estudiantes españoles</i> , drama en 4 actos, Blanc - <i>La Caridad</i> , drama, Blanc - <i>La despedida del Quinto</i> - <i>La Gitana</i> , comedia - <i>Los holgazanes</i> - <i>El piloto</i> , comedia - <i>La capilla de Lanuza</i> - <i>El desengaño</i> , drama
1879	<i>Los holgazanes</i> , drama en un acto. Malagueñas	- <i>Centellas y rayos</i> , comedia en un acto. - <i>Dudas y celos</i> , de Blanc. - <i>Loa</i> , Curros Enríquez. - <i>Adiós a Badajoz</i> , Blanc - <i>Cuatro para dos</i> - <i>Las dos almas</i>
1881	<i>Periquito entre ellas</i> , zarzuela en un acto - <i>Los dos tipos</i> , juguete lírico en un acto - <i>Juan el Churrupito</i> , letra de Blanc y música de Juan Valcárcel. Zarzuela en 7 actos, parodia de <i>Don Juan Tenorio</i> . - <i>La cátedra de flamenco</i> , zarzuela en un acto, música de Estellés letra de Manuel Cuarteros. - <i>Para una modista, un sastre</i> , zarzuela lírica en un acto, letra de Caballero, música de Guillermo Cereceda.	<i>La quiebra de un banquero</i>

1.3. Algunos ejemplos de la recepción de las funciones de la Compañía Infantil de Luis Blanc.

"Gacetilla", *El Imparcial*, año XXIV, nº 6472, 11-XII-1877, [p. 3]:

En la tarde del domingo, 16 del actual, tendrá lugar en el teatro de Novedades la primera representación del auto sacro en cuatro actos, titulado *Luz divina en Belén*. En este magnífico nacimiento tomarán parte más de cien niños de ambos sexos de cuatro a doce años de edad, y los principales papeles están encomendados a la célebre compañía infantil, actores en miniatura, discípulos del señor Blanc, y cuyos artistas se han conquistado ya una verdadera reputación. El apartado con que la empresa se propone presentar este espectáculo, la inteligencia de los niños, el libro original de un aplaudido escritor, el lujoso vestuario construido al efecto, bailables, coros y la multitud de decoraciones y transformaciones que juegan en la obra, haciendo de ella una magia infantil, aseguran lisonjero éxito y grandes entradas a la empresa que, a pesar de los excesivos gastos, fija el precio de las localidades sumamente económico. La música de los coros es original del reputado maestro don Tomás Bretón.

1.4. Ejemplo de las estructuras de las funciones de la Compañía Infantil de Luis Blanc

1877:

Nacimiento sin rival

La Providencia

Luz divina en Belén

1878:

La Caridad

La romántica

La Gitana

1881

El primer indicio

Sinfonía

Dudas y celos, drama

La contrabandista, canción

La tarantela (baile)

La cátedra de flamenco, zarzuela

El granadino, canción

Tertulia, baile español

2. COMPAÑÍA INFANTIL DE ZARZUELA DE JUAN BOSCH

2.1. Integrantes de la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch

	NIÑAS	NIÑOS
1891	1ª tiple Eugenia Hinojosa (12 años); 2ª tiple María Casar (10 años) Ramón Bosch; Pérez, Cabrero, Santafé, Periu	César Morcadal; Rafael Palop, tenor cómico (7 años)
1892	Consolación Serrano, 1ª tiple (8 años)	Rafael Palop (8 años); Argimiro Valdivieso; Federico Liñán; León
1893	Manolita Silles, 1ª tiple (8 años); 1ª tiple cómica: Pilar Mateus (4 años), Asunción Baluzategui (5 años), 2ª tiple: Rosario Vicuña (10 años), María Pueyo (8 años); 2ª tiple cómica: Anita Anguita (7 años), María Armaiz (10 años); Características Teresa Herrero (8 años), Riosa Biosca (9 años), Adela Trigueros (10 años); Partiquinas: Amparo González (7 años), Amparo Furriol (7 años) 1º bailarina, Maraía Jilué (5 años), 2º María Pueyo (8 años); y 8 bailarinas de 6 a 10 años (1893); Rita Bernabeu y Olguna Scandovi (2 años).	1º tenor absoluto; Rafael Palop (9 años); 1º barítono, Argimiro; Valdivieso (11 años); 1º bajo, Federico Liñán (11 años); 1º tenor cómico Ramón Mora (9 años); Actor genérico Juan Peguero; 2º barítono David Valdivieso (11 años); Federico Fernández (9 años); 2º bajos Vicente Sánchez (9 años); Federico Veguillas (9 años); barítono cómico José Buxaderas (10 años), Manuel Cuqui (7 años).
1894	Remedios Rodríguez	Juan Peguero; Ignacio León
1895	Manolita Silles; Ana Anguita (7 años)	Rafael Palop (11 años)

2.2. Repertorio de la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch

AÑO	OBRAS
1890	<p><i>Toros de puntas</i>, alcaldada en un acto y en prosa, I. Hernández. <i>Los carboneros</i> <i>Ya somos tres</i>, zarzuela en 1 acto. <i>Niña Pancha</i> <i>La calandria</i>, juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, Chapí. <i>¡Tío, yo no he sido!</i> <i>El gorro frigio</i>, sainete lírico en un acto, Nieto. <i>Los baturros</i> <i>¿Cómo está la sociedad!</i> <i>¡Comici tronati</i> <i>El lucero del alba</i> <i>El último figurín</i> <i>Coro de señoras</i> <i>Don Pompeyo en carnaval</i> <i>Los sobrinos del Capitán Grant</i>, novela cómico-lírica en 4 actos, Fdz. Caballero <i>Cádiz</i> <i>La Gran Vía</i>, Chueca y Valverde <i>Coro de señoras</i></p>
1891	<p><i>La diva</i> <i>Lucifer</i> <i>El gorro frigio</i>, sainete lírico en un acto, Nieto. <i>Las doce y media y sereno</i> <i>La leyenda del monje</i>, zarzuela en 1 acto, Chapí <i>Certamen nacional</i>, zarzuela en 1 acto, Nieto. <i>La mascota</i> <i>El chaleco blanco</i> (con banda de cornetas) <i>Colegio de señoritas</i></p>
1892	<p><i>Gloria a España</i> <i>Mademoiselle Nitouche</i> <i>Un gatito de Madrid</i>, zarzuela <i>El rey que rabió</i>, zarzuela en 3 actos, Chapí <i>Las campanadas</i>, Chapí <i>El cabo baqueta</i>, zarzuela en un acto y 5 cuadros, Brull y Mangialli <i>Los aparecidos</i>, zarzuela cómica en un acto y 3 cuadros, Fdz. Caballero <i>La diva</i> <i>Marina</i>, zarzuela, Arrieta.</p>
1893 y 1894	<p>1893 <i>Cómo está la sociedad</i>, pasillo cómico- lírico, Rubio y Espino. 1894 <i>Reina Regente</i> <i>Toros de puntas</i>, alcaldada en un acto y en prosa, I. Hernández.</p>
1895	<p><i>Los licenciados</i> <i>El casero nuevo</i> <i>Un domingo en el vivero</i> <i>Orlando el furioso</i> <i>El corral de la Pacheca</i> <i>La gran vía</i>, Chueca y Valverde <i>El cabo Baqueth</i> <i>El húsar</i> (incluía un cuadro de maniobras militares). <i>El dúo de La Africana</i>, Fdz. Caballero <i>La Verbena de la Paloma</i>, Bretón <i>Los africanistas</i> <i>La cruz blanca</i> <i>Viento en popa</i> <i>Chateau Margaux</i>, Fernández Caballero <i>Niña Pancha</i> <i>A la orden, mi coronel</i></p>

2.3. Recepción de la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch

A) "La compañía infantil que dirige el maestro Bosch, alcanzo anteanoche un nuevo éxito con el estreno en aquel coliseo de *La Verbena de La Paloma*. Imposible pedir más a los precoces actores. La niña Manolita Siller, hace una tabernera inimitable, la niña Pilar, una Susana impropia de su edad, y los niños Palop, Peguero, Sanchez y Leon, como todos cuantos toman parte en la obra, interpretaron de una manera acabada los tipos que representaban. Los coros muy afinados y muy bien presentada la obra".

"Espectáculos", *La Dinastía*, 13-III-1895, [p. 4].

B) "En todos los pequeños actores que aparecieron en la escena, y hay que advertir que por la organización del espectáculo fueron muchos, se revela gran intención en el decir, notable desenvoltura, penetración del personaje representado y el necesario dominio de las tablas para crear en el espectador la ilusión de hallarse en presencia de «verdaderos» artistas [...] cultivan el arte cómico lírico puede añadirse que cantan con afinación y soltura, únicas condiciones que en rigor puede exigirles el más descontentadizo".

"Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29-II-1892, p. 3.

C) "La compañía infantil de zarzuela española está llevándose los aplausos y el dinero de los portugueses. Aquí no ha empezado todavía el sentimentalismo de los periódicos; no sucede lo que en Madrid, donde se escribieron artículos numerosos diciendo que era una crueldad asistir a las representaciones de la compañía infantil y que el Gobierno debía evitar que los pobrecillos niños cantasen zarzuelas. Los portugueses no tienen tan excitada la ternura, y acuden al teatro todas las noches para gozar lo increíble y deshacerse en elogios de los *meninos*. En Lisboa fueron, muy obsequiados por el monarca, que les colmó de regalos, y aquí las señoritas les visitan en sus *camerinos* con igual objeto".

"Crónica teatral" *Lectura Dominical*, 17-VIII-1892, p. 378.

D) "[...] acontece por punto general con esta clase de compañías, que el público acude al teatro, no a ver la representación de tal o cual obra, sino a admirar la precocidad de sus intérpretes, o lo que es lo mismo, las situaciones escénicas y la trama de la comedia, por bien representada que ésta sea, son lo secundario el espectador por mucho que fuerce su imaginación no llega a interesarse por el argumento, ya que es imposible que un niño pueda identificarse con los personajes que represente, ni sentir como un hombre: la mayor parte de las frases y pensamientos suelen resultar impropios en la boca de un infante, produciendo muchas veces efecto contrario al que se propusiera el autor de la obra, y este contraste resalta más todavía cuando se trata de producciones que no han sido escritas atendiendo a la corta edad de los actores que han de representarlas

Floridor: "Espectáculos", *La Dinastía*, 13-XII-1891, [p. 3]

E) "Entre los artistas que figuran en la *troupe* liliputiense figura Rafael Palop, a quien dieron por muerto algunos periódicos de Madrid. Díjose de él que había sucumbido en Cádiz después de cantar una romanza y que poco a poco irían sucumbiendo los demás chicos de la compañía. Como si fuera cosa inevitable esto de sucumbir a causa de las zarzuelas. Yo he visto a los muchachos y por ahora no parece que se vayan a morir, antes bien, están más vivos que nunca, sobre todo Palop. Los portugueses expresan su entusiasmo con voces formidables y palmadas estruendosas. Cuando les agrada un número de música comienzan a gritar ¡*Bis, bis, bis!* y no paran hasta que se repite o hasta que perecen por la rotura de una arteria. Son muy impacientes, y en los entreactos, y para que se levante el telón, descargan con verdadera furia bastonazos sobre las tablas o bien se arriman a una puerta y hacen uso de los tacones como si fuesen a derribarla.

A lo mejor tiene que salir un dependiente del teatro diciendo:

-Pêdese o público o favor de esperar un bocadinho, porque estava á vestir a primeira tiple e nao encontra o seu refaixo

Los espectadores reciben el aviso con grandes murmullos, y el estruendo se renueva con más furia que antes; de modo que al teatro solo van las personas sanas y capaces de resistir aquel barullo infernal. Cuando está uno

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo

delicado de la cabeza o es muy nervioso, tiene que renunciar a todo espectáculo, so pena de morir o de que tengan que llevarle a su casa en una camilla.

Así es que oye uno decir con frecuencia:

-En esta butaca se murió mi papá va a hacer dos años.

-Mi mamá se volvió loca en este palco a consecuencia de una pateadura célebre, en que los espectadores rompieron ocho tablas y derribaron un tabique.

En fin, que nuestras plazas de toros son mansos lagos si se comparan con los coliseos portugueses".

"Figueria da Foz-Espinho", *El Imparcial*, 20-IX-1892, [p. 1].

2.4 Estructura de las funciones de la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch.

Estructura corta	Estructura larga
<i>La diva</i> , zarzuela <i>Cabo baqueta</i> , zarzuela <i>Los aparecidos</i>	<i>El rey que rabió</i>

TRAGÓ Y LA EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO PIANÍSTICO EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX: DE LAS FANTASÍAS SOBRE MOTIVOS DE ÓPERA A LAS OBRAS DE LOS GRANDES AUTORES

Ma ALMUDENA SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

Este artículo pretende analizar la evolución del repertorio para piano en el último tercio del siglo XIX, a través del estudio de varios programas de conciertos interpretados por el pianista español José Tragó y Arana (1856-1934). El estudio se centra en los conciertos que Tragó ofreció en la década de 1870 en España y Francia. Analiza la evolución del repertorio del pianista, que en los primeros años manifiesta una influencia de la música vocal en obras como las fantasías sobre motivos de ópera, y que paulatinamente incorpora las obras de los grandes autores de la música pianística del romanticismo como Chopin, Liszt y Schumann. También estudia los cambios en la estructura de los programas, desde las sesiones vocales e instrumentales de la década de 1870, hasta el comienzo del recital pianístico para un solo intérprete en la década de 1890.

PALABRAS CLAVE: Repertorio, piano, XIX, Tragó.

ABSTRACT

This article analyzes the evolution of the repertoire for piano in the final third of the 19th century through the study of various concert programs performed by the Spanish pianist José Tragó y Arana (1856-1934). It focuses on the concerts Tragó performed in the 1870s in Spain and France and analyzes the evolution of the pianist's repertoire, which in the early years shows the influence of vocal music in works such as the fantasies on the motifs of opera, and gradually incorporates the works of the great writers of romantic piano music, such as Chopin, Liszt and Schumann. This paper also studies the changes in the structure of programs, from the vocal and instrumental sessions of the 1870s, until the beginning of his solo piano recitals in the 1890s.

KEYWORDS: Piano repertoire, 19th Century, Tragó

Este artículo realiza un acercamiento a la evolución del repertorio pianístico del siglo XIX, a través de la labor interpretativa del pianista José Tragó y Arana. Para contextualizar la figura de este músico, debemos mencionar que nació en Madrid en 1856 y falleció en esta misma ciudad en 1934. Ingresó en el Conservatorio de Madrid, obteniendo en 1870 el Primer Premio de piano. Posteriormente, se trasladó a París, donde ingresó previa oposición, en la clase de Georges Mathias (1826-1910), que había sido discípulo de Chopin. En este Conservatorio obtuvo el Segundo Premio de Piano en 1876, y al año siguiente logró el Primero.

José Tragó tuvo una brillante trayectoria como concertista especialmente durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera década del siglo XX. En 1886 comienza su labor como profesor

de piano del Conservatorio de Madrid. A partir de ese momento, Tragó abandona paulatinamente su actividad concertística para dedicarse a la enseñanza en este centro, formando a discípulos tan destacados como Manuel de Falla, Joaquín Turina, Julia Parody, Carmen Pérez o Enrique Aroca¹.

Durante su carrera interpretativa, el repertorio de Tragó manifiesta una clara evolución: desde autores vinculados al virtuosismo como Gottschalk, Tragó incorpora progresivamente a los grandes autores del romanticismo pleno, como Chopin, Liszt y Schumann, y del clasicismo y romanticismo temprano, como Beethoven y Schubert. Además, se observa una evolución progresiva en la estructura de los conciertos que, en un primer momento conjugan obras e intérpretes del repertorio instrumental hasta dedicarse posteriormente en exclusiva al pianístico.

Si analizamos el repertorio interpretado por Tragó durante su etapa de formación en España, desde 1870 hasta 1875, destacan obras del compositor y virtuoso americano Gottschalk, entre las que aparecen piezas basadas en temas operísticos, como la *Gran fantasía sobre motivos de La Favorita en La bemol mayor*. En los conciertos que interpretó como alumno del Conservatorio de Madrid en esos años, encontramos este tipo de obras para piano basadas en temas de ópera, habituales en los repertorios de la época; una de ellas, es el *Morceau de concert sur Don Juan de Mozart pour deux pianos*, Op. 79 de Lisberg, que Tragó tocó en tres ocasiones en el Conservatorio de Madrid, junto a su compañero de estudios Domingo Heredia. En estos conciertos también aparecen, nuevamente, otras obras relacionadas con el repertorio lírico, como el arreglo para agrupación de cámara de la obra *Mira la blanca luna* de Rossini, o la *Introduction et Variations sur la barcarolle de l'opera L'elisir d'amore* de Donizetti, de Thalberg, composiciones que no volveremos a localizar en los programas de conciertos de Tragó.

El periodo de estancia en Francia, desde su ingreso en el Conservatorio de París, hasta su regreso definitivo a Madrid en mayo de 1881, supone un importante cambio en su repertorio. Toman protagonismo las obras de Liszt, convirtiendo al autor húngaro en el compositor más interpretado por el pianista en estos años. También se mantienen las obras de Gottschalk.

La segunda etapa interpretativa de Tragó, desarrollada desde 1881 –fecha en que ofrece su primer concierto, en su regreso definitivo a España– hasta 1889. Se trata de la etapa de mayor actividad interpretativa. En ella se aprecia el incremento de las obras Chopin, y Beethoven comienza a ser uno de los autores más interpretados.

La tercera etapa comprende la década de 1890. En este periodo destacan los grandes compositores de música para piano del siglo XIX como Chopin, Liszt y Schumann; éste que hasta el momento había tenido muy poca presencia en el repertorio de sus conciertos, comienza entonces a ser uno de los autores más interpretados.

Por último, podemos hablar de una cuarta etapa que se desarrolla en la primera década del siglo XX. Se trata de un periodo de mucha menor actividad interpretativa que los precedentes. Sin embargo, tenemos que destacar en él la aparición de obras y autores nuevos, en especial las dos piezas de la *Suite Iberia, Evocación y Almería*, que Tragó estrenó en Madrid en 1908.

Centraremos este artículo en el análisis del repertorio de los conciertos que ofreció en su primera etapa concertística en la década de 1870. En los extensos programas interpretados, colabo-

¹ Para profundizar en la figura de Tragó, remitimos a nuestra tesis doctoral inédita, *José Tragó y Arana (1856-1934) pianista y compositor español*, dirigida por el Prof. Ramón Sobrino, y defendida en el Dpto. de H^a del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en 2015.

rabán con Tragó un nutrido grupo de intérpretes. Se conjugaban obras vocales e instrumentales, con la declamación en ocasiones de obras literarias. En la década de 1870 no estaba todavía arraigada en España la tradición de los conciertos exclusivamente instrumentales. Por este motivo, las interpretaciones de Tragó se suelen limitar a la ejecución de una o dos obras, bien para piano solista, o bien para piano junto a otros instrumentos.

Varios de los conciertos que Tragó ofreció en esta época tuvieron lugar en el Salón del Conservatorio de Madrid, organizados por la Sociedad la Filarmónica de Madrid. Esta asociación celebró varias temporadas de conciertos en el Salón del Conservatorio. En ellos participaban músicos profesionales, y también algún aficionado y personas de la alta sociedad madrileña. La Sociedad orientaba su actividad a la difusión de la música de cámara y sinfónica. Su existencia, en palabras de Peña y Goñi, fue “tan corta como brillante”², desarrollándose su actividad durante los primeros años de la década de 1870; época en la que se había generalizado en España la aparición de sociedades filarmónicas, especialmente tras la fundación de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866, y la Sociedad de Conciertos Clásicos en Barcelona en el mismo año.

Tragó interviene en el concierto celebrado el 5 de junio de 1873. En esta sesión interpretó únicamente la *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor*, Op. 22, de Chopin, para piano y orquesta, acompañado por la orquesta de la Sociedad. El crítico musical *Asmodeo* –pseudónimo de Ramón de Navarrete– incluye en su crónica los números que conformaban el programa:

PRIMERA PARTE

- 1º. *Andante melódico* para orquesta, compuesto expresamente para la Sociedad por Broca.
- 2º. *L'abbandono*, dúo para violonchelos de Alessandro Pezze³, por Gerner y el Marqués de Martorell.
- 3º. Cavatina de la ópera *Semiramide* de Rossini, por Elena Buzón.
- 4º. *Gran polonesa [brillante]* para piano, Op. 22, de Chopin, por Tragó.
- 5º. *L'ardita*, vals con orquesta de Luigi Arditi, cantado por Ernestina Espín y Colbrand.

SEGUNDA PARTE

- 1º. *Chanson indienne*, romanza con orquesta de la Princesa Elizaveta Aleksandrovna Troubetzkoy, cantada por E. Espín y Colbrand.
- 2º. *Dúo original* para dos violines de Monasterio, por Espino y Urrutia.
- 3º. *Non é ver?*, romanza de Tito Mattei, por Blasco.
- 4º. *Hommage á Toulou*, op. 43, de Jules Auguste Demersmann, por el Marqués de Bogaraya, con acompañamiento de orquesta.
- 5º. *Serenata, duetto* de soprano y contralto, por las señoritas Mantilla y Espín Colbrand, [de] Espín y Guillén.
- 6º. Obertura de la ópera *La Cenerentola*, [de] Rossini⁴.

En el concierto se interpretaron dos obras de autores españoles: el dúo de Monasterio interpretado por Casimiro Espino y Pedro Urrutia, y la *Serenata* para soprano y contralto, de Espín y

² Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX, apuntes históricos*. Madrid, Imp El Liberal, 1881 (reed. fac. con introducción de Luis G. Iberní, Madrid, ICCMU, 2003), p. 635.

³ Se trata de *L'abbandono: piccola melodia a due violoncelli con accomp. di pianoforte*, Op. 9, de A. Pezze (1835-1914), editada por Ricordi, circa 1856.

⁴ *La Época*, sábado 7-VI-1873.

Guillén, interpretada por la soprano María Mantilla y la mezzo-soprano Ernestina Espín y Colbrand, que era la hija del compositor. Otros cantantes que intervinieron en la sesión fueron el bajo Justo Blasco y Elena Buzón.

En el programa también figuran obras para la orquesta, dirigida en aquel año por Valentín Zubiaurre que, como era habitual, solían interpretarse al comienzo y final de cada parte del concierto.

Asmodeo realiza una breve reseña para el periódico *La Época* recogiendo la buena acogida que obtuvo entre el público la interpretación de Tragó:

Comenzó el concierto y comenzaron los aplausos, las llamadas a la escena de cada uno de los ejecutantes (otra palabrilla de moda). Pero la verdad es que la mayoría de las piezas eran excelentes, y que en general tuvieron muy acertado y cumplido desempeño. En el dúo para violonchelos se excedieron a sí mismos los señores Marqués de Martorell y Gerner; el joven Tragó mereció la ovación dispensada por el auditorio, y la señorita Espín recreó a la par nuestros ojos y nuestro oído, especialmente en la *Canción india*, que cantaba por segunda vez⁵.

Es probable que Tragó fuera uno de los socios de la Filarmónica de Madrid, ya que además de participar en dos conciertos, asistía como público a las sesiones que celebraba la asociación en el Salón del Conservatorio.

El 12 de mayo de 1874, Tragó interviene en otro concierto de la Filarmónica, interpretando en la segunda parte de la sesión una *Fantasia triunfal* para piano de Gottschalk⁶. La estructura del programa era muy similar a la de otras sesiones ofrecidas por la asociación. Los comienzos y finales de las secciones del concierto, a cargo de la orquesta, dirigida por Zubiaurre, presentaban oberturas operísticas y arreglos orquestales de óperas realizados por González y Casimiro Espino. Entre los números orquestales se intercalaban actuaciones solistas, como la de la soprano Lorinda Gamir, la mezzosoprano Ernestina Espín, Tragó, el marqués de Martorell, el marqués de Bogaraya, o el Sr. Lucientes, que ejecutó unas variaciones para fagot. La crítica realizada por *Asmodeo* de la sesión incluye una breve reseña sobre la actuación del pianista madrileño, afirmando que “Tragó es un pianista de primera fuerza, a pesar de su juventud, y el auditorio le hizo una acogida brillante, llamándole dos veces a la escena”⁷.

PRIMERA PARTE

1^a. *Overtura* de la ópera *Martha* de Flotow.

2^a. *Une larme*, melodía para violonchelo de Dunkler, por el Marqués de Martorell.

3^a. *Romanza* de la ópera *Il giuramento* de Mercadante, por Lorinda Gamir.

4^a. *Variaciones* para fagot sobre un tema de *La sonámbula*, de Camilo Melliez, por Lucientes.

5^a. *Fantasia* sobre motivos de la ópera *Otello* de Rossini, arreglada por González.

SEGUNDA PARTE

6^a. *La mendicante*, romanza para orquesta de Espino.

7^a. *Fantasia triunfal* para piano de Gottschalk, por Tragó.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Probablemente se trate de la *Grande fantasia triomphale sur l'hymne national brésilien*, Op. 69 (circa 1869).

⁷ *La Época*, domingo, 17-V-1874.

8ª. *Dúo* de la ópera *Saffo* de Paccini, por Lorinda Gamir y Ernestina Espín.

9ª. *Trémolo*, aire variado para flauta de Demersmann, por el Marqués de Bogaraya.

10ª. *Overtura* de la ópera *La gazza ladra*, de Rossini⁸.

Después de los éxitos obtenidos en el Conservatorio madrileño, en 1875, José Tragó decide completar su formación musical en París. Tres años más tarde, en 1878, Tragó regresa a España. Uno de los primeros conciertos ofrecidos a su regreso tiene lugar el 22 de marzo de 1878 en el Teatro de la Comedia, organizado por el violinista cubano Rafael Díaz Albertini, Primer Premio de violín del Conservatorio de París en 1875. En este concierto prestaban su colaboración otros intérpretes como el profesor del Conservatorio, Antonio Sos, que actuaba en algunas obras interpretadas por el violinista Albertini, o la soprano Emilia Reynel, que era discípula de José Inzenga en la Escuela de Música y Declamación de Madrid, donde había obtenido el Primer Premio de canto.

PRIMERA PARTE

1º *Dúo de piano y violín sobre temas de Los hugonotes*, de Thalberg y Bériot, por Tragó y Albertini.

2º *Aria de Rigoletto* de Verdi, por la señorita Reynel.

3º *Fausto, Fantasía para violín*, de Alard, por Albertini.

4º *Nocturno en Re bemol* de Chopin; y *Pasquinada* (capricho) [Op. 59], de Gottschalk, por Tragó.

5º *Recuerdos de Baden*, de Leonard, por Albertini.

SEGUNDA PARTE

1º *Dúo de piano y violín sobre motivos de Las bodas de Figaro* de Wolf y Vieuxtemps, por Tragó y Albertini.

2º *Aria de La Traviata* de Verdi, por la señorita Reynel.

3º *Leyenda* [Op. 17] de Wieniawsky; y *Tamboril* (1745) de Leclair, por Albertini.

4º *Gran rapsodia húngara*, nº 2, de Liszt, por Tragó.

5º *Gran balada y polonesa de concierto* [Op. 38] de Vieuxtemps, por Albertini⁹.

En el repertorio de este concierto destacan dos dúos para violín y piano, ambos arreglos instrumentales de dos obras operísticas *Los hugonotes*, el de Thalberg y Bériot, y *Le nozze di Figaro*, el de Wolf y Vieuxtemps. También formaban parte de este tipo de repertorio la *Fantasía sobre la ópera Fausto de Gounod* compuesta por el violinista francés Alard.

Era frecuente en los conciertos contemporáneos que se interpretaran arias de ópera francesa o italiana. La soprano Emilia Reynel interpreta dos arias de Verdi, compositor que está plenamente incorporado al canon interpretativo de concierto de la segunda mitad del siglo XIX. El nombre de Verdi se une ahora a los compositores italianos del *bel canto*, Rossini, Bellini y Donizetti, que habían mostrado su predominio en los repertorios de años anteriores.

La estructura del programa se completa con obras solistas escritas por autores que habían adquirido gran fama como concertistas a nivel europeo durante el siglo XIX, como los virtuosos Thalberg, Gottschalk, Liszt y Chopin. Las piezas para violín pertenecían a compositores ligados al área francesa como Alard o Wieniawsky y belga, Bériot y Vieuxtemps. En esta sesión, destacamos la ausencia de repertorio español.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *El Imparcial*, jueves, 21-III-1878.

Entre los artículos periodísticos que comentan el concierto, debemos mencionar el de *El Imparcial*, en la que se refleja la buena acogida que tuvieron todos los intérpretes.

El concierto organizado por el violinista cubano D. Rafael Díaz Albertini dejó sumamente complacido al numeroso público que llenaba el Teatro de la Comedia. Tanto las piezas que el joven concertista tocó acompañado por el Sr. Sos, como las concertantes en que tomó parte con él el Sr. Tragó, fueron sumamente aplaudidas y el artista llamado diferentes veces a la escena. También fue muy aplaudida la señorita Reynel, tiple de voz muy agradable, extensa y de volumen, y que canta con mucha corrección. Al terminar el aria de *La Traviata* fue obsequiada con un precioso ramo de flores.

Del Sr. Tragó no necesitamos decir nada: a pesar de ser tan joven y de haber venido tan recientemente de París, ha adquirido ya una reputación envidiable que nos dispensa de hacer de su mérito el elogio que merece: baste decir que tuvo que repetir *La Pasquinada* de Gottschalk y la *Rapsodia húngara* de Liszt entre los entusiastas aplausos de la concurrencia¹⁰.

Una de las críticas que dedica comentarios más extensos sobre la interpretación de Tragó es la de *El Globo*. En ella se menciona la excelente pulsación del pianista y su acierto en la elección de las obras. El crítico contrasta el repertorio más virtuosístico de Tragó con el escogido por Albertini que, aunque supo interpretar el carácter de las obras, no consiguió el mismo efecto en el público.

El Sr. Tragó es un artista verdaderamente notable. Su pulsación excelente, el arte con que interpreta las obras de los grandes maestros, su acierto en la elección de las composiciones y su ejecución admirable, le conquistaron en el concierto de anteanoche, primero la atención y después los aplausos entusiastas de todos los espectadores. Esto sucedió en todas las composiciones sometidas a su artística interpretación, y muy especialmente en la *Pasquinada*, de Gottschalk, y en la *Rapsodia húngara*, de Liszt, que tuvo que repetir ante las reiteradas instancias del público¹¹.

Días más tarde, Tragó interviene en la sesión celebrada por la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 31 de marzo, en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. Como artista invitado de la Sociedad dirigida por el maestro Vázquez, Tragó interviene en la segunda parte del programa, interpretando por primera vez en la historia de esta formación el *Concierto para piano y orquesta n.º 3, en Do menor*, Op. 37, de Beethoven.

A diferencia de los programas de las sesiones que hemos comentado anteriormente, en la sesión de la Sociedad de Conciertos se interpretan únicamente obras de música instrumental¹². La estructura de los programas de la Sociedad de Conciertos solía ser tripartita. Este esquema se mantiene en el programa del concierto en el que intervenía Tragó. La primera parte está compuesta por tres oberturas; las dos primeras pertenecían a músicos extranjeros y la tercera era una composición del autor español Ruperto Chapí, correspondiente a la ópera en tres actos *Roger de Flor*. La interpretación de esta obertura era un hecho musical de absoluta actualidad, puesto que la ópera se había estrenado tan sólo dos meses antes en el Teatro Real.

¹⁰ *El Imparcial*, sábado, 23-III-1878.

¹¹ *El Globo*, domingo, 24-III-1878.

¹² Cfr. Ramón Sobrino: *El sinfonismo español en la España del XIX*. Tesis doctoral inédita, leída en el Departamento de H^a del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 1992, bajo la dirección de E. Casares; y "La música sinfónica en el siglo XIX", en *La música española en el siglo XIX*. Casares y Alonso eds. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-324.

La segunda parte de los conciertos de la Sociedad solía estar dedicada a una obra de varios movimientos. Normalmente era en este momento en donde se interpretaban las sinfonías, pero en este programa, esta parte se dedica al concierto para piano y orquesta de Beethoven. Para su interpretación, la Sociedad había puesto a disposición del concertista un piano Érard. Es probable que la Sociedad invitase a Tragó a tomar parte en estos conciertos con la intención de despertar una mayor expectación en el público.

Por último, la tercera parte del concierto constaba de tres obras pertenecientes al repertorio clásico-romántico. Normalmente, la estructura de esta última sección del concierto estaba compuesta por una obertura, una melodía, *scherzo* o variaciones, y una marcha o danza final. Esta disposición se conserva en este concierto, ya que la primera obra es una obertura del compositor francés Ambroise Thomas, la segunda es un quinteto de Mozart y por último el concierto finaliza con una marcha de Wagner.

La prensa nos informa del desarrollo de este concierto y de la recepción que el público hizo sobre las diferentes obras. Casi todos los periódicos madrileños señalan la gran cantidad de público asistente y la expectación que se creó ante la novedad de que se interpretase el *Concierto para piano en Do menor, n.º 3, Op. 37*, de Beethoven.

Podemos leer una reflexión bastante extensa en la crítica realizada por Peña y Goñi para el diario *El Tiempo*. En su comentario, ensalza la intervención de Tragó que, si bien no se encuentra todavía entre las primeras figuras del piano, en palabras de Peña y Goñi, “está muy lejos de esos millones de pianistas, plaga del arte, martirio de los artistas que persiguen a la humanidad con el ruido insoportable de este insoportable cri-cri de los salones”¹³.

Peña y Goñi califica el mecanismo de Tragó de admirable y de gran fortaleza, aunque no debe abusar de ella. Es una interpretación que se identifica muy bien con las obras que el crítico califica como pertenecientes al género “de bravura”. En este comentario, se reflexiona acerca de la conveniencia de incluir en el programa de la Sociedad un concierto para piano y orquesta. La reacción del público ante esta innovación no fue del todo positiva, pues si bien era más numeroso que en anteriores ocasiones, no salió complacido con esta novedad. El deseo del público era oír a Tragó en solitario y así lo demandó con sus aplausos al final del tercer tiempo del concierto. El concertista, en un primer momento, pensó repetir el último tiempo del concierto de Beethoven, pero el público le pidió la interpretación de una *Rapsodia húngara* de Liszt. La crítica de Peña y Goñi recoge las siguientes palabras:

Un concierto de Beethoven no es una pieza de Liszt, Thalberg, Herz, Espadero o Gottschalk. Un concierto de Beethoven es a una pieza moderna, lo que una fuga de Bach o una obra de Couperin es a la fuga del *Gloria* de la *Misa Solemne* de Rossini o a la fuga doble del *Sanctus* de la *Misa de Requiem* de Verdi. Esto lo debe saber el Sr. Tragó mejor que nosotros, y por eso mismo nos extraña que el distinguido pianista ejecutara ayer muchos pasajes del concierto con una dureza de sonoridad, con un esfuerzo material, con una alteza dramática, si nos es permitido expresarnos así, que formaban visible anacronismo artístico con la grandiosa y clásica sencillez de la obra de Beethoven¹⁴.

¹³ *El Tiempo*, lunes, 1-IV-1878.

¹⁴ *Ibidem*.

Joaquín Espín y Guillén en *La Política* hace referencia al interés que despertaba la interpretación de Tragó entre el público presente. Destaca del pianista su ejecución precisa y brillante, cualidad que le reportó grandes aplausos al término de cada una de las obras que ejecutó.

Pero la curiosidad general la absorbía completamente la presencia del celebrado pianista español, Primer Premio del Conservatorio de París, Sr. Tragó, quien ejecutó con precisión y brillantez los tres tiempos del *Concierto en Do menor* [nº 3] del célebre Beethoven, siendo aplaudidísimo en cada uno de los tiempos, y obligado con insistencia a tocar a *solo* un precioso juguete que le valió unánimes aplausos, y una corona preciosa, regalo de la Sociedad de Conciertos¹⁵.

A finales de 1878, José Tragó retorna a París y se dará a conocer en salas de concierto de la capital francesa durante los años siguientes. Alcanza grandes éxitos en las audiciones celebradas en las salas Pleyel y Érard, patrocinadas por la Reina Isabel II de España que en aquellos años se hallaba en el exilio en París.

Tragó actúa en la sala Pleyel en el año 1879. El pianista es acompañado por otros intérpretes como el violonchelista Loeb y el pianista Rabeau, que había sido también discípulo de Mathias y había conseguido junto a Tragó el Primer Premio de los concursos públicos del Conservatorio en 1877. La sesión se completaba con obras del repertorio vocal cantadas por Marc Bonnehée y la soprano Salvadora Abella, que años más tarde regresaría a España para formar parte del profesorado de canto del Conservatorio de Madrid.

En este concierto no se interpretan obras para orquesta, las obras del programa son piezas destinadas a la interpretación de uno o dos solistas a lo sumo. No conservamos el programa original de la velada, lo que nos obliga a recurrir a las fuentes periodísticas para obtener información sobre las obras ejecutadas. Entre las partituras interpretadas por Tragó figuran las *Variaciones sur un thème de Beethoven*, Op. 25, de Saint-Saëns para dos pianos, en la que prestó su colaboración el pianista Rabeau; la transcripción para piano realizada por Liszt sobre *El canto de las hilanderas* de *El buque fantasma* de Wagner, otra transcripción de Carl Tausig sobre el *Vals caprice nº 2, en Do mayor*, de Strauss, y la *Sonata nº 1 en Re mayor, para piano y violonchelo*, Op. 18, de Rubinstein, ejecutada por Tragó y por el violonchelista Loeb.

La parte vocal la componían principalmente obras del repertorio italiano como la melodía *Marianina* de Ferri, interpretada por Bonnehée, el vals *L'estasi* de Luigi Arditi, cantado por la Abella, y un dúo de la ópera *Rigoletto* de Verdi ejecutado por ambos. El repertorio español estaba representado por la canción *La salerosa* para canto y piano de Cristóbal Oudrid, también interpretada por la Abella.

Observamos que en el repertorio instrumental destacan las paráfrasis de obras de otros compositores, género que tanto Liszt como su discípulo Carl Tausig habían cultivado con profusión, y que gozaba de buena acogida por parte del público, en especial cuando los temas originales procedían de óperas.

El crítico Henry Cohen en la revista *L'Art Musical* recoge de manera breve el éxito obtenido por todos los intérpretes.

El Sr. Tragó se ha hecho aplaudir vivamente en el *Canto de las hilanderas* de *El Buque Fantasma* de Wagner-Liszt, en un gran *Vals capricho* de Strauss-Tausig y en las *Variaciones a dos pianos* de Saint-Saëns sobre un

¹⁵ *La Política*, lunes, 1-IV-1878.

tema de Beethoven, en donde el señor Rabeau ha tenido la amabilidad de tocar la segunda parte. La *Sonata en Re menor*, de Rubinstein, cuyo final es bonito, ha proporcionado al señor Loeb la ocasión de hacerse aplaudir igualmente. El señor Bonnehée ha complacido a su público *Marianina*, encantadora melodía italiana de Ferri, y en el dúo de *Rigoletto*, que ha cantado con la señorita Abella, joven cantante de un gran porvenir, a quien el vals de Arditi, *L'estasi*, ha valido un verdadero triunfo¹⁶.

Para finalizar este artículo, queremos mencionar una de las mayores contribuciones que realizó Tragó a la interpretación pianística en España, con la celebración de los ciclos de conciertos que denominó Sesiones de Música Clásica de Piano. Estas sesiones, que tuvieron lugar en el salón Romero en los años 1894-1895, son ya verdaderos recitales pianísticos, puesto que interviene un único instrumentista que es acompañado por la orquesta en las obras concertantes. Tragó sigue ahora el modelo creado por Liszt, primer concertista en utilizar el término para referirse a sus actuaciones en solitario ofrecidas en Londres en 1840. Con estos recitales de música clásica de piano, Tragó modifica la estructura habitual de las veladas musicales en las que la música pianística era acompañada con composiciones de música vocal o con obras para varios instrumentistas, convirtiéndose así estos recitales en uno de los primeros ciclos de música para piano ofrecidos por un intérprete español.

En el primer ciclo de conciertos programados en la primavera de 1894, las sesiones se dedicaron a compositores de autores del repertorio clásico-romántico. La primera a Beethoven, la segunda a Schumann, la tercera a Chopin y la cuarta a Weber, Mendelssohn y Schubert. En el repertorio programado por Tragó se aprecia el interés del pianista por convertir al recital pianístico en un acto cultural y alejarlo progresivamente de un virtuosismo puramente espectacular. Presentamos a continuación el programa que recoge la prensa de la segunda sesión de música clásica de piano, celebrada el viernes, 2 de marzo de 1894, a las nueve de la noche, dedicada a Schumann:

PRIMERA PARTE

Gran sonata en Fa menor, Op¹⁷. 14: *Allegro*, *Scherzo (molto comodo)*, *Quasi variazione*, *Andantino* de Clara Wieck, *Prestisimo*.

SEGUNDA PARTE

Gran concierto en La, Op. 54, con acompañamiento de orquesta: *Allegro affettuoso*, *Intermezzo (Andantino grazioso)*, *Allegro vivace*.

TERCERA PARTE

Arabesca, Op. 18

¹⁶ "M. Tragó s'est fait vivement applaudir dans le chant des *fileuses* du *Vaisseau fantôme*, par Wagner et Liszt, dans une grande valse-caprice, de Strauss-Tausig et dans les variations à deux pianos de M. Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et où M. Rabeau a eu la complaisance de jouer la seconde partie. La Sonate en Ré mineur, de Rubinstein, dont le finale est joli, a fourni à M. Loeb l'occasion de se faire applaudir également. M. Bonnehée a enlevé son public dans *Marianina*, charmante mélodie italienne de Ferri, et dans le duo de *Rigoletto*, qu'il a chanté avec Mlle Abella, jeune cantatrice d'un grand avenir, à qui la valse d'Arditi, *L'estasi*, a valu un véritable triomphe". Cohen, Henry: *L'Art Musical*, 18 année, n° 20, 15-V-1879, p. 156. La traducción es de la autora.

¹⁷ Hemos sustituido el término castellano "obra" por el más habitual en la actualidad de *Opus*.

Novelette, del Op.99

Romanza en Fa sostenido, Op. 28

El pájaro profeta, n^o 7 de las *Escenas del Bosque*, Op. 82

Toccata, Op.7

La orquesta será dirigida por el Sr. Bretón¹⁸.

El crítico del diario *La Época* valora el riesgo y la dificultad que entrañaba programar una sesión compuesta exclusivamente por obras de Schumann, compositor ante el cual el público se mostraba por entonces bastante reticente:

Schumann es en nuestro país bastante ignorado. Por eso es digna de elogios la obra emprendida por Tragó al vulgarizar las composiciones del autor de tanta y tanta maravilla. [...] Original como pocos, de una originalidad rayando algunas veces en lo extravagante, sus obras son difícilísimas de interpretar, y arredran a la mayoría, que de primera intención no comprende lo que oye y rechaza el trozo sin haberse dado cuenta de las bellezas que encierra. Por eso el ejecutante tiene que cuidar mucho de la interpretación que da a cualquiera de las obras de Schumann, que en eso está el secreto del éxito¹⁹.

¹⁸ *El Liberal*, viernes, 2-III-1894.

¹⁹ R. M.: "Los conciertos de Tragó", *La Época*, sábado, 3-III-1894.

EL PAPEL DEL SEXTETO MAYA EN LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA LÍRICA EN ASTURIAS (1897-1917)

JOSÉ ÁNGEL PRADO
Doctorando Universidad de Oviedo

RESUMEN

La música lírica no sólo se interpretaba en los teatros, sino a través de diversos formatos hoy olvidados, que tuvieron un papel fundamental en la trama musical del siglo XIX en España. En este trabajo estudiamos el papel del Sexteto Maya en la difusión del repertorio lírico en Asturias durante sus veinte años de trayectoria profesional, desde su presentación en el Café Colón de Gijón, en 1897. El Sexteto interpretaba fantasías o fragmentos del canon operístico coetáneo, acompañado de solistas vocales, y piezas de zarzuelas de Chapí, Vives o Usandizaga. La cantidad y variedad de lugares donde se interpretaron estas obras, hicieron posible la recepción de ese repertorio por parte de estratos muy variados de la sociedad gijonesa y asturiana de principios del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Sexteto Maya, Fidel Maya, Gijón, Amalio López, Ópera

ABSTRACT

Lyric music was not only performed in the theaters, but also through various other formats that are today forgotten, but which played a fundamental role in the musical fabric of nineteenth-century Spain. In this article we study the role of the Sexteto Maya in the diffusion of the lyrical repertoire in Asturias during its twenty year professional career, from its initial performance in Café Colón de Gijón in 1897. The Sextet played fantasies or fragments of works from the contemporary operatic canon accompanied by vocal soloists, and pieces from the zarzuelas of Chapí, Vives and Usandizaga. The quantity and variety of venues where these works were performed, made the reception of this repertoire possible to a very varied strata of Gijon and Asturian society of the early twentieth century.

KEYWORDS: Sexteto Maya, Fidel Maya, Gijón, Amalio López, Opera

Introducción y contextualización

La primera agrupación musical de la que forma parte el músico y compositor gijonés Amalio López Sánchez (1899-1948)¹, y en la que ingresa como flautista poco antes de cumplir los catorce años, es el sexteto que dirige y coordina el navarro Fidel Maya Barandalla (1859-1918). Tras un periodo inicial en su carrera musical, donde ejerce como profesor de instrumentos de cuerda, armonía y composición en la Escuela Municipal de Música y en la Casa de Misericordia de Pamplona²

¹ Tema central de la investigación doctoral que lleva a cabo actualmente el autor de este trabajo, en la Universidad de Oviedo, bajo la dirección del Dr. Ramón Sobrino Sánchez.

² Sobre la labor de Maya y la de su padre, Joaquín Maya, en Pamplona, véanse, entre otros textos: Pilar Martínez Soto: "Saracate: catalizador de la vida musical en Pamplona, *Revista Príncipe de Viana*, nº 248, 2009, pp. 575-608, disponible en

–además de dirigir por un breve periodo de tiempo el Orfeón Pamplonés y ganar varios premios de composición–, Maya se traslada a Gijón en 1893 para trabajar como profesor en el recién creado Conservatorio de Asturias, en Oviedo. En su faceta como compositor, escribe varias obras religiosas y profanas, así como una recopilación de sesenta canciones populares asturianas, armonizadas para voz y piano, recogidas con el nombre de *Alma asturiana*. Compone, además, una *Misa sobre motivos de cantos asturianos*, en colaboración con Rodríguez Lavandera, lo que ejemplifica además una cierta labor musicológica³.

El diario *El Noroeste* recoge la primera mención en prensa de la actividad del Sexteto Maya en junio de 1897, donde se anuncia una actuación en el Café Colón de Gijón⁴. Ya desde esa primera noticia, donde se especifica el programa a interpretar, se aprecia claramente el gusto de Maya por la adaptación de obras líricas para la formación de sexteto, que como veremos, representará un elevado porcentaje de las obras interpretadas por este conjunto instrumental durante sus veinte años de trayectoria profesional.

Este repertorio lírico abarca desde ópera, sobre todo italiana, de maestros como Rossini o Bellini, hasta zarzuelas de Chapí o Vives. La cantidad y variedad de lugares donde se interpretaron estas obras, hicieron posible la recepción de ese repertorio por parte de estratos muy variados de la sociedad gijonesa y asturiana de principios del siglo XX, ya que por aquel entonces no abundaban las representaciones líricas en la región.

Los componentes de la agrupación fueron cambiando a lo largo de los años debido a diferentes circunstancias⁵, sin embargo los instrumentos que generalmente formaban parte del conjunto eran violín I, violín II (o viola), violonchelo (o contrabajo), flauta travesera, clarinete y piano. En algunas ocasiones también colaboraban con el Sexteto otros instrumentistas o cantantes –como es el caso del barítono gijonés Ulpiano Fernández⁶–, o se hacían acompañar de un gramófono con arias pregrabadas de Verdi o Donizetti⁷, en algunas actuaciones puntuales en el Salón Doré.

Trayectoria del Sexteto Maya y presencia de la música lírica

Para abordar el estudio del repertorio lírico en el Sexteto, hemos dividido su actividad de acuerdo con la tipología de los lugares en los que actuó: cafés, teatros, conciertos benéficos, religiosos, pedagógicos, y los llevados a cabo fuera de Gijón, en algunas villas de Asturias y en la ciudad de León.

1. Conciertos en cafés

Como apuntábamos antes, la prensa recoge tres actuaciones que tuvieron lugar en el Café Colón de Gijón, los días 16, 17 y 19 de junio de 1897. Hay una abundante presencia de música lírica

<http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/F5670E79-B1C9-473A-95D0-B8BC0AEB567/254157/martinez1.pdf>; Rebeca Madurga Continente: "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico". *Revista Príncipe de Viana*, nº 260, 2014, pp. 379-410 [texto disponible en DIALNET].

³ Modesto González Cobas: "Maya Barandalla, Fidel", en Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. T. 7, p. 376.

⁴ *El Noroeste*, 16-VII-1897.

⁵ *El Noroeste*, 16-VI-1897; *El Noroeste*, 7-VIII-1906; *El Popular*, 24-VII-1908; *El Noroeste y El Principado*, 2-VII-1912; *El Noroeste*, 22-XI-1912; *El Noroeste*, 26-VI-1914 y *El Noroeste*, 2-III-1915.

⁶ *El Pueblo Astur*, 30-XII-1915.

⁷ *El Noroeste*, 19-XII-1914.

en estos conciertos, interpretándose dos obras de Auber, la obertura de *La muta di Portici* (1828) y una *Fantasia* de *La part du diable* (1843); *fantasías* operísticas sobre *La sonnambula* (1831) de Bellini, *Mefistofele* (1868) de Boito, y *La Juive* (1874) de Halévy; la obertura de *Le billet de Marguerite* (1855) de Boito; y un entreacto de *Loreley* (1880) de Catalani⁸.

Tras la actuación de los días 16 y 17, se publica una crítica muy positiva del Sexteto, haciendo una mención particular de los adelantos que el joven violinista Luis Llanea había realizado tras haber comenzado sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Madrid⁹.

En marzo de 1905, la prensa recoge un programa con una serie de actuaciones que el Sexteto lleva a cabo en el Casino de Gijón. Hay una abundante presencia de música de cámara de autores como Mendelssohn, Schumann o Saint-Saëns, participando también en el concierto el pianista ovetense Saturnino del Fresno. En cuanto a las obras líricas interpretadas, figuran dos *fantasías* sobre *Der Freischütz* (1821) de Weber, y *Carmen* (1875) de Bizet. La crítica se deshace en elogios hacia los intérpretes, destacando a Saturnino del Fresno al piano, Humberto González al violín y Fidel Maya al violonchelo, y se solicita que estas actuaciones sigan llevándose a cabo, “en la seguridad de que gran parte de los aficionados opinan como nosotros¹⁰”. Y, en efecto, el 2 de abril de ese año se programa otro concierto en el Casino, en el que participan los mismos intérpretes, donde, además de repetirse alguna de las obras –como es el caso del *Trío para violín, violoncello y piano*¹¹ de Saint-Saëns–, se interpreta una *Fantasia* sobre *Tannhäuser* (1845), de Wagner¹². En febrero de 1906 aparece otra escueta noticia que comenta una nueva actuación del Sexteto Maya en el Casino de Gijón, mencionando que se interpretarán, entre otras obras sin concretar, varios fragmentos de *Aida* (1875) Verdi¹³.

Otro local donde también actúa en repetidas ocasiones el conjunto de Maya, es el Café Oriental de Gijón. En 1906, el diario *El Popular* recoge un programa –el número 17 de la serie, el único que aparece especificado–, en el que figura una fantasía de la zarzuela *Bohemios* (1904) de Vives, elaborada sobre dos fragmentos de la obra –un dúo y el *Himno a la bohemia*–, aunque no se ofrecen más detalles al respecto¹⁴.

Sin embargo, de todos los cafés donde actúa el Sexteto, es la actividad desarrollada en el Salón Doré de Gijón la que obtiene mayor reflejo en la prensa local. Ello se debe a que la agrupación es contratada “indefinidamente” para llevar a cabo actuaciones diarias desde que este local abre sus puertas al público, el 26 de junio de 1914 hasta, al menos, el 30 de diciembre de 1915, afirmando la prensa que “cuenta con nuevo y extenso repertorio, recientemente adquirido en Alemania, que de seguro dejará complacido al público, que tanto le distingue y le aprecia¹⁵”.

El Doré, que es construido en el Paseo de Begoña en sustitución del Cine Modernista, ofreció al público múltiples proyecciones de películas, conciertos y *variétés*¹⁶. Así, el diario *El Noroeste* anuncia el 21 de junio de 1914 que cinco días después de la inauguración del Salón, se interpretarán en

⁸ *El Noroeste*, 16, 17 y 19-VI-1897.

⁹ *El Noroeste*, 18-VI-1897.

¹⁰ *El Noroeste*, 26-III-1905.

¹¹ Desconocemos si se trata del nº 1, Op. 18, de 1864, o del nº 2, Op. 92, de 1892.

¹² *El Noroeste*, 2-IV-1905.

¹³ *El Noroeste*, 26-II-1906.

¹⁴ *El Popular*, 6-IV-1906.

¹⁵ *El Noroeste*, 20-VI-1914.

¹⁶ *Ibidem*.

él, entre otras obras, fragmentos de la ópera *L'arlésienne* (1872) de Bizet, y del ballet *Sylvia ou La Nymphé de Diane* (1876) de Delibes¹⁷. Finalmente el programa que se interpreta ese día es diferente, aunque al menos la obra de Bizet sí quedará registrada en otras actuaciones, como la llevada a cabo en Infiesto, en octubre de 1915¹⁸.

El día inaugural, del que se recogen amplias crónicas hemerográficas, anteriores y posteriores al concierto¹⁹, actúan, junto con el Sexteto, la bailarina y cupletista Jesusilla Unamuno y la diva Manola Gaditana, apodada “El Ruiseñor Humano” por su virtuosismo vocal. El programa se inicia con la *Sinfonía* (obertura) de la ópera *Semiramide* (1822) de Rossini, seguida de la proyección de dos películas sin especificar; a continuación tiene lugar el debut de Jesusilla Unamuno y de Manola Gaditana, la cual, acompañada del Sexteto, interpretó la *Polonesa* de la zarzuela *El Barbero de Sevilla* (1901), de Giménez y Nieto, con variaciones de la propia Manola Gaditana; *La canción del ruiseñor*, con letra de A. Americi y música del ruso Alaviet, y un *Intermezzo* de la ópera *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni, donde la soprano cantó una melodía sin palabras, imitando al violín, que había sido “transportada una tercera alta”. La crítica fue inmejorable para todos los artistas participantes en el evento: Jesusilla Unamuno y Manola Gaditana fueron “aplaudidísimas” en todos sus números, sobre todo ésta última, y no fue menos laureado el Sexteto, mencionando la prensa una “actuación simplemente colosal en el acompañamiento” de las cantantes, que recibió una “calurosa ovación” al final de la interpretación de *Semiramide*.

En septiembre de ese mismo año aparece recogida la información de otro programa ofrecido por el Sexteto en el Salón Doré. En uno de los intermedios entre la proyección de las películas *Botas de velocidad*, *Luisito carpintero* y *Anna Bolena*, la agrupación instrumental interpretará la *Pantomima* de la zarzuela *Las golondrinas* (1914), que pocos meses antes había estrenado exitosamente en Madrid el maestro José María Usandizaga²⁰. Esta misma obra fue asimismo ejecutada por el Sexteto el 12 de febrero de 1915, en el restaurante La Madrileña, durante los actos de homenaje a la Tuna de León, que visitará Gijón en esas fechas²¹.

El último programa recogido por la prensa antes de terminar el año 1914, con presencia de música lírica, tiene lugar también en el Salón Doré, el día 19 de diciembre, con una integral, entre película y película, dedicada a los operistas italianos Giuseppe Verdi y Gaetano Donizetti. Del primero se interpretó un *Recitativo y aria* del II Acto de *Rigoletto* (1851) y la *Escena del Juicio* de *Aida* (1871); y del segundo, un *Dúo y coro* del I Acto de *La favorita* (1840). La singularidad de esta actuación consistió en que el Sexteto acompañó las melodías vocales que sonaron desde un gramófono, “interpretadas por los artistas más eminentes de la ópera”, aunque no se concretaba quiénes²².

Durante 1915 el Sexteto Maya actuó en numerosas ocasiones en el Salón Doré, pero hasta el 29 de diciembre no encontramos publicado un programa con obras pertenecientes al repertorio lírico. En esta ocasión, el sexteto también colabora con artistas locales: junto a la profesora de piano de Gijón Rita Rodríguez Mora, interpretan la que titulan *Fantasia nº 2* de la ópera *Aida* (1871) de

¹⁷ *El Noroeste*, 21-VI-1914.

¹⁸ *El Noroeste*, 16-X-1915.

¹⁹ *El Noroeste*, 26 y 27-VI-1914.

²⁰ *El Noroeste*, 3-IX-1914.

²¹ *El Noroeste*, 12-II-1915.

²² *El Noroeste*, 18-XII-1914.

Verdi así como el *Septimino*, Op. 20 (1800), de Beethoven; y acompañando al barítono gijonés Ulpiano Fernández, el aria “Di Provenza il mar, il suol”, del Acto II de *La Traviata*, Verdi, además del *Monólogo* de la zarzuela *La Tempestad* (1882) de Ruperto Chapí. Todos ellos reciben extensas críticas muy favorables por parte de los columnistas de la prensa²³.

Tras un tiempo sin mencionar actuaciones en los cafés, aparece por fin la noticia de que el Sexteto Maya “nos obsequia a diario con nuevos programas de obras escogidas” en el Bar Gijonés, actividad que desarrolla durante un periodo de tiempo indefinido. Para ese día se anuncian fantasías de *Il trovatore* (1853) y *Aida* (1871) de Verdi; *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer; *L'arlésienne* (1872) de Bizet, y *Las golondrinas* (1914) de Usandizaga²⁴. Se publican varias menciones posteriores de las actuaciones diarias del conjunto en el Bar Gijonés, y si bien no llegan a concretarse los programas, sí aparecen críticas positivas hacia el Sexteto²⁵.

Aún no siendo en un café, se incluye aquí la actuación que el conjunto instrumental llevó a cabo en el pabellón del Club de Regatas, con motivo del homenaje que la ciudad de Gijón ofreció a su pintor, Ventura Álvarez Sala, el 22 de agosto de 1915. El acto consistió en tres discursos –a cargo del director de la organización del acto, Jesús Menéndez Acebal, el político Melquiades Álvarez y el propio homenajeado, Álvarez Sala–, así como de un banquete, que fue amenizado por el Sexteto Maya²⁶. Son mencionadas, entre otras obras, un *Popurrí de aires asturianos* compuesto por el propio Fidel Maya, un Intermezzo de *Tannhäuser* (1845) de Wagner, además de sendas fantasías ya mencionadas de *L'Africaine* (1865) y de *Aida* (1871). La prensa comenta posteriormente que “la concurrencia supo premiar con aplausos muy nutridos la afiligranada labor de aquella brillante agrupación musical”²⁷.

2. Conciertos en teatros

Son dos los teatros gijoneses en los que actúa el Sexteto, el Dindurra y el Jovellanos, aunque no abundan las noticias de prensa en las que aparecen detallados los programas con las obras interpretadas. Los actos son de índole diversa, desde algunos conciertos con carácter benéfico, hasta actuaciones en los descansos entre las proyecciones de las películas.

El 1 de abril de 1903 se lleva a cabo en el Teatro Dindurra una función con carácter benéfico, organizada por la Sociedad de declamación “La Estrella”. Además de algunos números dramáticos y recitación de poesías, interviene el Sexteto junto con otros instrumentistas²⁸, aunque no se nombran las obras ejecutadas; además, Fidel Maya acompaña al piano a la soprano Fernández de Calvet, que interpreta el vals *París* de Luigi Arditi, y el aria “Siena ed” [sic] de *Rigoletto* (1851) de Verdi²⁹.

Posteriormente, la Sociedad Gijón-Sport Club organiza otro festival en ese mismo teatro el día 20 de julio de 1903, con un programa también variado: un entremés de los hermanos Quintero, *La zahorí* (1903), y otros números de revista y teatro cómico, así como varios números musicales. El Sexteto introduce la velada con una *sinfonía* sin especificar y se interpretan distintas obras de música lírica: un terceto de la zarzuela de Manuel Fernández Caballero y Mariano Hermoso, *Los afri-*

²³ *El Noroeste*, 29, 30 y 31-XII-1915 y *El Pueblo Astur*, 30-XII-1915.

²⁴ *El Noroeste*, 10-III-1917.

²⁵ *El Noroeste*, 13-III-1917.

²⁶ *El Pueblo Astur*, 23-VIII-1915.

²⁷ *El Noroeste*, 23-VIII 1915.

²⁸ Como las niñas Irene Álvarez y Virginia Santacoca al piano, o el Sr. San Agustín al clarinete.

²⁹ *El Noroeste*, 1-IV-1903.

canistas (1894) interpretado “por tres hermosos niños” –no sabemos cuál de los tres tercetos de la obra fue el interpretado, si el nº 2 “Terceto de los cómicos”, el 3, “Terceto de Serpentón y baile, o el 7, “Terceto bufo”³⁰–; la romanza de *La Tempestad* (1882) de Chapí –probablemente se trate del Monólogo de Simón “La lluvia ha cesado”–, interpretada por el barítono gijonés Servando Bango, y finalmente, el Intermezzo de *Cavalleria Rusticana* (1890), ejecutado por la Banda Infantil.

En agosto de 1915, el Orfeón Asturiano viaja a Bilbao con el fin de presentarse a un concurso coral y, para recabar fondos “que les permitan presentarse con decoro en una capital próspera y rica”³¹, se organiza una velada en el teatro Dindurra el día 24 de julio. Como en otras ocasiones, el programa es variado, pues se interpreta el entremés de los hermanos Quintero titulado *El ojito derecho*; algunas obras corales ejecutadas por el Orfeón; varias obras del Sexteto, y, en lo referido a la música lírica, Fidel Maya acompaña al piano al orfeonista y tenor Ortiz en el aria “¡O Paradiso!” –cantada en italiano– de la ópera *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer, teniendo que hacer un *bis* fuera de programa, ante la insistencia del público, en el que se interpreta una *romanza* [sic] de *Tosca* (1900) de Puccini³². También afirma que “Emilio García cantó acompañado al piano una romanza de la ópera *L'hebreu*” –título italiano de la *grand opéra* francesa *La juive* (1835) de Halévy–. La crítica aplaudió la actuación de todos los artistas, destacando el avance del Orfeón y la calidad del Sexteto³³.

Dos años más tarde, el 25 de marzo de 1909, fallece en Madrid el compositor Ruperto Chapí, cuatro días antes de que la Asociación Musical Obrera de Gijón lleve a cabo un homenaje a Fidel Maya, tras sus más de quince años de actividad musical en la provincia. En un discurso que éste pronunció durante dicho homenaje, y recordando al músico alicantino, propone Maya que “en memoria del inmenso artista que perdimos, del gran maestro, del inconmensurable músico, lo menos que deben hacer los elementos artísticos gijoneses es organizar una velada necrológica con un programa cuyas obras sean todas del llorado compositor”³⁴. Así se hace en Gijón –como en otros lugares de España³⁵–, de forma que el 26 de junio de 1909, la compañía Bauzá Barrenas organiza dicho homenaje en el teatro Dindurra³⁶. El programa fue extenso, representándose completas las zarzuelas *El tambor de Granaderos* (1896) y *La tragedia de Pierrot* (1904), la *Gran fantasía para Banda sobre motivos de El Rey que rabió* (1891) y *El barquillero* (1900), por la Banda de Gijón, dirigida por el maestro Bauzá, así como el *Miserere* de *El duque de Gandía* (1894), por los artistas de la Compañía y el coro de caballeros. Se leen también varias composiciones y poesías, entre ellas la *Le-yenda* de la *Fantasía Morisca*, de Alfredo Alonso, cuya lectura es acompañada por el Sexteto³⁷.

También el teatro Jovellanos fue ampliamente visitado por el Sexteto Maya en múltiples ocasiones. El 24 de julio de 1908, se organiza una velada literario-musical a beneficio de la Escuela de

³⁰ Confer la tesis doctoral inédita de Nuria Blanco Álvarez: *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, presentada en el Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo en diciembre de 2015.

³¹ *El Popular*, 19-VII-1905.

³² *El Popular*, 19-VII-1905 y *El Noroeste*, 24-VII-1905.

³³ *El Popular* y *El Noroeste*, 25-VII-1905.

³⁴ *El Noroeste*, 30-III-1909.

³⁵ De acuerdo con el diario *El Noroeste* del 11-IV-1909, se llevan a cabo representaciones integrales de Chapí –el día 10– en los teatros Apolo, de La Zarzuela y Cómico de Madrid.

³⁶ Aunque el papel musical principal recayó ese día en la Banda de Gijón, y no en el Sexteto Maya, que tuvo un papel secundario, el evento se incluye aquí por haber sido impulsado por Fidel Maya, además de mostrar qué obras del compositor español llegaron al público gijonés ese día.

³⁷ *El Noroeste* y *El Publicador*, 26-VI-1909.

Ciegos de Gijón, que necesita ayuda para poder sufragar los gastos de las clases y los talleres de trabajos manuales de los alumnos invidentes. El variado programa presenta numerosas intervenciones, como las lecturas de poesías en *braille* por algunos de los niños de la Escuela y dos trabajos literarios relacionados con el tema de la invidencia, cuyos autores, el director del Instituto Jovellanos, Miguel Adellac y el Rector de la Universidad de Oviedo, Fermín Canella Secades, están también presentes en el evento; éste último ofrecerá también un “discurso resumen” al final del acto. En dicho acto, el Sexteto interpreta los tres movimientos la *Sinfonía nº 1* (1764) en Mi bemol Mayor, KV 16 de Mozart, mientras que la parte lírica corrió esta vez a cargo de la Rondalla del Liceo Jovellanos, que interpretó el preludio del 4º cuadro de la zarzuela *Fraternidad*³⁸, de Pedro Miguel Marqués y de los alumnos Belarmina Suárez y Alejandro de Lera, que interpretaron, en versión de piano a cuatro manos, el Preludio de *La gazza ladra* (1817) de Rossini³⁹. La crítica lamenta al día siguiente que “el teatro no estaba totalmente ocupado como debiera de estarlo en casos como éste”, aunque elogia el papel de la Rondalla y del Sexteto⁴⁰.

El 2 de julio de 1912 se organiza en el Teatro Jovellanos una velada necrológica en honor de Marcelino Menéndez Pelayo, fallecido el 19 de mayo de ese mismo año. Asisten numerosas personalidades municipales y de la cultura, y el acto consta principalmente de lecturas y discursos⁴¹. El Sexteto pone la parte musical, iniciando la velada, como es habitual, con una *sinfonía*; más tarde, actuando entre las partes habladas, Fidel Maya interpreta al piano una *Marcha fúnebre*, y el Sexteto, una fantasía sobre motivos de *Tannhäuser* (1845) de Wagner, que según la posterior crítica, “ejecutó admirablemente”⁴².

El conjunto de Maya también actuó en numerosas ocasiones acompañando las películas de cine mudo que se proyectaban en el Jovellanos. El 18 de abril de 1916, martes previo a Semana Santa, se recogen las películas y obras que se interpretaron en la función de esa noche, que será la última hasta el Sábado de Gloria. Entre las obras ejecutadas por el Sexteto, figuran varios fragmentos de *En la Alhambra* (1888), de Tomás Bretón⁴³.

3. Conciertos benéficos, religiosos y pedagógicos

En los teatros, como hemos visto, se organizaban conciertos y veladas con fines benéficos, pero alguna vez también se llevaba la música directamente a los centros donde se necesitaba esa ayuda, si no económica, al menos, moral. Ejemplo de ello es el concierto que, a iniciativa del propio Sexteto, se ofreció a los catorce presos de la Cárcel gijonesa de El Coto, el 22 de noviembre de 1913, para celebrar con ellos el día de Santa Cecilia, la patrona de la música. Al acto acudieron varias autoridades judiciales, lo mismo que algunas “distinguidas damas y elegantes señoritas”, entre otros invitados. Antes del concierto, y como gesto de buena voluntad, uno de los funcionarios le comunica a un preso por delitos menores –Joaquín Sánchez Lavandera, apodado “Machaco”– que queda en libertad provisional. El hombre expresa su alegría por ello, pero “suplicó al jefe, y éste

³⁸ Desconocemos el año en que se estrenó esta zarzuela.

³⁹ *El Popular*, 24-VII-1908.

⁴⁰ *El Noroeste*, 25-VII-1908.

⁴¹ *El Noroeste*, 2-VII-1912.

⁴² *El Principado*, 3 VII-1912.

⁴³ *El Noroeste*, 18-IV-1912.

accedió gustoso, que no le mandara salir de la prisión hasta después de que terminase el concierto⁴⁴. El Sexteto se situó en el punto medio de la nave central –donde se erigía un altar para celebrar la eucaristía–, los reclusos, en el “pasillo de la derecha”, y los invitados, en el de la izquierda⁴⁵. Comenzó el concierto, en el que se interpretaron, entre otras, varios fragmentos de *Fausto* (1859) de Gounod, *Aida* (1871) de Verdi y *La alegría del batallón* (1909) de Serrano Simeón, a lo que se añadió *En la Alhambra* (1888) de Bretón⁴⁶. La prensa publica extensos reportajes del evento, y:

felicita cordial y efusivamente al Sexteto Maya por el brillante resultado del concierto de ayer en la cárcel. Reciba por nuestro conducto el testimonio sincero del más profundo agradecimiento de los presos, quienes ayer nos han manifestado que nunca olvidarán el hermoso rasgo que para con ellos han tenido los distinguidos profesores que integran aquella notable orquesta⁴⁷.

De hecho, el 24 de febrero de 1915, el diario *El Pueblo Astur* publica una carta en la que un recluso de El Coto pide que el Sexteto vuelva a visitar cárcel para llevarles algo de alegría intramuros⁴⁸. Parece ser que su petición no obtuvo respuesta, o al menos no hemos encontrado referencias de que así fuese.

También ese día de Santa Cecilia de 1913, el Sexteto ameniza la misa en el Hospital de la Caridad, interpretando, además de unas *Csárdás* de Gustave Michiels y el *Intermezzo* de *Tannhäuser* (1845) de Wagner. Al acto asiste la Junta de Gobierno del Hospital, la Comunidad de religiosas, además de los enfermos y numeroso público⁴⁹.

En marzo de 1914 la Capilla Maya⁵⁰ –nombre que adopta el Sexteto cuando interpreta música sacra–, actúa en numerosos acontecimientos de carácter religioso, interpretando obras como el *Stabat Mater* (1841) de Rossini o la propia *Misa* de Fidel Maya. En este contexto se interpretan también composiciones de líricas, de hecho, las notas del *Coro de peregrinos* de *Tannhäuser* suenan en la Iglesia de San Lorenzo de Gijón, el 9 de abril de ese mismo año, con motivo de la celebración de Jueves y Viernes Santo⁵¹. La prensa recoge, en cualquier caso, una buena crítica de la interpretación de esta obra y de las demás que se ejecutan esos días⁵².

El incansable Fidel Maya funda también una escuela de música, la Academia Maya, en abril de 1914, cuyos profesores son los mismos componentes del Sexteto. La prensa valora muy favorablemente esta iniciativa en lo que supone de posibilidad de acceso a unos estudios hasta entonces inaccesibles para una mayoría social. La Academia Maya “llena un vacío que se dejaba muy de sentir [sic] en Gijón, tal vez porque la competencia que se requiere para esta clase de Centros de enseñanza, no está al alcance de todos, precisamente”⁵³.

El 29 de noviembre se celebra en la sede de la Academia, en el número 99 de la calle San Bernardo, un acto de entrega de premios a varios alumnos del centro. El Sexteto abre el acto inter-

⁴⁴ *El Noroeste*, 23-XI-1913.

⁴⁵ *El Pueblo Astur*, 23-XI-1913.

⁴⁶ *El Noroeste*, 20-XI-1913.

⁴⁷ *El Noroeste*, 23-XI-1913.

⁴⁸ *El Pueblo Astur*, 14-II-1915.

⁴⁹ *El Noroeste*, 23-XI-1913.

⁵⁰ *El Noroeste*, 24-IV-1914.

⁵¹ *El Noroeste*, 9-IV-1914.

⁵² El *Stabat Mater* de Rossini y la *Misa Sacramental* de Remigio Ozcoz Calahorra.

⁵³ *El Noroeste*, 30-IV-1914.

pretando sendas *fantasías* de la zarzuela *La reina mora* (1903) de José Serrano y de *Rigoletto* (1851). Durante la entrega de los diplomas a los estudiantes, sonó en una pianola una *fantasía* de la ópera *Marina* (1871) de Arrieta, así como fragmentos de *Il trovatore* (1853) de Verdi. Tras el discurso final, cerró el evento el Sexteto, interpretando una adaptación de la *Marcha turca* de la *Sonata para piano* KV331/300i (1783) de Mozart⁵⁴.

Al año siguiente, el 22 de noviembre de 1915, el día de Santa Cecilia, se lleva a cabo otra entrega de premios a los alumnos y alumnas aventajados, con una gran asistencia de público⁵⁵. En esta ocasión, el evento comienza con la obertura de *Don Giovanni* (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart, ejecutada por el Sexteto, seguida de la actuación de tres alumnas de violín, “que la mayor no rebasaría la edad de diez años”, y alumnas de Hermenegildo Calleja, Encarnación Álvarez Tuñón, Milagros Toral y María Francés, que interpretaron, respectivamente, y acompañadas por Fidel Maya al piano, las *fantasías* de las óperas *La sonnambula* (1831), *Norma* (1831), e *I puritani di Scozia* (1835), todas ellas de Vincenzo Bellini. Las jóvenes intérpretes fueron muy ovacionadas por el público –según recoge la crítica–, y tras ellas, el barítono Ulpiano Fernández, cantó el Monólogo de *La Tempestad* (1882). Fue también muy aplaudido, lamentando la prensa que “este artista no encuentre protección y apoyo, porque vale”. Tras la entrega de trofeos a los premiados y la proyección de unas “películas cinematográficas”, los alumnos Rufino Acebal (clarinete), José Álvarez (viola) y Luis Acebal (violín), ejecutaron, acompañados de piano, los arreglos de una de las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, y fragmentos de *L’elisir d’amore* (1832) e *Il Barbiere di Siviglia* (1816)⁵⁶. Como clausura del acto, el Sexteto interpreta una *fantasía* de *Aida* (1871)⁵⁷.

4. Conciertos fuera de Gijón

El sexteto dirigido por Fidel Maya también viaja en numerosas ocasiones por las villas de la provincia, difundiendo entre los asturianos numerosas obras musicales académicas, tanto instrumentales como adaptaciones de música lírica. Desafortunadamente, muchos programas de esas actuaciones no se han conservado.

Ha quedado registrado también un viaje en marzo de 1915, que lleva al conjunto hasta la ciudad de León, donde da un concierto en un teatro de la localidad⁵⁸. Al acto acuden representantes de la Asociación Local de profesores de Orquesta, de la Sociedad Filarmónica, de la Escuela de Veterinaria y distintas autoridades, además de numeroso público, por lo que el aforo resultó completo⁵⁹. Junto con algunas composiciones del propio Maya, interpretan un buen número de obras líricas, entre las que figuran la obertura de *Don Giovanni* (1787) de Mozart, *fantasías* de *Aida* (1871) y de *Tannhäuser* (1845), y la *Pantomima* de *Las Golondrinas* (1914) de Usandizaga. El Sexteto fue muy aplaudido por el público, y la prensa local calificó el concierto como un “verdadero éxito”, destacando especialmente el papel de Amalio López con la flauta⁶⁰.

⁵⁴ *El Noroeste*, 30-XI-1914.

⁵⁵ *El Pueblo Astur*, 21-XI-1915. *El Noroeste*, 23-XI-1915.

⁵⁶ Los arreglos, tanto de estas obras como de las que interpretaron las alumnas, según concreta el diario *El Noroeste*, son los llevados a cabo por el músico francés Jean-Delphin Alard.

⁵⁷ *El Noroeste*, 23-XI-1915.

⁵⁸ Hemos de suponer que se trata del Teatro Principal, situado en la Plaza de San Marcelo.

⁵⁹ *El Noroeste*, 2-III-1915.

⁶⁰ *La Democracia*, 3-III-1915.

Ya por tierras asturianas, llevan a cabo dos conciertos en el Casino de la Villa de Infiesto, los días 15 y 16 de octubre de 1915, contratados por la Comisión de Festejos de las Ferias⁶¹. Entre las obras interpretadas, la prensa destaca la interpretación de algunos fragmentos de *L'Arlésienne* (1872), *Aida* (1871), *Tannhäuser* (1845) y *Las golondrinas* (1914). El autor del artículo que recoge la noticia, Ramón Celi, hace un apasionado y positivo comentario de las actuaciones del Sexteto, afirmando que “el público premiaba con una ovación la terminación de cada sublime partitura”⁶².

En 1916, el 8 de junio, se trasladan a Villaviciosa, para ofrecer un concierto en el Salón Alonso, acompañados del barítono Ulpiano Fernández. Ejecutan varias obras de su repertorio, entre ellas la *Fantasia* de *Aida* (1871), y junto con el cantante interpretan varias obras, destacando, una vez más, el Monólogo de Simón de *La tempestad* (1882). La prensa comenta la expectación con que se espera el evento, y anuncia que las entradas están ya agotadas de antemano⁶³.

El concejo de Langreo también es visitado por el Sexteto, y el 5 marzo de 1917, en el Teatro Dorado de Sama y en el Salón Paredes de La Felguera, el conjunto ofrece dos conciertos, nuevamente en compañía del barítono U. Fernández⁶⁴. Entre las obras del programa, bastante extenso y dividido en tres partes, aparecen varios fragmentos de obras líricas, la obertura de *Semiramide* (1822) de Rossini, el Monólogo de *La tempestad* (1882), la *Pantomima* de *Las golondrinas* (1914), y el aria de Giorgio Germont “Di Provenza il mar, il suol”, de *La Traviata* (1853), las tres últimas interpretadas por el barítono gijonés. Como ya había sucedido en otras localidades, se vende el aforo completo para ambos conciertos y la crítica recoge el éxito y elogia de nuevo el buen hacer del Sexteto Maya⁶⁵.

5. Consideraciones finales

Podemos observar, tras veinte años de intensa actividad de la agrupación del músico navarro por diversos establecimientos gijoneses y asturianos, cómo el conjunto contribuyó a acercar al público de la región, eminentemente profano, un amplio repertorio lírico. Hemos recogido un total aproximado de 175 obras ejecutadas por el Sexteto, representando la música lírica un 40% del repertorio, y abarcando 23 compositores diferentes. Se llevaron a cabo interpretaciones y arreglos de fragmentos de, al menos, 17 zarzuelas y 55 óperas –el 9% alemanas; el 16% francesas y el 41% italianas-, donde destacan autores como Chapí, Wagner, Auber, Bizet, Rossini o Verdi.

Amalio López Sánchez, como veremos en nuestra tesis doctoral, seguirá en gran medida la estela de Fidel Maya, su maestro, y al frente de las agrupaciones que dirigirá, tras la disolución del Sexteto en los primeros años de la década de 1920, abordará un elevado número de composiciones del catálogo lírico, tanto español como internacional.

⁶¹ *El Noroeste*, 16-X-1915.

⁶² *El Noroeste*, 17-X-1915.

⁶³ *El Noroeste*, 7-VI-1916.

⁶⁴ *El Noroeste*, 4-III-1917.

⁶⁵ *El Noroeste*, 6-III-1917.

“¡MALA COPLA!” PARTITURAS DE TEATRO LÍRICO EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPAÑOLAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: LA REVISTA MÚSICA: ÁLBUM-REVISTA MUSICAL (1917)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

A principios del siglo XX observamos en España una proliferación de publicaciones periódicas musicales propiciada por la estabilidad social y económica del país. Además de mantener informados a sus lectores sobre la actualidad musical, algunas de estas revistas proporcionaban partituras para su interpretación doméstica, continuando así la costumbre decimonónica del “álbum musical”. Los géneros más comunes en estos suplementos musicales siguen siendo las obras para piano, fundamentalmente piezas de baile, y canciones con acompañamiento de piano, que van desde una estética belcantista a otra más hispanizada, incluyendo la influencia árabe. No obstante, aunque en menor medida, encontramos también entre las partituras publicadas en revistas musicales de las primeras décadas del siglo XX transcripciones para piano de fragmentos instrumentales y canciones o arias procedentes de óperas o zarzuelas. En este trabajo estudiamos las revistas musicales que incluyen partituras para centrarnos en el estudio de las obras de teatro lírico publicadas en la revista *Música: Álbum-revista musical* (1917).

PALABRAS CLAVE: Partituras musicales, Prensa, Teatro Lírico, España, Siglo XX.

ABSTRACT

At the beginning of the twentieth century in Spain there was an increase in the number of music periodicals published due to the social and economic stability of the country at that time. Besides keeping readers informed about music news, some of these magazines also included sheet music for home use, continuing the nineteenth century tradition of the “music album”. The more common genres for this sheet music is still for piano, especially dance pieces, and songs for piano accompaniment, ranging from the belcanto style to other more Spanish styles, including Arab influenced pieces. Nevertheless, although less common, there are also pieces for piano adapted from instrumental passages and songs or arias from operas and zarzuelas. In this work we therefore study scores relating to the works of the lyrical theatre contained in the magazine *Música: Álbum-revista musical* (1917).

KEYWORDS: Music sheets, Press, Music Theatre, Spain, XXth Century

1. El “álbum musical” decimonónico

La aparición de partituras musicales en publicaciones periódicas tiene su origen en el álbum musical de la cultura romántico-burguesa¹, ya que era característica la venta por entregas de no-

¹ Celsa Alonso: “Álbum Musical”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 1, 1999, pp. 215-217.

velas, y también de música, destinadas esencialmente a un público femenino (se añadían dibujos o patrones para bordar), como un pilar fundamental de la cultura de salón. Las limitaciones del salón, espacio donde se desarrollaba esta actividad social, imponían que los géneros musicales más abundantes sean los destinados a instrumentos solistas (piano) y canciones para voz e instrumentos acompañantes.

Así, desde las décadas centrales del siglo XIX, las revistas filarmónicas y también las culturales son importantes tanto como fuente de información, por la publicidad que se hace de los álbumes e imprentas-casas de música, como por la inclusión de suplementos musicales que en ocasiones formaban álbumes anuales o semestrales. Esta mayor presencia musical en las revistas está relacionada con una proliferación de publicaciones periódicas en consonancia con la demanda de cultura y música de salón. Debemos tener en cuenta que era un género de entretenimiento para músicos aficionados, en veladas musicales cada vez más frecuentes, lo que tuvo como consecuencia un aumento numérico y una diversificación del género.

La importancia de las publicaciones periódicas en todo este fenómeno no ha sido aún estudiada. Por un lado, pueden ser de gran ayuda para obtener información sobre la vida de las imprentas y las casas de música, pero de modo aún más significativo contribuyen a una difusión poderosa de la actividad editorial.

El extremo de esta importancia se observa si tenemos en cuenta que hay obras que sólo existieron en las publicaciones periódicas –y me atrevería a decir que de todo tipo y rango de autores– y no fueron publicadas posteriormente en álbumes o colecciones de música. El paradigma de esta música “non nata” lo podemos observar en títulos como *Canción de zarzuela inédita* de Ricardo Villa, publicada en la revista *Música: Álbum-revista musical* de 1917², en un número que incluye un perfil biográfico y una entrevista al director de la Banda Municipal de Madrid.

También era frecuente la publicación de obras musicales directamente en revistas, y no en colecciones de música que se mantuvieran a la venta, con el objetivo de llegar más directamente a los salones burgueses. Hasta ahora hemos hallado algunas obras de pianistas-compositores del siglo XIX, como es el caso de José Miró, pianista gaditano, profesor del Conservatorio de Madrid, que publicó en 1842 cinco valsos exclusivamente en *La Iberia Musical*³. Así, hasta que no logremos estudiar y recuperar todas las partituras publicadas en las revistas, actualmente nos perdemos una gran parte de la música que sonaba en España durante el siglo XIX y primeras décadas del XX.

2. Salón y música doméstica

El destino de estas partituras en las publicaciones periódicas era el salón, un espacio poliédrico de sociabilidad musical burguesa, que refleja la riqueza de la vida musical en España durante el siglo XIX. Encontramos una inmensa variedad de salones, desde los regentados por músicos profesionales o algunos de sus patrones, donde se escuchan las innovaciones camerísticas de la música europea, hasta aquellos en los que prima el componente social y la música queda relegada a puro ornamento.

² Ricardo Villa: “Canción de una zarzuela inédita”, *Música: Álbum-revista musical*, Año I, nº 3, 1-II-1917, pp. 53-59.

³ José Miró y Anoria: “Cinco Valsos”, *La Iberia Musical*. Valsos 1-3: nº 25, año 1º, 1842, domingo 19 de junio, separata. Valsos 4-5: nº 30, año 1º, 1842, domingo 24 de julio, separata.

Paralelamente a la evolución de los grandes salones europeos, el fenómeno del salón en España también se extiende a hogares más modestos conforme avanza el siglo romántico, y en las revistas españolas también se publican “imitaciones horteras de los géneros de salón producidas en masa para honrar los salones de imitación en los hogares pequeño-burgueses”⁴.

Esta consideración del repertorio de salón de finales del siglo XIX como música vulgar ha sido definida desde el punto de vista de la gran burguesía, adoptado por la historiografía que defiende a Frédéric Chopin y John Field. Así Dahlhaus, por ejemplo, nos habla de música de “pseudosalón”, que define como “la aburrida mezcla de melodiosidad y figuración mecánica”⁵, con un cierto criterio de esnobismo social al afirmar que son “piezas concebidas para *delude* (engañar, ilusionar) a las audiencias provincianas de clase media en un sueño musical de salones donde no les estaba permitido entrar”⁶. En realidad, el mercado editorial de finales del siglo XIX logró recuperar el salón y sus géneros musicales ya desprovistos del elitismo social de comienzos de siglo. Más que una música de salón en sus múltiples variantes, podemos considerar que las revistas del cambio de siglo y primeras décadas del XX publican una música destinada al consumo de los hogares acomodados, como medio de entretenimiento, diversión e incluso formación, una “música doméstica”.

Un estudio riguroso de las publicaciones periódicas⁷, nos permite introducirnos en el repertorio ofrecido en sus suplementos, que muestra la variedad de esta “música doméstica”:

- Piano (70%) solista a dos y cuatro manos. Predominan las danzas como polcas, mazurcas y valsos, entre otras. Escasos fragmentos instrumentales de óperas y zarzuelas y algunas obras de carácter más lírico e intimista.
- Canto a una voz con acompañamiento de piano (excepcionalmente guitarra o arpa).

Distinguimos entre obras de inspiración italiana o belcantista, de presencia mayoritaria, y canciones españolas, de raíz populista, algunas de estilo morisco. También aparecen algunos arreglos de fragmentos de obras religiosas y óperas.

En cuanto a los compositores, hemos de distinguir entre las revistas publicadas fuera de Madrid, que incluyen en su mayoría obras de compositores locales, y las que se publican en la capital, que pertenecen a compositores de renombre, otros secundarios asociados a la corte e incluso algunos autores centroeuropeos.

3. Publicaciones periódicas musicales en las primeras décadas del siglo XX

La prensa musical española muestra un crecimiento significativo en los momentos de mayor estabilidad económica y social. Así, en las primeras décadas del siglo XX se observa una eclosión de nuevas publicaciones que se intensifica entre 1920 y 1936 con la aparición de 144 nuevos títulos de revistas específicamente musicales⁸.

⁴ Richard Taruskin: *Music in the Nineteenth century. The Oxford History of Western Music* vol. IV. Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 447.

⁵ Carl Dahlhaus: *Nineteenth Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 148.

⁶ *Ibid.*

⁷ Belén Vargas Liñán: “El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)”. En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Lolo y Gonsálvez (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM, 2012. pp. 463-476.

⁸ Jacinto Torres Mulas. “Periódicos musicales. I. España”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares ed. Madrid, SGAE, 2002, Vol. 8, pp. 692-702.

En los años inmediatamente anteriores, ya encontramos un listado de revistas y publicaciones musicales muy significativo⁹ con presencia de suplementos de partituras. Si analizamos las que se publicaban en 1917, año de aparición de la revista *Música: Álbum-revista musical*:

Título	Lugar	Fecha	Partituras
<i>Álbum de Música</i>	Barcelona	1912-1924	suplemento
<i>Arte Musical</i>	Madrid	1915-1918	suplemento
<i>Aparte</i>	Alicante	1916-1917	-
<i>Arxiu del Conservatori Municipal de Música i de la Societat Vigatana de Concerts</i>	Barcelona	1915-1917	-
<i>Boletín de la Asociación Ceciliana Española</i>	Valencia	1913-1922	-
<i>Boletín Musical</i>	Madrid	1917-1918	-
<i>Croniques de L'Orfeo Manresa</i>	Barcelona: Manresa	1910-1918	-
<i>Federación Musical Española</i>	Madrid	1911-1920	-
<i>Gaceta Musical (Información Musical)</i>	Barcelona	1917 (1918-1919)	-
<i>Harmonía</i>	Madrid	1916-1957	suplemento
<i>Lira Española</i>	Madrid	1914-1917	-
<i>Mundial Cuplé</i>	Valencia	1917-1918	suplemento
<i>Mundial Música</i>	Valencia	1916-1921	suplemento
<i>Música, Álbum-revista musical</i>	Madrid	1917	suplemento
<i>Musiciana</i>	Barcelona	1916-1917	suplemento
<i>Revista</i>	Barcelona	1917-1938	-
<i>Revista Musical Hispano-Americana</i>	Madrid	1914-1917	suplemento
<i>Revista Musical Lleidatana</i>	Lérida	1917-1920	-
<i>Tesoro Musical de Ilustración del Clero</i>	Madrid	1917-1924	-
<i>Vida Litúrgica</i>	Barcelona: Tarrasa	1917-1936	-

Tabla I: Revistas musicales españolas publicadas en 1917.

Álbum de Música se editaba como suplemento de la revista *El Cine*, que era un semanario popular de espectáculos a un precio de 50 céntimos. En cada número de la revista aparecía una pieza de música en sus páginas. Aparte se editaba un álbum con dieciséis composiciones de música popular: cuplés, tonadillas, valeses, etc.¹⁰

⁹ J. Torres: "III.3. Repertorio general", *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991, pp. 132-823.

¹⁰ En el *Repositori Digital de la Filmoteca de Catalunya* aparecen varios ejemplares conservados que incluyen en cada revista una partitura, normalmente bailes o canciones. En: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/22056> [Fecha de consulta: 26/07/2016].

Arte Musical, subtitulada *Revista Iberoamericana*, imprimía doce páginas de música y entre cuatro y ocho de texto con biografías, fotos y artículos dedicados a la música. Con una frecuencia mensual, entre las secciones que encontramos, observamos que ya figuran algunos encabezados comunes a otras revistas de la época como por ejemplo “Lo que dicen los músicos” o “Madrid Musical. Crónica de la quincena”, prestando especial atención en sus contenidos al teatro lírico. Los suplementos musicales no se conservan en la colección de la Biblioteca Nacional de España¹¹, probablemente debido a la costumbre de separarlos de la revista para su interpretación.

Una de las revistas más longevas que publicó gran cantidad de partituras fue *Harmonía* (1916-1957), bajo la dirección musical de Julio Gómez, que se dividía en dos grandes secciones. La primera de ellas ofrecía publicaciones de obras para gran banda: fantasías y transcripciones de óperas, zarzuelas, operetas y otras piezas de concierto de gran formato; la segunda ofrecía arreglos de piezas fáciles para agrupaciones de menores dimensiones: bailes, pasodobles, marchas, números sueltos de zarzuelas, etc. De vez en cuando se publicaban piezas para canto y piano. Al estar destinada a públicos distintos, las dos secciones de la revista se podían adquirir por separado.

Perteneciente a otro ámbito musical, *Mundial Cuplé*, publicada en Valencia por primera vez en 1917, podría haber formado parte de la revista *Mundial Música* (1916)¹². Con una extensión de 12 páginas, aparecía cada dos meses, y las piezas que en ella se ofrecían eran bailables, pasodobles, canciones y demás piezas relacionadas con el mundo y el espectáculo del cuplé. En cuanto a *Mundial Música*, las piezas que se publicaban eran en su mayoría para canto y piano o para este último a solo. Hay que destacar en ella la presencia de poemas de Manuel Machado o Rosalía de Castro puestos en música por Rogelio del Villar o Adolfo Salazar, o algunos fragmentos de zarzuelas de Chapí¹³.

En Barcelona, con una tirada quincenal, se publicó la revista *Musicana* bajo la dirección de Pedrell, siendo la Academia Granados la responsable de la misma. En cada revista se entregaban varias partituras o fragmentos de ellas de repertorio histórico español y del resto de Europa¹⁴.

Por último, la *Revista Musical Hispano-Americana* se publicaba mensualmente. Continuadora de la *Revista Musical* (Bilbao), llama la atención la calidad y el número de colaboradores, el amplio mapa de puntos de suscripción, así como la extensa lista de corresponsalías de las que se nutría la revista, tanto en España como en el extranjero¹⁵. Según consta en el primer número, las distintas materias que aparecerán en las sucesivas publicaciones son Historia, Estética, Biografía, Teatros, Conciertos, Tribuna Libre, Bibliografía y Ediciones, Sección Oficial y Suplementos de Música. En el primer número, de enero de 1914, se ofreció un fragmento de la “Canción de Salud”, de *La vida breve* de Manuel de Falla, que se había estrenado con gran éxito un mes antes en París¹⁶. Se pu-

¹¹ *Arte Musical* (Madrid), Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. En: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003635928&lang=es> [Fecha de consulta: 26/07/2016].

¹² Torres: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*..., pp. 536-537.

¹³ *Mundial Música*, Biblioteca de la Fundación Juan March.

<http://www.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7142/ID179977f7/NT9> [Fecha de consulta 27-07-2016].

¹⁴ Como ejemplo, en el segundo número de la revista (octubre de 1916), las piezas que aparecen son “el final de *La canción del caballero* de Félix Antonio de Cabezón, y tres interesantes páginas, con la *Giga de la caza del Rey*, de John Bull” En: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1910/08/05/pagina10/33331353/pdf.html?search=Lliga%20espiritual> [Fecha de consulta 27-07-2016].

¹⁵ [anuncio], *Revista Musical Hispano Americana*, 1/1914, nº 1, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 21-24.

blica la reducción para piano, llena de dificultades en la voz y el acompañamiento. Cabe preguntarse a quién va dirigida esta partitura, cuyas exigencias técnicas y artísticas la aleja de los aficionados y sirve de ilustración o ejemplo formativo para los lectores.

4. Partituras de teatro lírico en Música: Álbum-Revista Musical (1917)

Para profundizar en la presencia del teatro lírico en las partituras incluidas en las publicaciones musicales periódicas, hemos seleccionado la revista *Música: Álbum-Revista Musical*, que se publicó quincenalmente en Madrid desde el 1 de enero al 15 de diciembre de 1917 con una tirada total de veinticuatro números¹⁷.

Centrándonos en los suplementos musicales, durante su año de existencia, la revista publicó y difundió un total de 114 obras. Una división por géneros (y subgéneros relevantes) arroja algunos datos concluyentes:

Género	Nº obras	Subgénero	Nº obras
Canto a solo	2		
Canto con piano	35	Canción Andaluza	5
		Canción Danza	5
		Canción Transcripción Teatro Lírico	6
Coral	4		
Piano	57	Piano Danza	33
		Piano Reducción orquestal	2
		Piano Sonata	2
Cámara	4		
Orquesta	1		
Órgano	1		
Histórica Transcripción	9		

Tabla II: Clasificación por géneros de las obras publicadas en *Música: Álbum-Revista Musical*.

Se publican sobre todo obras para piano, abrumadoramente de danza, sólo alguna reducción orquestal y algunas sonatas inéditas. Después abundan las canciones españolas, andaluzas, de danza y también transcripciones de teatro lírico. Siguiendo la línea editorial marcada por la revista, la mayoría de las partituras de teatro lírico pertenecen a compositores españoles contemporáneos:

¹⁷ Una descripción completa de esta revista se puede consultar en Giménez Rodríguez, Francisco J.: "Partituras musicales en publicaciones periódicas españolas del cambio de siglo XIX al XX". En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*..., pp. 535-549.

“¡Mala copla!” Partituras de teatro lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX

Autor	Título	Autor letra	Plantilla	Fecha	pp.	Publicación
Bretón, Tomás	<i>Coplas de La Dolores</i>	Linares Rivas, M. / Periquet, F.	Voz/Piano	1/1/1917	9	Inédito
Campo, Conrado del	<i>La flor del agua (trova del juglar)</i>	Víctor Said Armesto	Voz/Piano	15/4/1917	6	Inédito
Chaves, Francisco	<i>La fuerza bruta</i>	Benavente, Jacinto	Voz/Piano	15/12/1917	2	Alier ed.
Falla, Manuel de	<i>El amor brujo: Canción del fuego fatuo.</i>	Martínez Sierra, Gregorio	Voz/Piano	1/6/1917	5	MFE Chester
Giménez, Gerónimo	<i>La costilla de Adán: Canción del Guaraní</i>	Moyrón / González del Toro	Tiple/Bar./coro/Piano	15/9/1917	7	Inédito
Larregla, Joaquín	<i>Miguel Andrés.</i>		Voz/Piano	1/7/1917	2	Inédito
Luna, Pablo	<i>Danza del fuego</i>		Piano	1/8/1917	5	Harmonía
Molgosa i Planas, Conrado	<i>Preludio. Rêverie de Cenicienta</i>	Vilagerunt, Salvador	Piano	15/4/1917	3	Inédito NO SGAE
Turina, Joaquín	<i>Margot. Escena</i>		Piano	1/09/1917	5	Inédito
Valdovinos, Teodoro	<i>Girasol</i>	Rodríguez Arias, E.	Piano	15/1/1917	4	Inédito NO SGAE
Villa, Ricardo	<i>Canción de una zarzuela inédita</i>	Soldevilla, Fernando	Voz/Piano	1/2/1917	7	Inédito NO SGAE
Vives, Amadeo	<i>Las buenas brujas (danza)</i>		Piano	1/3/1917	3	Inédito NO SGAE

Tabla III: Partituras de teatro lírico incluidas en la revista *Música: Álbum-Revista Musical*.

Nos encontramos canciones muy representativas de obras ya estrenadas con éxito compuestas por grandes maestros del teatro lírico del momento como Tomás Bretón, Conrado del Campo y Manuel de Falla. Las tres partituras comparten una escritura pianística compleja, derivada de la transcripción de la parte orquestal y grandes exigencias vocales, que las alejan de un público aficionado. También presenta un lenguaje pianístico elaborado, como era de esperar teniendo en cuenta la dimensión como intérprete de su autor, el fragmento del drama lírico *Miguel Andrés* (1902) de Joaquín Larregla, producto también de la transcripción pianística, y del afán del autor de darse a conocer como compositor “serio”.

Con una orientación más popular, las obras de Francisco Chaves y Ricardo Villa presentan una línea vocal más sencilla, sin grandes agilidades ni extensión, y un acompañamiento pianístico repetitivo y simplificado, apto para intérpretes *amateurs*. También se enmarca en un estilo sencillo la canción de Gerónimo Giménez perteneciente a la fantasía cómico-lírica *La costilla de Adán* (1917), pero su interpretación resulta compleja al requerir la participación de una tiple, un barítono y un coro.

Los fragmentos instrumentales de teatro lírico en transcripción pianística incluyen danzas de patrones rítmicos ternarios muy marcados, como las de Amadeo Vives o Pablo Luna, con una escritura pianística sencilla. También se incluyen pasajes instrumentales de escenas de obras dramáticas, como el *Preludio y Rêverie* de *ila* pantomima infantil *Cenicienta* (1917) de Molgosa i Planas o la escena de *Margot* (1914) de Turina, que recrea una procesión de Semana Santa, con cierta complejidad colorista y polifónica.

Además, la revista *Música: Álbum-Revista Musical* realiza una incursión en los orígenes del teatro lírico en España al publicar un fragmento de la comedia de Sebastián Durón (1660-1716) *Muerte en amor es la ausencia*. Se trata de una transcripción de tan solo trece compases de la última frase de la comedia¹⁸ realizada por Jesús Aroca, director de la Sección musical de la revista, muy interesado por la música histórica. La brevedad del fragmento y la amplia plantilla no deja lugar a dudas sobre la pretensión de la edición de esta partitura en la revista: dar a conocer una muestra del teatro lírico español de los siglos anteriores.

También se incluyen transcripciones para piano de fragmentos instrumentales de Antonio Guerrero (ca. 1710-1770), compositor de tonadillas en Madrid en las décadas centrales del siglo XVIII. En este caso, dos danzas de ritmo ternario sencillas y repetitivas que coinciden en estos rasgos con el repertorio mayoritario de la revista.

Autor	Título	Plantilla	Fecha	pp.	Publicación
Durón, Sebastián	<i>Muerte en amor es la ausencia</i>	Cuarteto vocal, Clarines, Violines, Timbal y acpto.	1/2/1917	1	Inédito
Guerrero, Antonio	<i>Primer aire de tonadilla Manchegas</i>	Piano	1/3/1917	1	Inédito

Tabla IV: Fragmentos de teatro lírico del siglo XVIII en la revista *Música: Álbum-Revista Musical*.

Para completar este estudio de las partituras de teatro lírico en la revista *Música: Álbum-Revista Musical*, debemos reseñar también la aparición de un ejemplo de repertorio europeo bajo el título *“El barbero de Sevilla. Dos partituras rivales en 1816. (fragmentos)”*¹⁹. Incluye la transcripción para violines primeros, segundos, bajo y piano de dieciséis compases de la “sighidilia [sic] spagnola” de la ópera de Paisiello, y la reducción para piano del inicio de la cavatina “Una voce poco fa” de Rossini en versión simplificada. En estos dos fragmentos podemos observar la doble finalidad de la inclusión del teatro lírico en la revista: mostrar fragmentos significativos con una función formativa, y proporcionar transcripciones fáciles de pasajes conocidos que pudieran ser interpretados al piano de cualquier salón doméstico de la época.

Conclusiones

Desde mediados del siglo XIX algunas revistas culturales y otras específicamente musicales incluyen partituras entre sus páginas, realizando una importante contribución a la difusión de la actividad editorial y, en ocasiones, dando a la luz obras musicales que tuvieron tan solo una existencia efímera en las páginas de las revistas.

El principal destino de estas obras fue el salón que, a medida que avanza el siglo romántico, va reduciendo sus dimensiones, hasta llegar a formar parte de los hogares pequeñoburgueses,

¹⁸ Antonio de Zamora / Sebastián Durón, *Muerte en amor es la ausencia*. Estudio y edición crítica de Jordi Bermejo Gregorio, transcripción poético-musical de Lola Josa y Mariano Lambea. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 404. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/muerte-en-amor-es-la-ausencia/> [Fecha de consulta: 27/07/2016].

¹⁹ Paisiello, [Giovanni] / Rossini, [Gioacchino]: *“El Barbero de Sevilla. Dos partituras rivales en 1816. (fragmentos)”*, *Música: Álbum-Revista Musical*, nº 4, 15-II-1917, p. 18.

principales consumidores de una “música doméstica” con características propias definidas por su contexto y funcionalidad, que nos aleja así de las connotaciones peyorativas que adquiere el término “música de salón”. La mayor parte de este repertorio es para piano, aunque también encontramos obras para canto y piano: canciones de inspiración italiana, canciones españolas, transcripciones de óperas y de obras religiosas.

En las primeras décadas del siglo xx las publicaciones periódicas musicales experimentan una significativa eclosión. Concretamente en 1917 se están publicando veinte revistas específicamente musicales y ocho de ellas publican suplementos con partituras. De entre ellas, la revista *Música: Álbum-revista musical* constituye un ejemplo paradigmático de inclusión de partituras variadas como suplemento durante su año exacto de vida. Incluye mayoritariamente obras para piano, también para canto y piano, entre las que hemos localizado doce fragmentos de teatro lírico.

Nos encontramos canciones muy representativas de obras ya estrenadas con éxito compuestas por grandes maestros del teatro lírico (Bretón, Del Campo, Falla), con una complejidad que las aleja del intérprete de salón. Otras canciones más populares dirigidas a intérpretes *amateur*, así como fragmentos pianísticos de danzas populares provenientes del teatro lírico. Pero también hallamos fragmentos de zarzuelas y tonadillas históricas, así como otros pertenecientes al repertorio europeo.

En síntesis, la inclusión de partituras de teatro lírico en las publicaciones periódicas parece responder a una doble finalidad: contribuir al repertorio de “música doméstica”, con transcripciones fáciles de pasajes conocidos que pudieran ser interpretados al piano de cualquier salón de la época, y mostrar fragmentos significativos del repertorio contemporáneo e histórico con una función formativa dirigida a los lectores más profesionalizados.

EL TRÍO HISPALENSE EN EL RADIO CLUB SEVILLANO (1925-26): OTRA VÍA DE DIFUSIÓN DEL TEATRO LÍRICO

ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En el transcurso de cualquier investigación musicológica, la consulta de fuentes hemerográficas resulta fundamental. Pero mientras nos convertimos en ávidos buscadores de críticas de conciertos, solemos dejar en un segundo plano otras secciones, que en sus líneas encierran verdaderos tesoros. Con esta comunicación, queremos poner en valor una de estas grandes olvidadas: las programaciones radiofónicas. Ellas nos darán la clave para entrar en un mundo poco trabajado, el de la transcripción. Tomaremos como protagonista al Trío Hispalense, una formación de violín, violonchelo y piano encargada de dotar de contenido musical a Radio Sevilla en sus comienzos. Gracias a las programaciones radiofónicas, reconstruiremos el repertorio interpretado entre marzo de 1925 y enero de 1926; valoraremos la importancia de la transcripción en el mismo, y destacaremos la simbiosis entre teatro lírico y radiodifusión que al mismo tiempo actúa como incentivo para conseguir oyentes y como medio principal de difusión de un repertorio que hasta entonces había sido inaccesible para una gran parte de la población.

PALABRAS CLAVE: Transcripción, Teatro Lírico, Trío Hispalense, Radio Club Sevillano, Antonio Pantión, Francisco Infante, Segismundo Romero.

ABSTRACT

In the course of any musicological research, a review of hemerographic sources is fundamental. But as we become avid seekers of reviews of music concerts, we usually leave in the background other sections of the press, which may contain real treasures. In this paper, we want to highlight one of these great forgotten sources: radio programming schedules, which provide the key to enter a little-exploited world, that of transcription. We will take the Trío Hispalense as protagonist, a violin, cello and piano ensemble charged with providing musical content for Radio Sevilla in its early days. Thanks to the radio programming schedules, we are able to reconstruct the repertoire performed between March 1925 and January 1926. In this paper we will value the importance of the transcription, and emphasize the symbiosis between lyrical theater and broadcasting that acted both as an incentive to increase the radio audience and as the means of diffusing a repertoire that had previously been inaccessible to a great part of the population.

KEYWORDS: Transcription, Lyric Theater, Trío Hispalense, Radio Club Sevillano, Antonio Pantión, Francisco Infante; Segismundo Romero.

Introducción

Antes de la aparición de la música mecánica, para escuchar una obra musical debíamos encontrarnos en el mismo espacio y tiempo que el intérprete, a excepción de los pianos mecánicos y

demás artilugios, en los que la ejecución había quedado registrada con anterioridad. Según Julio Arce, el mayor experto en los primeros años de la radio en España:

La extensión de los medios de grabación y reproducción sonora fue lenta. En los años veinte, gracias a la incorporación de la electricidad, el gramófono dejó de ser un artilugio poco fiable y aumentó considerablemente su calidad. A partir de estos años comienza a gran escala la industria de la música. A mediados de los años veinte la radio dejó su etapa experimental para convertirse en un medio de comunicación accesible. En pocos años la población urbana y, en menor medida, la de las áreas rurales, pudieron disfrutar de las emisiones radiofónicas. [...] No es necesaria ya la presencia del intérprete o la representación musical y el consumo de música "mecánica" comienza a superar la música en "vivo"¹.

1. Radio Club Sevillano y el contexto radiofónico en 1925

El Radio Club Sevillano, es sin duda uno de los protagonistas de este artículo, ya que dio origen a la formación en la que nos centraremos posteriormente, el Trío Hispalense, por lo que creemos de justicia hacer una breve presentación del mismo y del tipo de emisiones que lanzaba a las ondas en este periodo.

Radio Club Sevillano, con sede en el número 5 de la calle Núñez de Balboa en Sevilla, se lanzó a las ondas el 12 de julio de 1924, con una primera emisión de dos días que incluía propaganda católica y conciertos musicales. Dichas transmisiones fueron realizadas por Ildelfonso Montero, con la ayuda técnica de Rafael Terry, con un transmisor de 3 kilovatios.

El 7 de octubre de 1924, Radio Club Sevillano dio comienzo a su programación diaria de forma clandestina con las siglas 4XX. A las seis y media de la tarde ofrecía al público varios conciertos, transmisión de las horas, un boletín meteorológico, lecturas para niños y noticias de prensa. Ya desde sus comienzos, dedicaba espacios al "cante y la guitarra", con actuaciones en directo de grandes figuras como Encarnación Fernández, la "Niña de las Saetas", que en noviembre de 1924 ofrecía a sus oyentes una selección de malagueñas, granadinas, saetas y cuplés, dejando el cierre del concierto al famoso "tocaor" José Triano, "El Ecijano".

Poco después, la asociación solicitó el distintivo EAJ-5 y este le fue concedido el 31 de julio de 1925 a Manuel García Ballesta, con la condición del traslado de la emisora a calle de Albareda, 16. En esta etapa, ya oficial, su programación estaba destinada a los miembros del Club y era seleccionada por ellos mismos, incluyendo lecturas de artículos periodísticos, charlas divulgativas y actuaciones musicales en directo.

Hoy en día, puede sorprender el hecho de que la programación durante los primeros años de la radiodifusión se hiciera íntegramente en vivo, pero esto responde principalmente a condicionantes técnicos que Julio Arce explica muy bien:

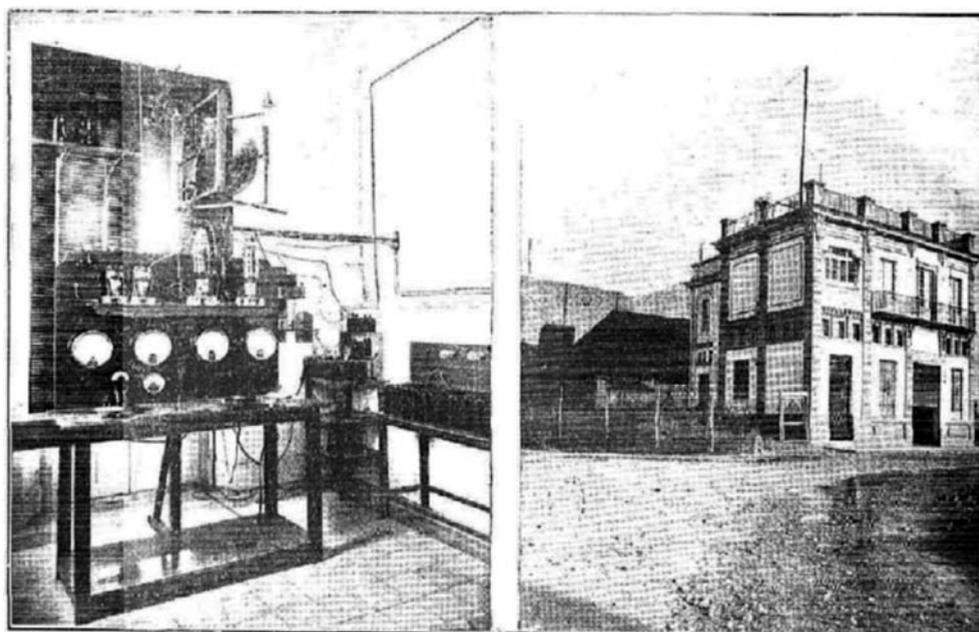
Los registros fonográficos se abandonaron cuando la radiodifusión dejó su carácter experimental pues los medios técnicos imposibilitaban una buena audición. [...] El micrófono se colocaba directamente en la bocina del gramófono y los oyentes además de escuchar la música, escuchaban el sistema mecánico del aparato y las perturbaciones propias de la transmisión radiofónica. Pero junto a estas razones técnicas estaba la concepción de la radio como un nuevo medio que posibilitaba la transmisión a largas distancias de un acontecimiento. Los radiodifusores querían radiar óperas y conciertos desde los teatros u organizar las ac-

¹ Julio Arce: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid, ICCMU, 2008, p. 148.

tuaciones musicales en los estudios. [...] Durante los primeros experimentos de radiodifusión en España y en el resto de Europa, la tecnología radiofónica se concibió como una forma de llevar el espectáculo musical al hogar. [...] La dificultad y el coste de las retransmisiones hicieron que las emisoras tuvieran que organizar sus propios conciertos para ser transmitidos desde unos estudios que se concibieron como escenarios para el indeterminado auditorio de los teleoyentes².

En este contexto se inscribe la creación del Trío Hispalense, formación de piano, violín y violonchelo, “que lleva el peso y la parte mas selecta de los programas musicales”³ de la recién inaugurada, versión oficial del Radio Club Sevillano.

Posteriormente, Radio Club Sevillano sería transferido, junto con la compra y cierre de EAJ 17 Radio Sevilla, a Unión Radio, el 3 de agosto de 1927, y fue trasladado a la calle González Abreu, 4⁴. Esta fusión no hace sino confirmar el éxito del plan de expansión de Unión Radio y de encaminarnos hacia lo que acabará convirtiéndose en la Sociedad Española de Radiodifusión (SER).



Vista del panel transmisor de la E. A. J. 5. A la derecha parte de la amplificación microfónica cuya instalación ha merecido elogios de los técnicos de la radio.

Vista de la antena y edificio donde se halla instalada la E. A. J. 5, situado en el Barrio Nervión, lugar el más alto y despejado de la capital andaluza.

Ilustración 1: Instalaciones del Radio club sevillano.

Fuente: *Ondas*, 25-X-1925, p. 6.

² *Ibidem*, pp. 55-56.

³ “Emisoras españolas. E.A.J. 5, Radio Club Sevillano”, *Ondas*, 25-X-1925, p. 6.

⁴ <http://elmediosonoro.blogspot.com.es/2008/12/eaj-5-radio-club-sevillano.html> [11-XI-2015, 22:15]

2. El Trío Hispalense y su papel en Radio Club Sevillano

Gracias a la emisión musical en vivo, la radio se convierte en un nuevo espacio para la música, generando una gran demanda de artistas de todo tipo: cantantes, instrumentistas, recitadores, actores, etc. A esto hay que añadir que las necesidades musicales de la programación diaria, por lo que las emisoras pasaron a promover la creación de una o varias agrupaciones musicales:

Éstas nunca superaban la docena de músicos y eran similares a las que actuaban en los cafés y salas de baile. Los músicos, por norma general, eran contratados en función de las necesidades de la programación. La situación laboral de los músicos durante este primer tercio del siglo XX se caracterizó por su versatilidad e inestabilidad. Era frecuente que simultanearan diversas actividades y participaran en varias agrupaciones. [...] Otros músicos tuvieron una vinculación más estable y duradera. Se contrató a intérpretes y agrupaciones para la realización de los programas diarios⁵.

Nuestro Trío Hispalense se inscribe dentro de ambos grupos: como trío, firma un contrato con Radio Club Sevillano colaborando una media de 4 veces por semana en la programación musical diaria; pero a partir del verano de 1925 es posible encontrar también a sus miembros en las programaciones, formando parte del Quinteto o el Sexteto de la estación, agrupaciones recurrentes pero con un carácter mucho más esporádico en sus apariciones.

No obstante, esta situación favorable al intérprete, que encuentra en la radio un nuevo núcleo de mercado no durará mucho. A partir de 1929 las mejoras en la calidad de los aparatos reproductores y de la técnica radiofónica, así como la ampliación del repertorio, harán posible que el disco pase a cubrir una parte importante de la programación⁶.



Ilustración 2: El Trío Hispalense
Fuente: *Ondas*, 25-X-1925, p. 6.

⁵ J. Arce: *Música y radiodifusión...*, p. 88.

⁶ *Ibidem*, p. 81.

El Trío Hispalense estaba formado por Antonio Pantión (piano), Francisco Infante (violín) y Segismundo Romero (violonchelo), aunque en las primeras emisiones aparece Víctor Arcal en este papel.

Para subrayar el carácter polifacético de estos artistas y ayudar a su inscripción en el contexto musical de la Sevilla de 1925, diremos que además de su relación con Radio Club Sevillano, Infante y Romero formaron parte activa en la fundación y presentación oficial de la Orquesta Bética de Cámara que tuvo lugar el 10 de diciembre de 1924 en el Teatro San Fernando, con la presencia de los Infantes Don Carlos y Doña Luisa⁷ y con ella siguieron colaborando en temporadas sucesivas. Antonio Pantión (Sevilla 1898-1974), por otra parte, compaginó las emisiones radiofónicas con la labor de pianista acompañante y compositor de “zarzuelas siguiendo la corriente andalucista y popular del momento”⁸. De hecho el propio Trío Hispalense fue el encargado de interpretar en dos ocasiones durante el periodo analizado (8-III-1925 y 31-I-1926) una de sus obras: el tango *Kiriki*⁹. Sin embargo, será recordado principalmente por sus marchas procesionales para la Semana Santa Andaluza, entre las que destacan aquéllas dedicadas a los Dolores para la cual compuso *Jesús de las Penas* (1943) o *Tus dolores son mis penas* (1970)¹⁰.

3. Aproximación general al repertorio

La estructura de la emisión musical estaba concebida como cualquier función musical de un teatro o sala de conciertos. Generalmente constaba de dos o tres partes divididas por un intermedio. En ellos se insertaban charlas, conferencias o discursos en las que intervenían, siguiendo el lenguaje de la época, cultos “sin-hilistas”.

La radio adoptó los usos y costumbres del ambiente musical de las ciudades por lo que el repertorio del Trío Hispalense era similar al de las orquestinas y conjuntos que actuaban en los cafés, cines y pequeños teatros. Ejecutaban indistintamente un moderno fox-trot, un pasodoble, una fantasía sobre motivos de ópera, arreglos de zarzuelas u obras de cámara de compositores clásicos y de moda como Grieg, Wagner, Albéniz, Granados, etc.¹¹.

Entre el 9 de marzo de 1925 y el 2 de enero de 1926, el Trío Hispalense interpretó un total de 445 piezas musicales rastreables en prensa, de las cuales sólo cinco fueron composiciones originalmente pensadas para trío con piano:

• <i>Trío en Fa# menor</i> , de Cesar Franck
• “Rondo all' Angaresse” del <i>Trío en Sol Mayor</i> , de Joseph Haydn
• <i>Trío en Re Mayor</i> , de Joseph Haydn
• <i>Trío en Lab Mayor</i> , de Joseph Haydn
• <i>Trío nº 2</i> , de Mazza

⁷ <http://www.orquestabeticafilarmonicadesevilla.com/banda.php> [10-XI-2015, 23:00]

⁸ Antonio Álvarez Cañibano: “Pantión Pérez, Antonio”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.), Madrid, ICCMU, 2001, vol. 8, p. 442.

⁹ Véase la programación para el 25-IV-1925 publicada en *El Sol*, 24-IV-1925, p. 6 y la del 30-VIII-1925 publicada en *Ondas*, 30-VIII-1925, p. 11.

¹⁰ <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-282> [10-XI-2015, 23:15]

¹¹ J. Arce: *Música y radiodifusión...*, p. 87.

Todo lo demás fueron transcripciones que, para facilitar su análisis, hemos dividido en géneros: teatro lírico (85), música sinfónica (29), música “culta” para piano (68), música ligera (258), música religiosa (4) y adaptaciones de música de cámara para otras plantillas (1).



Así como la música del teatro lírico era el género predominante en Radio Ibérica y los comienzos de Unión Radio debido a la idea de la radio como medio educativo que tenían los programadores madrileños; en el caso del Radio Club Sevillano, más de la mitad de la programación está acaparada por el cuplé, las canciones populares, el flamenco, los valeses, fox-trot, tangos y la música ligera en general, dejando claro que los programadores sevillanos entendían la radio principalmente como un medio de entretenimiento.

Otro de los aspectos que más preocuparon a los directores técnicos y artísticos de la radio de los años veinte fue la selección de obras musicales, no por sus cualidades estéticas o su mérito intrínseco, sino por sus condiciones de especial adaptación a la radiofonía; se buscaba, por tanto que tuvieran unas “condiciones radiogénicas”¹², en palabras de Arce, que describe un crítico de la revista *Onda* y que cumplía a la perfección el repertorio de música ligera programado por la estación:

Son aquellas [obras musicales] cuyas diferentes partes instrumentales tocan, simultáneamente, con la misma o aproximada cantidad de sonido; es decir, con análogo matiz de intensidad; y al mismo tiempo, cuya textura instrumental es homogénea, sin grandes huecos en la instrumentación y sin planos muy diferenciados. [...] la orquestación trabada, en la que todos los instrumentos colaboran en un conjunto sin grandes relieves individuales, caso corriente en muchos trozos clásicos y aún wagnerianos, se reproducirán con toda perfección, incluso cuando uno de los instrumentos alza su voz individual en un pasaje en que toca como “solista”¹³.

¹² J. Arce: *Música y radiodifusión...*, p. 128.

¹³ Un crítico de esta corte: “Acústica de los estudios I”, *Ondas*, nº 164, 5-VIII-1928, p. 16.

Las primeras emisiones de Radio Club Sevillano consistían en un único bloque de una duración aproximada de dos o tres horas, generalmente en horario nocturno, y articulado en partes, con uno o varios intermedios¹⁴. A continuación, presentamos a modo de ejemplo el programa de una de estas primeras sesiones, concretamente la programada para el jueves 16 de abril de 1925, extraída de *El Sol*¹⁵:

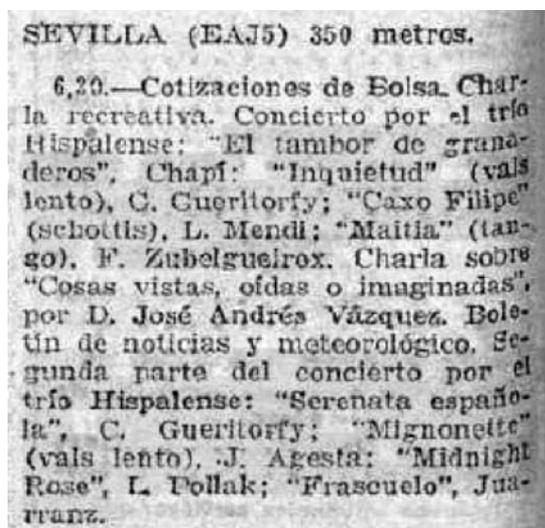


Ilustración 3: Ejemplo de Programación.
Fuente: *El Sol*, 15-IV-1925, p. 6.

Paulatinamente se produjo una ampliación de las horas de emisión y los contenidos se fueron diversificando.

4. La importancia del Teatro Lírico

Pese al aplastante predominio de la música ligera frente a la “culta” que hemos constatado en la sección anterior, el nada desdeñable 19% dedicado a la interpretación de transcripciones de teatro lírico deja patente la posición privilegiada de este género de música en la programación radiofónica de estas primeras emisiones. Y es que no debemos olvidar que la presencia del teatro lírico en la radio española se manifiesta desde las primeras emisiones de carácter experimental, ya sea zarzuela, ópera, sainete o revista, y se intenta programar incluso en emisoras con pocos recursos como la que nos ocupa, Radio Club Sevillano. El motivo no es otro que la demanda del público, que sigue centrandose en el teatro su interés musical principal.

Por ello, las emisoras de naciente creación, estaban atentas a este fenómeno, que se confirmaba regularmente con encuestas a los oyentes, y aprovechaban dicho interés para ganar aficionados. Al mismo tiempo, la programación de transcripciones para trío con piano de los números más

¹⁴ J. Arce: *Música y radiodifusión...*, p. 184.

¹⁵ *El Sol*, 15-IV-1925, p. 6.

sobresalientes –a ojos de los programadores– del teatro lírico nacional y extranjero, favoreció que éste se difundiese al mismo tiempo que se mantenían en la memoria colectiva, poniendo las bases necesarias para la consolidación de un repertorio que estaba a punto de dejar de ser música de nueva creación destinada a un consumo inmediato para pasar a programar fundamentalmente re-posiciones de un repertorio ya consolidado y del gusto del público.

4.1. Obras y autores destacados

Dentro del repertorio de teatro lírico interpretado por el Trío Hispalense, consideramos necesario destacar que la presencia de creación española asciende al 58%.



En la nómina de autores españoles destacan Chapí, Arrieta, Balaguer, Guerrero, Granados, Francisco Alonso, Gerónimo Giménez, Falla, Bretón, Azagra, Usandizaga y Serrano, todos ellos con varias interpretaciones a lo largo de 1925. Mientras que los autores extranjeros más retransmitidos en este género son Gounod, Borodin, Grieg, Mozart, Ponchielli, Mascagni, Massenet, Rossini, Szulé, Wagner, Weber y Verdi.

Conclusiones

A modo de cierre, creemos oportuno volver a citar a quien ha sido nuestra guía principal en la elaboración de este trabajo, Julio Arce:

La radio rompió las barreras de la localización espacial y temporal de la música. Aunque en cierto sentido estos fenómenos se habían producido anteriormente con la aparición de las tecnologías de grabación y reproducción del sonido, a partir de 1925 la combinación de la radio, el gramófono y el cine sonoro modificaron drásticamente las relaciones entre el músico y su audiencia¹⁶.

¹⁶ J. Arce: *Música y radiodifusión...*, p. 86.

Si bien el análisis de la audiencia en estos primeros años de la radio es una tarea complicada por carecer de datos estadísticos fiables, que en nuestro país no aparecerán hasta 1968, si es posible acceder a través de la prensa especializada a los resultados de las encuestas periódicas que promovían las emisoras para conocer las preferencias musicales de sus oyentes. En ellas se aprecia un claro interés por el teatro lírico en sus múltiples formatos, hecho que los programadores tuvieron muy en cuenta para ampliar la nómina de oyentes y así asegurar su continuidad.

Por otra parte, si bien es verdad que en los años veinte el perfil del radioaficionado “lo constituía un varón que vivía en una gran ciudad, perteneciente a la clase media urbana, con interés por los avances científicos y aficionado a los espectáculos musicales y teatrales”¹⁷, no lo es menos el constante aumento de la organización de audiciones públicas ya fuera en clubs, asociaciones, cafeterías, etc., actividad que junto a otras iniciativas como la “radio móvil” de Unión Radio¹⁸, facilitaron poco a poco el acceso de las clases más modestas y de las poblaciones rurales a las emisiones radiofónicas, y con ello promovieron la audición de un patrimonio musical, en el que el teatro lírico seguía siendo la piedra angular.

¹⁷ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸ Se colocó un aparato de radio con grandes altavoces en una furgoneta que se desplazaba por los barrios de la periferia y las áreas rurales.

V

MICROHISTORIA

EL CONTEXTO LÍRICO EN LA PRENSA DE BARCELONA ENTRE 1859 Y 1936

FRANCESC CORTÈS I MIR
Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

La proliferación de la prensa musical va unida a variables exógenas al entorno estrictamente musical. En esta aproximación trataremos acerca de los vínculos existentes entre la prensa musical en Barcelona y las publicaciones de tipo generalista, vinculándolas con el contexto sociocultural. Ponemos nuestro foco de atención en la temática lírica, alrededor de la cual giraba el interés primordial en el siglo XIX, decreciendo y dando paso a otros lenguajes ya entrado el siglo XX.

PALABRAS CLAVE: prensa musical, Barcelona, contexto sociocultural

ABSTRACT

The proliferation of the music press is linked to exogenous variables to the strictly musical environment. In this paper, we will study the links between the music press and the generalist one in Barcelona, relating them with the sociocultural context. We put our focus on the lyrical subjects, main interest in the Nineteenth Century, which is decreasing and giving way to other languages at the beginning of the Twentieth Century.

KEY WORDS: Music press, Barcelona, sociocultural context

La aparición de revistas de temática musical muestra unas tasas de pervivencia directamente proporcionales al aumento de la prensa generalista en momentos cronológicamente coetáneos. Los vaivenes políticos del siglo XIX provocaron fluctuaciones más que sensibles en el número de revistas activas y su pervivencia. Una de las causas, entre otras, derivaba de la libertad de prensa, más tolerante bajo ciertos gobiernos liberales¹, mientras que el establecimiento de censuras inflexibles conllevaba la desaparición o cierre de publicaciones. La ley de diciembre de 1874 arrumbó con una libertad de prensa vigente desde 1868. Más restrictiva fue la ley de enero de 1879 promulgada en tiempos de Cánovas: motivó el cierre y suspensión de diversas revistas, hasta que fue sustituida por la ley Sagasta –julio de 1883–, la cual flexibilizó e hizo menos costoso el proceso administrativo de publicación de nuevas cabeceras editoriales². Las condiciones económicas, igualmente cambiantes, afectaron más débilmente. No tenemos suficientes datos para proceder a un

¹ Para la etapa precedente, *vid.* Montserrat Comas: *La impremta catalana i els seus protagonistes a l'inici de la societat liberal (1800-1833)*. Valencia, Universitat de València, 2012.

² *Vid.* Josep M. Figueras: *El primer diari en llengua catalana: Diari Català (1879-1881)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999, pp. 25-64.

análisis detallado, aunque es evidente que la existencia de un mercado musical más vigoroso podría haber animado una comercialización musical más pujante y numerosa.

Este último punto se obvia a menudo. La mayoría de publicaciones estrictamente musicales antes de los años ochenta del siglo XIX se orientaban bien hacia la promoción comercial de establecimientos de música, o bien a la difusión de las agencias de representación de artistas. La música solía moverse a remolque de la actividad teatral y literaria entrado el siglo. *La España teatral*, por ejemplo, publicada en Madrid en 1856, contaba con un apartado musical seguido de una sección de anuncios difundidos por la agencia teatral impulsora de la revista.

El desarrollo de la prensa femenina contribuyó a la aparición de una literatura musical concebida ex profeso para dichas publicaciones. Su proliferación se vio condicionada por los valores morales imperantes, que juzgaban en ocasiones con suspicacia la educación femenina, coartando durante años la expansión de esta rama hemerográfica. Hasta finales de siglo XIX, no se produjo un auge sustancial³, coincidente con el incremento espectacular de la prensa durante los años ochenta.

La prensa española se nutría preferentemente de modelos foráneos, en su mayoría franceses. El acceso a la cultura europea tenía lugar, mayoritariamente, a través de la literatura francesa. El estudio de C. Duran demuestra cómo entre 1868 y 1892 los fondos bibliográficos y las ventas de obras extranjeras en Barcelona, comprendían alrededor de 66% de obras francesas. Frente a ellas, sólo un 27% estaban redactadas en castellano, un 7% en inglés, mientras que el alemán, italiano y portugués eran productos residuales⁴. La deuda estética con Francia tenía antecedentes: el periódico *El mundo musical*, fundado en 1845 por Eduardo Domínguez de Gironella, justificaba su origen en su estancia de estudios en París. El contacto con el mundo cultural galo le animó a emprender la publicación de la revista "para examinar y anotar cuanto hubiese en ella digno de imitarse"⁵.

El germanismo fue uno de los temas recurrentes en la prensa musical barcelonesa desde finales de los años setenta. Uno de los medios introductores del germanismo en Barcelona fue la revista *La Abeja*, publicación científica y literaria, "extractada de los buenos escritores alemanes", y dirigida por Antoni Bergnes de las Casas (1801-1879). *La Abeja* se publicó entre 1862 y 1872. Entre sus redactores habituales estaban el médico Miguel Guitart i Buch, el farmacéutico Antonio Sánchez Comendador, el físico y farmacéutico Antonio Rave i Bergnes y Juan Font i Guitart. En *La Abeja* se tradujeron poesías de Uhland –"Despedida"⁶– y artículos sobre Schiller, Herder, Hoffmann, Tieck, Osian, Burger, Goethe y Lessing. Quizás no es fruto de la casualidad que varios de los títulos traducidos en *La Abeja* se correspondan con algunas de las poesías a las cuales Pedrell puso música en sus años de juventud. La presentación de la revista justificaba sus objetivos por la dificultad que existía en España de acceder a materiales germánicos de primera mano:

³ Isabel Peñarrubia i Marqués: *Entre la ploma i la tribuna: els orígens del primer feminisme a Mallorca, 1869-1890*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 44.

⁴ Carola Duran: "Aproximació bibliogràfica als corrents de pensament del darrer terç del segle XIX", en R. Cabré, Josep M. Domingo (eds), *Estudis sobre el positivisme a Catalunya*. Vic, Eumo editorial, 2007, p. 454.

⁵ "Origen de este periódico", en *El Mundo Musical*, 5-1-1845, p. 1.

⁶ "Poesías de Luis Uhland", en *La Abeja, Revista científica y Literaria Ilustrada*. Barcelona, Librería de D. Juan Oliveres, 1862, p. 80.

Hasta ahora ha estado la España separada de la Alemania, no solo por su posición, sino también, y de un modo muy señalado, por el espíritu francés, que se va extendiendo más y más entre los dos países. [...] El español, empero, apartado, así por la palabra como por el modo, del mundo germánico, completamente extraño para él, no puede menos de aparecer a grandísima distancia de aquel país; y si por ventura trata de adquirir algún conocimiento de la literatura y del arte alemanes, tiene que acudir forzosamente a la mediación francesa⁷.

La prensa musical hasta los años sesenta se desarrolló arropada, por un lado, por la creación teatral, y por otro, por la literatura y sus avatares. En el caso catalán, además, este contexto cultural se enriqueció gracias a la *Renaixença* y al acceso de la lengua catalana a la esfera de cultura literaria y teatral. Sus diversas vertientes y orientaciones literarias, culturales y políticas eran el reflejo de un profundo proceso de modernización romántica⁸.

La figura del literato y político Víctor Balaguer introdujo un viraje estético a partir de 1851, a través de la publicación de *La Violeta de Oro*, vinculada a la Sociedad Filarmónica y Literaria de Barcelona⁹. Desde un punto de vista musical, las primeras publicaciones de Balaguer se asentaron en los artículos que había publicado Pau Piferrer, parte de ellos aparecidos en el *Diario de Barcelona*. Balaguer mantuvo contacto epistolar con Mariano Soriano Fuertes, y con el núcleo de los redactores de *La España musical* –Eduardo de Canals, Andrés Parera, y Fors de Casamajor–. Pedrell se relacionó con Balaguer desde 1875, solicitándole ayuda para poder publicar artículos en el *Diario de Barcelona*¹⁰ así como en otras publicaciones generalistas.

Desde un punto de vista de estética musical, Balaguer y *La Violeta de oro* arremetieron contra las críticas italianistas que difundía Antoni Fargas i Soler desde el *Diario de Barcelona*. Cada vez surgían más voces contrarias a la diglosia dominante en una parte de la crítica musical. Esa diglosia consistía en el énfasis del italianismo musical, entendido como el lenguaje dominante sobre las manifestaciones musicales autóctonas. En buena medida, el parecer de Fargas i Soler no era otra cosa que la exteriorización de actitudes conservadoras, que observaban con recelo otros lenguajes musicales que estaban naciendo en España, por juzgarlos demasiado liberales o románticos. En la década de los cuarenta ya empezaron a despuntar los primeros escritos que ridiculizaban el italianismo de Fargas, aparecidos en *El ángel exterminador, periódico infernal* (1847), suplemento de *El Genio*, publicación que se caracterizó por su estilo irónico¹¹.

Más allá de las cifras y los porcentajes

Aseguraba Tasis en su estudio sobre la prensa catalana –aún de referencia hoy en día– que desde finales del siglo XIX hasta 1936 aparecieron más de doscientas noventa publicaciones periódicas dedicadas en parte, o exclusivamente, a la temática musical, mientras que las revistas estric-

⁷ Antonio Bergnes de las Casas: "Introducción", en *La Abeja, Revista científica...*, 1862, p. 2.

⁸ Vid. Ramon Pinyol i Torrents: "Literatura, ideología i política. A través de la història dels Jocs Florals", en Josep M. Domingo, *Barcelona i els Jocs Florals, 1859 Modernització i romanticisme*. Barcelona, MUHBA, 2011, pp. 77-100.

⁹ Montserrat Comas (coord.): *Víctor Balaguer i el seu temps*. Barcelona, PAMSA, 2004, p. 15.

¹⁰ Felip Pedrell: Carta a Víctor Balaguer. París, 8-IX-1877. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

¹¹ Vid. Manel Carrilo et al. "El sorgiment del periodisme contemporani, 1814-1868", en Jordi Casassas (coord). *Prensa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975)*. Barcelona, UB, pp. 51-52.

tamente musicales superaron la cifra de veintidós¹². Nosotros hemos realizado un nuevo vaciado, focalizado en aquella prensa que, de una forma u otra, trata la programación lírica. Nos hemos centrado sólo en las cabeceras aparecidas en Barcelona. El ámbito se ha extendido a la ópera, zarzuela, opereta y otras tipologías propias del siglo XX como el vodevil, *couplet* y revista. El cómputo ha recogido desde publicaciones especializadas hasta títulos de prensa generalista que dedicaban atención, aunque esporádicamente, a la música escénica.

Se han recopilado un total de 207 publicaciones, excluyendo las que versaban exclusivamente sobre música religiosa, las dedicadas sólo al movimiento coral, al intenso movimiento sardanista del siglo XX, y a otros géneros de bailables. Tampoco se han valorado las revistas pertenecientes a organizaciones sindicales, ni aquellas que recopilaban en exclusiva noticias de tipo laboral. Algunas revistas pertenecientes a sociedades corales y orfeones, caso de la *Revista Musical Catalana*, *El Metrónomo* o *La Violeta de Clavé* sí que se han considerado por contener noticias más allá del movimiento coral: dedicaban una parte sustancial de sus páginas a la creación y programación lírica¹³.

El marco cronológico estudiado abarca desde 1836 hasta 1938, insistiendo sólo en la ciudad de Barcelona. De haber considerado el total de las publicadas en Cataluña, la cifra alcanzada se hubiera duplicado. Se han recogido las fechas de inicio y de interrupción de las publicaciones, con el fin de registrar los períodos de mayor intensidad en la aparición de las revistas, opuestos a los momentos de crisis y desaparición de cabeceras editoriales. Como resumen de este proceso, recogemos en el siguiente cuadro los lapsos de años en los cuales existió un auge de publicación de revistas, o su contrario, su desaparición, en coincidencia superior a las dos cabeceras por año:

Auge de publicación	Desaparición de revistas
1845-1847	1844-1846
1859	
1861	1864-1866
1879-1884	1877-1879
1898-1890	1883-1887
1900-1904	1900-1902
1916	1916-1917
1922-1924	1923-1924
1929-1931	1930-1931
1938-1939	1938-1939

¹² Rafael Tasis y Juan Torrent: *Historia de la prensa catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966; J. Torrent: *La prensa de Barcelona, 1641-1967*. Barcelona, Bruguera, 1969.

¹³ Vid. Anexo I.

El hecho de mezclar revistas generalistas, de determinada tendencia política, con las revistas especializadas en música no distorsiona el resultado que buscamos: aquello que interesa es la crítica lírica en términos generales. No pretendemos llegar a una disquisición acerca de la especificidad o la calidad de la información. Durante el siglo XIX observamos que los momentos de mayor proliferación de revistas coinciden con los años en que las disposiciones de censura eran menos restrictivas, cuando se facilitaba el permiso de publicación de cualquier rotativo. Es sintomático que en 1868 se constate el primer gran pico en el que se alcanzan cinco nuevas publicaciones en un sólo año. Por el contrario, en el período anterior comprendido entre 1864 y 1866, por razones políticas y económicas, desaparecieron buen número de las publicaciones. La recuperación posterior a 1879 fue resultado de la derogación de la ley que había regido a partir de la Restauración, como se ha expuesto anteriormente.

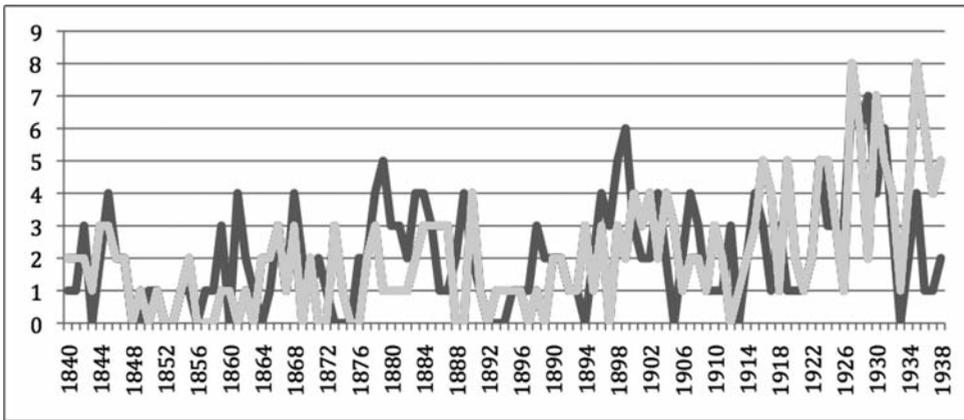


Diagrama comparativo de las revistas que nacen, en azul, y las que desaparecen, en rojo, (1840-1938)

La bonanza económica de inicios de siglo XX explicaría otro repunte que correría, a pesar de todo, en medio de años confusos en el terreno político. En cierta medida, el mercado se autorreguló a principios de siglo: un número importante de publicaciones cesaban su actividad a los pocos meses o años de su nacimiento, habitualmente por falta de suscripciones. En el sector de la prensa generalista, los problemas con la censura explicarían que durante los mismos períodos coincidiera el repunte de publicaciones con momentos de importantes desapariciones. La tendencia era opuesta con respecto a lo que ocurría durante el siglo XIX. Los gráficos muestran un oleaje alternante: un momento de expansión editorial era seguido por unos años de “depresión”, de la misma forma que los instantes políticos liberales eran seguidos por otros de signo contrario. Otra importante inflexión en las cifras de la actividad hemerográfica surge en los años en torno a la proclamación de la II República: aparecieron hasta catorce nuevas publicaciones, contrastadas frente al cierre de once cabeceras en tan sólo dos años. Más graves fueron las consecuencias de la Guerra Civil: en 1938 desaparecieron once publicaciones, sin ninguna reposición¹⁴.

¹⁴ Vid. Anexo I.

En 1859, coincidiendo con la fecha simbólica de los Juegos Florales de Barcelona, surgieron el *Calendario Musical*, la revista *El Arte y El Eco de Euterpe* (1859-1910), vinculada esta última a la sociedad coral de Clavé. Sería ésta la revista que alcanzaría mayor longevidad, con un formato dirigido hacia el público asistente a los conciertos de los Jardines de Euterpe barceloneses.

El núcleo de La España Musical: primer hito después de 1859

La España Musical reunió desde 1866 hasta 1874 un grupo de músicos que daría andadura a diversas publicaciones musicales. Marcó una nueva época y anticipó buena parte de los temas que durante décadas serían los caballos de batalla de la prensa musical tanto en Barcelona como en el resto de España. En el primer número colaboraron Eduardo de Canals, Jaume Parera y Jaume Biscarri, además del editor Andreu Vidal i Roger. Uno de los objetivos de la nueva publicación era la difusión comercial de la agencia artística propiedad de Andrés Parera, que compartía espacio con el catálogo de artistas representados por Vidal: los Elías, Lladó, Pedrell, Demay de Schoenbrun, Sunyer, Tintorer, Torrents, Tusquets, Vilar, y otros. No menos importante era la difusión del catálogo de partituras comercializadas por Vidal, representante exclusivo en España de la casa de editorial alemana Bote & "Block" [sic]¹⁵:

[...] pone en conocimiento del público que puede dar la música mucho más barata que los demás almacenistas y editores. Los que gusten adquirir su catálogo, se expende al precio de un real, en su almacén, calle Ancha, nº 35. Los de fuera de Barcelona que deseen se les remita, podrán dar aviso previa la remisión de sellos por valor de dos reales. Para los suscritores a este periódico, GRATIS¹⁶.

Eduardo de Canals i de Raurés (1831-?) fue el primer director de *La España Musical*¹⁷. Persona procedente de una familia acomodada, empresario y propietario barcelonés, se formó musicalmente en el monasterio de Montserrat. Fue compañero de Baltasar Saldoni. Su actividad musical tuvo bastante eco durante una década. En 1864, junto con otros músicos destacados de Barcelona, ofreció un premio para las sociedades corales claverianas en el IV Festival de Euterpe¹⁸. En 1868 fundó *El Correo de los Teatros*, publicación que consiguió resistir durante diez años. Esta revista se continuó en *El Correo Teatral*. La segunda publicación de Canals contenía un "eco de artistas y empresarios", posiblemente porque estuvo más orientada hacia una labor empresarial, a diferencia de la primera. *El Correo de los Teatros* contó con ilustraciones de gran calidad realizadas por Tomás Padró¹⁹. Eduardo de Canals abandonó la prensa seguramente antes de la década de los ochenta. Posteriormente se le documenta como socio accionista e impulsor del tranvía colgante de Sant Martí de Provençals a Barcelona.

¹⁵ Bote & G. Bock, casa editorial de Berlín, fundada en 1838 por Eduard Bote y Gustave Bock, a partir de la adquisición de los fondos del editor C. W. Froehlich & Co. En la revista de Barcelona, se reproduce de manera errónea el título de la casa editorial como "Block".

¹⁶ *La España Musical*, nº 1, 1866.

¹⁷ María Encina Cortizo: "Canals, Eduardo de", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir). Vol. 2. Madrid, SGAE, 2002, p. 1008.

¹⁸ Mariano Soriano Fuertes: *Memoria sobre las sociedades corales en España*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Rialp, 1865, p. 75. Entre otros contribuyentes a la dotación privada del premio estaban Mariano Soriano Fuertes, Leandro Sunyer, Francisco Porcell, Nicolás Manent, Jaime Biscarri, Primitivo Pardàs, Jaime Rogés y Antonio Nogués.

¹⁹ "Diaris, periòdics, revistes, butlletins, etc.", en *El borinot*, nº 138, 15-VII-1926.

Andrés Parera (1839-1874) colaboró en las revistas *El Arte* y *La Iberia Musical* a partir de su estancia en Madrid²⁰. Fue uno de los primeros en escribir artículos sobre ópera y nacionalismo musical en una fecha tan temprana como 1866, adelantándose así a los que escribiría Pedrell posteriormente en la misma revista. Ya fuera por su trayectoria como músico en París, o por los contactos que mantenía con Josep Anselm Clavé sirviéndole de mediador para aclimatar operetas francesas, fue obsesivo su interés no sólo por la ópera nacional sino también por mejorar el nivel cultural de los intérpretes. El primer número de *La España Musical* tiene fecha del 4 de enero de 1866. En junio de ese mismo año, Parera abandonó la redacción de *La España Musical*, fundando su propio periódico *-La Iberia Musical-*, como medio donde difundir las actividades de su agencia artística. Coincidieron algunos meses sus artículos con los que había empezado a publicar Pedrell. Parecería como si la línea reivindicativa que abandonó Parera en *La España Musical* hubiera sido continuada por Pedrell unos meses después que Parera abandonara la revista. Coincidió ese giro cuando se produjeron algunas desavenencias entre *La España Musical* y *La Iberia Musical*.

Jaume de Biscarri i Bossom de Saga (1837-1877) inició su actividad hemerográfica al regresar de un viaje de estudios a París, desarrollado entre 1864 y 1865. En 1866, junto con el editor Andreu Vidal, fundó *La España Musical*, reservándose la columna titulada "Ensayos de crítica musical". Nada más iniciar su publicación, en el número 3 de la revista, se enzarzó en una primera polémica con *El Comercio de Barcelona* (1865), quien le criticó por no recibir invitaciones para los bailes de máscaras en el Liceo, posiblemente gestionadas desde las oficinas de la revista. En el siguiente número, otra polémica le enfrentó con el periódico *La crítica*, quien le censuraba que se interpretaban piezas bailables de autores españoles y franceses en el Liceo, mientras que en Europa –caso concreto de París– se podían oír también valsos alemanes, además de los franceses. Biscarri publicó entre 1868 y 1869 una serie de artículos dedicados a la interpretación de polifonía *alla Palestrina* en la catedral de Barcelona. Este tema sería otro de los que años más tarde retomaría Pedrell²¹.

En *La España musical* coincidieron Francisco Luis Obiols i Tapias, quien publicaba crónicas desde Madrid; Francesc Fors de Casamajor –escritor, libretista y miembro de la Sociedad del G. T. del Liceu, quien solía firmar con sus iniciales F. F. C.–, y Joan Casamitjana –traductor de diversos artículos publicados en Francia a partir de 1867–. Pedro Pedrell, hermano de Felip Pedrell, era redactor en *La España Musical*. Conocemos poco, casi nada, sobre la relación entre ambos hermanos. Causa sorpresa la aparición del primer artículo de Felipe Pedrell: no se trata del famoso artículo tantas veces mencionado sobre el wagnerismo, ni tampoco la necrológica dedicada a su maestro, Andrés Nin. El 19 de abril de 1866 publicó unos "Apuntes y observaciones para la estética musical"²², de tono idealista, imbuido aún en el romanticismo de los años cuarenta, citando con veneración a Bellini, en la misma línea de Fargas i Soler. En varios de los artículos de aquellos años, Pedrell firmaba con el pseudónimo de "Aben-Ciram", recordando con ese orientalismo el pseudónimo de Joan Cortada en sus artículos satíricos y cortantes –"Abén-Abulema"– utilizado desde 1838. En otras publicaciones, como en las *Notas Musicales y Literarias*, Pedrell utilizó los pseudónimos

²⁰ Ramón Sobrino: "Parera, Andrés", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 8, 2001, p. 467.

²¹ Sobre este tema se publicaron en la revista artículos monográficos, los días 7 de enero y 11 de febrero de 1868; 11 de febrero, 4 de marzo, 29 de abril y 8 de julio de 1869.

²² F. Pedrell: "Apuntes y observaciones para la estética musical", *La España musical*. Barcelona, 19-IV-1866, pp. 2-3.

de “Tibaldo”, y el de “Un músico viejo”; mientras que en el *Diario de Barcelona* firmó sus primeros escritos como “Doctor Ignotus”. Una de sus primeras referencias en sus escritos fue Esperanza y Sola, a quien consideraba “de seguro e imparcial juicio, puede decirse de su vasta producción literaria que es la historia verídica del movimiento musical contemporáneo español”²³.

La nueva prensa generalista: La Renaixensa, L'Esquella de la Torratxa...

Después del cambio político de 1868 nuevas publicaciones generalistas dieron cabida a la crítica musical. Las más destacada entre ellas fue *La Renaixensa* (1871-1898). Los redactores de la sección de crítica musical fueron Francesc Alió, Isaac Albéniz, Joan Casamitjana, Joaquim Marsillach, Josep Roca i Roca, Josep Rodoreda, Melcior Rodríguez de Alcántara y Salvador Vilaregut. Desde los primeros números, *La Renaixensa* dedicó atención a estrenos líricos: la zarzuela catalana – con la reposición de *Setze jutges*, por ejemplo, en 1871–, y los estrenos en el Liceo y otros teatros barceloneses. Varios artículos iban firmados como “El senyor del pis de dalt” o “Da Ponte”. *La Renaixensa* fue la primera empresa editorial surgida del catalanismo literario, que no contaba con ningún medio de difusión hasta entonces. Nació como consecuencia de las reuniones que un nutrido grupo de jóvenes estudiantes tenían en la chocolatería La Antigua del Mallorquín, frente al Gran Teatro del Liceo. Su alma fue el poeta Francesc Matheu (1851-1938) junto con Pere Aldavert (1850-1932), a los que se unió Àngel Guimerà (1845-1924). Una nueva generación accedía a la literatura y la crítica periodística. A diferencia del periódico *La Gramalla*, semanario científico y artístico, órgano de “La Jove Catalunya”, *La Renaixensa* se declaró políticamente neutra, con exclusión deliberada de los temas más conflictivos en aquel momento: la religión y la política de partidos²⁴. Con los años, sin embargo, se vio afectada por los estados de excepción de 1883 y 1884, que obligaron a exilarse a Valentí Almirall. De orientación distinta fue *La Esquella de la Torratxa* (1872-1939), publicación satírica, federalista y republicana²⁵. Su atención al mundo lírico fue destacadísima, aunque algo dispar. Eso sí, la vertiente social no pasó nunca por alto, su mordacidad fue una herramienta indispensable, a veces mucho más incisivos que los artículos sobre música escritos por Apel·les Mestres, Josep Roca i Roca o por Feliu Elias. Llegó a un espectro amplísimo de lectores.

Pasados los primeros años de la Restauración alfonsina, las cabeceras barcelonesas se renovaron en parte, apareciendo dos periódicos que alcanzarían una larga vida: *El Correo Catalán* (1876) y *La Publicidad* (1878). En sus orígenes, las dos cabeceras eran de tendencias opuestas: carlista y conservador el primero, republicano y anticlerical el segundo. En *El Correo Catalán* la crítica musical corrió a cargo de Sebastià Trullol i Plana. Sería continuada por Joan Borràs de Palau. La larga permanencia del último, destacado compositor también, le convirtió en una voz de referencia en la prensa de la época, interesado por la renovación del lenguaje y defensor de actitudes abiertamente progermánicas, además de ser uno de los principales impulsores del *lied* catalán. En *La Publicidad* escribieron Melcior Rodríguez de Alcántara y Francesc Virella Casañes, uno de los críticos

²³ F. Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico...* Barcelona, Tipografía de Víctor Berdós y Feliu, 1897, p. 558.

²⁴ Carola Duran: *“La Renaixensa”, primera empresa editorial catalana*. Barcelona, PAMSA, 2001.

²⁵ Josep Pinyol: “La iconografía del músic i de la música als dibuixos de la premsa barcelonina (1865-1936)”, *Revista Catalana de Musicologia*, 2012, pp. 117-129.

más respetados y sagaces de la época, desde su habitual columna “La ópera en Barcelona”. Pedrell²⁶ siguió sus criterios en la elección de temas y técnicas de redacción. Poquíssimas veces Virella escribió para preparar el estreno de una ópera: *Garín* de Bretón, *Otello* de Verdi fueron las dos excepciones. Habitualmente se centraba en comentarios globales a las temporadas operísticas o en la recepción de la zarzuela, y arremetía contra hábitos inveterados en artículos que sentaron época –“Nuestros wagneristas”²⁷, “La reventa de billetes”²⁸, “¡Por una *fermata*”²⁹, “Cartas a un filarmónico”³⁰ o “En pro del Arte nacional”³¹–. Virella, al igual que haría Pedrell, utilizó a menudo el concepto de “regeneración”, muy acorde con la línea artística dominante en *La Publicidad*, periódico intransigente y combativo.

Otra de las cabeceras aparecidas en esos años fue *La Ilustración de la mujer* (1882-1884), importante publicación en la que aparecieron artículos y partituras de mujeres compositoras. A pesar de los cambios estéticos que venían sucediéndose, seguían publicándose revistas vinculadas a agencias teatrales, como *El Coliseo* (1878-1884), órgano de la Agencia General de Teatro “El Coliseo” de Enrique Vallesi, en la que publicaban Fernando Strauss y Antonio Peña y Goñi.

Nuevos horizontes y giros decisivos

Hacia finales de la década de los años ochenta, Virella sentenciaba sobre la oportunidad que los escritos sobre música dieran lugar a una renovación necesaria en la vida musical y en la sociedad:

[...] la crítica musical, claro que ha de ser algo más que las viejas prácticas, sin otro aliciente que la comparación entre artistas y el predominio de tal o cual escuela de canto. Ha de ser, en cambio, la consagración de la idea nueva, admitida y confirmada ya en el mundo del arte, con todas las ansias de lo desconocido³².

Hasta aquel momento, el *Diario de Barcelona* había marcado las trazas principales en la prensa generalista. Era la única empresa que mantuvo continuidad a lo largo del siglo. En “el Brusi” – nombre de su propietario con el que popularmente era conocido el diario –, el principal crítico había sido Antonio Fargas i Soler durante décadas. Impuso y mantuvo su visión italianizante cuando ya empujaban con fuerza otras corrientes. Su pensamiento era acorde al sello conservador que Mañé i Flaqué, director del *Diario de Barcelona*, imprimió al periódico. Fargas fluctuaba entre Mercadante y el Verdi de *La traviata*. Ir más allá era impensable para él. A Fargas le sustituyó Pedrell, fugazmente³³, seguido por Francisco Suárez Bravo, quien mantuvo siempre una estrecha relación con Pedrell. A los ojos de sus contemporáneos, Suárez fue un crítico “que juzga sin zaherir y corregir, sin menospreciar”³⁴, sus escritos se documentaban con solidez.

²⁶ Vid. Francisco J. Giménez: “Felipe Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)”, *Recerca Musicològica*, XVI, 2006, pp. 117-148.

²⁷ *La Publicidad*, 15-XII-1887.

²⁸ *Colección de artículos escogidos*. Barcelona, 1893, Tip. *La Publicidad*, p. 41. Reproducido de *La Publicidad*.

²⁹ *La Vanguardia*, 20-XI-1888.

³⁰ *La Vanguardia*, 17-III-1889.

³¹ *La Publicidad*, 19-X-1892.

³² F. Virella Casañes: “Una enseñanza elocuente”, en *La Publicidad*, 19-XI-1888.

³³ Begoña Lolo: “La aportación de Felipe Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 345-356.

³⁴ Manuel Rubio Borrás: “Sincero homenaje. Francisco Suárez Bravo”, en *La Vanguardia*, 20-IV-1921, p. 16.

Frente a esas “viejas prácticas” surgieron publicaciones especializadas, como también nuevos y activos rotativos generalistas, en el período que comprende desde 1879 a 1884. Las *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883) dirigidas por Pedrell, aunque efímeras, empezaron a marcar una orientación renovada. En ella escribieron J. J. Jaumeandreu y Anselm Barba, ferviente wagneriano y colaborador en otra revista de la época, *Arte y Letras*.

La Ilustración Musical (1883), impulsada por Guillermo Parera, y dirigida también por Pedrell, no tuvo mejor suerte que las *Notas Musicales y Literarias*. El referente de *La Ilustración Musical* estaba en una nueva modalidad de revista semanal, ejemplificada perfectamente en *La Ilustración* dirigida por Lluís Tasso i Serra. En pocos años surgieron numerosas publicaciones que a la postre imitaban el modelo de éxito del semanario francés *L'illustration. Journal universel* (1843-1944). La versión barcelonesa de Lluís Tasso combinaba una parte gráfica muy cuidada, con grabados de alta calidad, acompañada de poesías, fragmentos de novelas, una sección de Bellas Artes –donde aparecían las críticas musicales–, junto con alguna crónica de actualidad pero sin tomar partido, noticias breves internacionales, unos amplios y esmerados grabados en las páginas centrales, y pasatiempos. Este mismo modelo, Pedrell lo aplicará en 1888 a su *Ilustración Musical Hispano-Americana*, enriquecida con la adición de partituras, procedimiento habitual desde principios de siglo. *La Ilustración Musical Hispano-Americana* se editó en la misma imprenta de Lluís Tasso, cosa que explica las similitudes entre las dos *Ilustraciones*, surgidas de los mismos talleres tipográficos de fotograbado de la ciudad³⁵.

Las publicaciones generalistas, de tirada extensa, proliferaron aún más en el período siguiente. La crítica tuvo un lugar singular en algunos de aquellos periódicos. En *La Ilustració Catalana* (1880-1894) inició sus artículos de fondo Josep Rodoreda³⁶, junto a los más divulgadores del poeta Josep Franquesa i Gomis, estrechamente vinculado con la Unió Catalanista, mantenedor de los Juegos Florales y vicepresidente del Ateneu Barcelonés. También escribieron artículos Celestí Sadurní, Magí Morera y Joaquim Xaudaró. *La Vanguardia* (1881) contó con un apartado musical que se convertiría en verdadera referencia con el paso de los años. Hasta 1887 su tendencia política le aproximó al Partido Liberal. Después los hermanos Carlos y Bartolomé Godó, la reorientaron hacia actitudes más independientes, con nuevos formatos y contenidos. Federico de Puig-Samper i de Maynar, abogado y notario de la villa de Gracia, secretario de la Sociedad Catalana de Conciertos, inició una colaboración el 24 de octubre de 1900, a la que puso por título “Quincenas Musicales”, en la que repasaba la prensa nacional de la última quincena. Su primer artículo refería la publicación por parte de Pedrell de las obras de Victoria. Las noticias breves en *La Vanguardia* iban firmadas por M. J. B. –Marc Jesús Bertrán–, mientras que Josep Roca i Roca, que había pasado también por *La Renaixensa* y *L'Esquella de la Torratxa*, firmaba las primeras crónicas extensas sobre ópera. Más tarde, Pedrell asumió las “Quincenas”, mientras Bertrán se hará cargo de la crítica lírica a principios de siglo.

El mismo año 1881 apareció *L'Avens*, revista fundada por Jaume Massó i Torrents (1863-1943). El ideario modernista, innovador e inconformista caracterizó su línea estética. Escribieron sobre música Emili Guanyavents, Jaume Brossa Roger y Alexandre Cortada. Entablaron vivas polémicas,

³⁵ Francesc Fontbona: “Las Ilustraciones y la reproducción de sus imágenes”, *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*. Montpellier, Université Paul Valéry, 1996, pp. 73-79.

³⁶ Josep Rodoreda: “Revista Musical”, en *La Ilustració Catalana*, 20-VII-1880, p. 14.

sobre todo Cortada y Brossa, contra el género chico dominante en Barcelona. Consideraban que la zarzuela era un género efímero y que pasaría de moda. Su actitud estética se distanciaba del catalanismo conservador, desdeñando desde los Juegos Florales a todas las obras medievalizantes o arcaizantes³⁷. Las *Festes Modernistes* de Sitges, impulsadas por Rusiñol, y en las que Morera estrenó *La fada*, fueron para *L'Avens* uno de los momentos climáticos del modernismo³⁸.

En *La Dinastía* (1883-1904) –periódico conservador que cambió radicalmente de orientación a partir de 1890 cuando lo compró Josep Elias i de Molins (1845-1892)– ejerció la crítica Josep Yxart Moragas³⁹. Destacó por su importante papel en la crítica teatral y su vinculación con la literatura catalana. Sus críticas de ópera no las solía firmar. *La Hormiga de Oro* (1884-1936), publicación de vinculación católica, mantuvo una relación tensa y contraria al teatro musical, fue una de las publicaciones más conservadoras reacias al peso de las tablas en la sociedad de su época. Un joven Amadeu Vives escribía en *La Tradició catalana* (1893-1894), iniciándose con un artículo sobre el realismo artístico. La revista, de gran ambición en sus contenidos, y de acometida antiliberal en diversos momentos, contenía artículos de Salvador Trullol, Rubió i Lluch, Josep Puig i Cadafalch, Maria Antònia Salvà, junto con poesías de Jacint Verdaguer.

El fin de siècle

Desde 1899 se asistió a uno de los momentos más activos e interesantes en la aparición de nuevos medios de difusión. *La Veu de Catalunya* (1899-1937) fue la publicación en catalán con una vida más extensa aparecida en aquellos años. Su segunda época, muy distinta desde el punto de vista de la ideología, implicó a Narcís Verdaguer i Callís, Joaquim Cabot, Jaume Collell, Francesc Cambó, Josep Puig i Cadafalch, Joaquim Rubió Ors y Joan Sardà, entre otros. Desde 1898 la dirigió Enric Prat de la Riba (1870-1917), quien la convirtió en periódico, en lugar de semanario. Entre los años 1900 y 1902 algunas de sus ediciones fueron suspendidas y retiradas. En 1905, la redacción fue asaltada como consecuencia de los conocidos “Fets del Cu-Cut”. La crítica musical la ejerció Manuel Urgellés i Trias, en la sección “Gazeta musical”. Sostenía un ideario nacionalista, acorde con la línea editorial. También publicaba en la popular revista satírica *Cu-cut*, bajo el pseudónimo de “Xim-xim”⁴⁰. Con la entrada en la redacción de Frederic Lliurat, Joan Salvat y Joan Llongueras el año 1919, el nivel e interés de su sección musical se incrementó notablemente.

En 1900 apareció el primer número del semanario catalanista *Juventut* (1900-1906). De ideología progresista, se manifestaba insobornable en lo estético y lo político. Joaquim Pena i Costa (1873-1944) fue uno de sus fundadores, asumiendo la crítica musical y convirtiéndola en una de las referencias de la ciudad, no sólo por su ideario wagneriano, sino por el interés y la apertura de sus puntos de vista. La revista fue un referente del diseño gráfico. Adrià Gual realizó un trabajo encomiable en la difusión del teatro lírico catalán. Pompeu Gener fue otro de los redactores de música, próximo al enfoque social.

³⁷ Vid. Xosé Aviñoa: *La música i el modernisme*. Barcelona, Curial, 1985, pp. 348-349.

³⁸ Jaume Brossa: “La festa modernista de Sitges”, *L'Avens*, 15 –IX-1893, pp. 257-261.

³⁹ Josep M. Domingo; Rosa Cabré: *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps*. Lleida, Punctum, 2009.

⁴⁰ Jaume Capdevila: *Cu-cut!. Sàtira política en temps trsbalsats (1902-1912)*. Barcelona, Efadós, 2012, p. 9.

En 1904 aparecieron otras dos revistas de referencia en el contexto de la época. Una de ellas fue *El Poble català*, encabezada por Eugeni d'Ors, Pompeu Fabra y Manuel de Montoliu. La crítica musical se encomendó a Francesc Alió (1862-1908), a quien sucedió Joaquim Pena y Eugeni Xammar. Destaca también en 1904 la aparición de la *Revista Musical Catalana* (1904-1936). Aun siendo el órgano del Orfeó Català, dedicó amplios espacios a la crítica y la divulgación musical, adentrándose incluso en la divulgación de la investigación musicológica. Iniciada por Lluís Millet, siguiendo el modelo francés de Charles Bordes, pronto se fijó en la *Revue Musicale* de Henry Prunières. Constituyó un referente de la cultura de la época, con aciertos y detractores. Sería prolijo enumerar los colaboradores de la que fue una de las revistas de referencia de la Península: desde el primer artículo firmado por Pedrell, pasando por Higiní Anglès, Francesc Baldelló, Eduardo L. Chavarrí, Josep Rafael Carreras, Vicenç M^a de Gibert, Joaquim Nin, Frederic Lliurat, Joan Llongueres, Francesc Pujol, Joan Salvat, Josep Subirà, Amadeu Vives y las firmas extranjeras de H. Collet, W. Landowska, M. Sabalyroles, B. Selva o K. Schindler⁴¹.

La época del Noucentisme

El cambio estético que abandonó los parámetros románticos se realizó desde publicaciones como *Las Noticias* –contaba con las colaboraciones de Salvador Raurich, Robert Goberna y Jaume Pahissa–, *La Publicitat* –importante iniciativa de Joaquim Pena junto con Baltasar Samper–, y las dedicadas al teatro como *Teatre Català* y *La Escena Catalana, D'ací d'allà*, o la destacada *Feminal*. Junto a ellas, se publicaron nuevas revistas especializadas que quisieron convertirse en alternativa a la *Revista Musical Catalana*. Este fue el objetivo de *Fruicions*: era el órgano de la Associació Obrera de Concerts, en el que redactores de la propia asociación –como Josep Ferran i Mayoral, Màrius Reguant o el violonchelista B. Gálvez Bellido– compartían firmas con Alfred Cortot, Blanche Selva y Robert Gerhard, de forma similar a como lo venía haciendo la *Revista Musical Catalana*, aunque acentuando su voluntad divulgadora orientada a sus socios. La *Revista Catalana de Música* fue impulsada por Agustí Grau en 1923, contando entre sus colaboradores a Frederic Mompou, Higiní Anglès y Francesc Baldelló. Una de sus principales secciones se dedicaba a la música catalana, acompañada de artículos con estudios históricos y una sección especial encomendada a Enric Cervera, centrada en temas pedagógicos⁴². Se completaba con correspondencia, bibliografía y notas de la prensa extranjera. En 1929 apareció *Vibracions*, con un importante grupo editorial, entre ellos, el escritor Isidre Moles y Jaume Pahissa. A pesar de su poca duración, la revista en la que colaboró también Higiní Anglès, pretendía encontrar un discurso estético desmarcado de las publicaciones corales y lejano a las agrupaciones sardanistas. No podemos olvidar la aparición de las revistas dedicadas a emisiones radiofónicas, con información sobre las emisiones de conciertos. Uno de los críticos implicados en *Radio Barcelona* fue Salvador Raurich⁴³.

⁴¹ M. Dolors Millet i Loras: "La *Revista Musical Catalana*: Catàleg Alfabètic d'Autors i de Matèries", *Recerca Musicològica*, II, 1982, pp. 125-172; Romà Escalas i Llimona (ed). *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana* (1904-2008). Barcelona, IEC, 2009.

⁴² Vid. Antonio Checa Godoy: "Cataluña". *Historia de la prensa pedagógica en España*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 253.

⁴³ Josep M. Almacellas: ««Ràdio Barcelona» i la música. Els primers anys de la revista *Radio Barcelona*. 1924-1929», X. Aviñoa, (ed). *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 113-129.

La apertura hacia temáticas diversas fue la característica de este período. No se consiguió superar el principal obstáculo: la duración efímera de las publicaciones especializadas. Salvo la *Revista*, gestionada por el Orfeo Gracienc, ninguna otra logró la estabilidad alcanzada por la *Revista Musical Catalana*, interrumpida sólo por el estallido de la Guerra Civil. La variedad temática dio lugar a revistas dedicadas al recién llegado jazz, a las casas discográficas, incluso a lo que ahora vendría a ser la crónica de sociedad, con noticias que se proyectaban al mundo lírico –*Lyceum* y *Gran mundo*–, así como al género del cuplé y el género arrevistado.

Anticipándose a esa diversidad de puntos de vista de los años veinte, las palabras que Francesc Lliurat escribió en la *Revista Musical Catalana*, en tono irónico, eran el reflejo del desconcierto provocado por una diversidad de críticas que no pudo asimilarse en esos escasos treinta años. Los tiempos acabaron desgraciadamente con una pluralidad que habría sido muy beneficiosa:

Y, ara, abans d'acabar aquest article, m'atreviré a donar un consell als meus lectors. És el següent: llegeixin las críticas dels grans músichs, els treballs dels músics y dels musicólechs y'ls que publican tots aquells escriptors que escriuen amb l'únic y noble fi de divulgar y d'informar, y no llegeixin ni creguin res més⁴⁴.

Anexo I⁴⁵

⁴⁴ Frederic Lliurat: "Els crítics musicals", *Revista Musical Catalana*, 1905, p. 196. "Y ahora, antes de terminar este artículo, me atreveré a dar un consejo a mis lectores. Es el siguiente: lean las críticas de los grandes músicos, los trabajos de los músicos y de los musicólogos y los que publican todos aquellos escritores que escriben con el único y noble fin de divulgar e informar y no lean ni crean nada más".

⁴⁵ Se adjunta un listado de publicaciones periódicas, ordenado alfabéticamente, creado a partir de: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Biblioteca Nacional de España y su hemeroteca digital, el portal digital del Arxiu de Revistes Catalanes Antigues, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, fondo hemerográfico del Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació-Biblioteca del Pavelló de la República de la UB, del Dipòsit Digital de Documents de la UAB, y de J. Givanel i Mas: *Bibliografia catalana: premsa, materials aplegats*. Barcelona, Institució Patxot, 1931-1937; J. Torres Mulas: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*, Madrid, Instituto de bibliografía musical, 1991; Joan Torrent, Rafael Tasis: *Història de la premsa catalana*, 2 vols., Barcelona, Bruguera, 1966.

- La Abeja* (1862-1870)
Acción (1930-1931)
La Actualidad (1906-1911)
El Álbum: periódico literario, festivo e ilustrado (1895)
Album Artístich-Literari (1895-1896)
Álbum de música (1912-1924)
Álbum salón (1897-1907)
Almanaque de la Enciclopedia Musical (1885-1886)
Almanach de La Esquella de la Torratxa (1889)
Almanaque cómico, serio, epigramático, científico, musical, satírico e ilustrado. (1867)
Almanaque del Diario de Barcelona (1858-1920)
Almanaque de Tierra y Libertad (1911)
Almanaque Fin de siglo (1892)
Almanaque musical (1868)
Almanaque rosa (1926-1934)
Amic de les arts (1926-1929)
El Áncora (1850-1855)
El Ángel del hogar (1886)
El año en la mano. Almanaque-enciclopedia de la vida práctica (1908-1928)
Anuario Musical de España (1930)
Anuario Riera (1896-1908)
La Armonía (1925)
El Arte (1859)
Arte y cinematografía (1931-1935)
Arte y Letras (1882-1883)
El Arte lírico (1918)
El Arte musical (1880)
Arte Musical (1899-1900)
Arxiu de Tradicions Populars (1928-1935)
La Aurora (1890-1936)
L'Avens (1881-1893)
Barcelona cómica (1889-1900)
Barcelona gráfica: música, literatura, modas (1925)
El Barcelonés (1884-1890)
El Barcino Musical: periódico de música, literatura y teatros (1846)
La Barretina (1868-1873)
Boletín del Ateneo Barcelonés (1879-1882)
Brand (1907-1908)
Butlletí de l'Ateneu Barcelonès (1915-1920)
Butlletí de la Institució Catalana de Música (1896-1900)
Boletín Musical (1901)
Boletín de la Unión Musical de Barcelona (1903-1904)
El Bufón (1924-1932)
El Busilis. Periódico que sabe donde está (1883-1885)
Calendario Musical (1859-1860)
La Campana de Gràcia (1870-1934)
Cançó dels catalans (1931-1935)
Lo Cap de ferro: periòdic il·lustrat (1898)
Catalònia (1898-1900)
La Cataluña (1907-1910)
Catalunya Nova (1896-1902)
Catalunya. Revista semanal adherida a la Unió Catalanista (1909)
Catalunya gráfica (1922-1923)
Catalunya Ràdio. Portaveu de la radiodifusió (1931-1934)
El Coliseo [El Coliseo barcelonés] (1876-1884)
El Comercio de Barcelona (1878)
El Compás (1879)
La Corona. Periódico liberal independiente (1857-1868)
El Correo catalán (1876-1985)
El Correo Teatral (1877)
El Correo de Teatros (1868-1878)
El Couplet (1915-1916)
La Crítica (1865-1866)
Crónica de Cataluña. Periódico liberal de Barcelona (1869-1886)
Crónica Musical (1885)
Crónica teatral y artística (1897-1898)
El Cronicón (1847)
Cu-Cut (1902-1914)
Cultura: revista mensual (1914-1915)
D'ací d'allà (1918-1936)
La Dama y la vida ilustrada (1907-1910)
Diari Catalá (1879-1881)
Diario de Barcelona (1792-1993)
Diario de Cataluña (1889-1891)
El Diluvio (1879-1939)
La Dinastía (1883-1904)
Discos de Concert (1934-1938)
La Discusión (1844)
Do-re-mi (1926)
Eco artístico (1897-1899)
Eco de Euterpe (1859-1910)
Emilio Mario: semanario de la sociedad lírico-dramática (1885-1887)

- Enciclopedia musical* (1884-1885)
La Escena Catalana (1906-1913)
La España Musical (1866-1874)
España Sacro Musical (1930-1934)
La Esquella de la Torratxa (1872-1939)
Feminal (1907-1917)
Fígaro (1903-1904)
El Filarmónico (1845)
La Flaca (1869-1873)
El Fomento (1845-1849)
Fonografía: revista mensual de crítica de discos e información (1931)
Frégoli (1898)
Fruicions (1929-1932)
Fulles musicals: Associació Música da Camera (1927-1928)
Gaceta Artística (1899-1902)
Gaceta musical (1930)
La Gaceta Musical (1929-1930)
La Gaceta Musical Barcelonesa (1861-1865)
La Gaita: periódico de música, literatura y teatros (1861-1862)
Lo Gay Saber (1868-1870; 1878)
El Genio (1844)
El Genio Catalán (1845)
Gran mundo [Barcelona-Madrid] (1924-1923)
El Guardia nacional (1836-1841)
Guía Musical (1866)
Guía musical: boletín de novedades musicales (1896)
Harmonía (1923)
El Herald (1840)
Hispania música (1923-1924)
Hojas Selectas (1902-1921)
La Hormiga de Oro (1884-1936)
La Iberia Artística (1866)
La Il·lustració Catalana (1880-1894; 1903-1917)
La Il·lustració llevantina: revista artístic-literària (1900-1901)
La Ilustración (1880-1890)
La Ilustración de la mujer (1883-1884)
La Ilustración Musical (1883-1884)
Ilustración Musical Hispano-Americana (1888-1895)
Imant: literatura, art, música, cinema, teatre (1935)
El Imparcial (1842-1844)
La Independencia (1871-1873)
El Independiente (1884-1887)
Información Musical (1918-1919)
L'Instant (1935)
Iris (1899-1904)
Jazz magazine (1935-1936)
Joia: poesia, escultura, música (1928)
Joventut (1900-1906)
Letra y Música (1919)
El Liceo (1847)
La Lira Española (1846)
La Lira de Oro (1842)
El Lloyd español (1861-1868)
Luz y sombras (1924)
Lyceum (1921-1924)
Maryland revista (1936)
Mediterrània: revista d'art i lletres (1915)
El Metrónomo (1863-1864)
Meridià (1938-1939)
Mirador (1929-1937)
El Mosquito (1877)
El Mundo artístico (1901-1902)
Mundo musical: revista mensual ilustrada (1925-1927; 1935)
El mundo musical (1845)
El Museo de familias (1838-1841)
Música. Ilustración ibero-americana (1929-1931)
Música (1915-1916)
La Música: publicació setmanal il·lustrada (1934-1935)
Música (1938)
Música: ilustración Ibero-Americana (1929)
La Música ilustrada Hispano Americana (1898-1902)
Musical Emporium (1908-1919)
Musical-Hermes. Revista de la casa Parramón (1928-1930)
Música moderna (1927)
Música Popular (1912-1916)
Musiciana (1916-1917)
Notas Musicales y Literarias (1882-1883)
Noticiari de l'Associació Obrera de Concerts (1932-1937)
Las Noticias (1898-1939)
Nova Llevor (1914)
L'ocell de foc (1931)

- Odeón* (1927)
El Orfeón Español (1862-1864)
El Organillo: música callejera, periódico satírico y literario (1866)
Palacio de cristal: revista semanal (1889-1890)
El Palco-Escénico (1854)
El Pájaro Azul (1861-1865)
Papitu (1908-1937)
Pèl & Ploma (1899-1903)
El Pireo (1855)
Pluma y Lápiz (1900-1905)
Lo poco y lo mucho
Poble català (1904-1919)
El Popular (1841-1842)
La Publicidad (1878-1922)
La Publicitat (1922-1939)
La Renaixensa (1871-1898; [Ressorgiment] (1916)
Revista [de l'Orfeo Gracienc] (1917-1938)
Revista d'Art Musical (1916)
Revista Catalana de Música (1923)
Revista de la Música (1932; 1934-1935)
Revista Musical Catalana (1904-1936)
La Revista Sonora (1931)
Ritme (1923; 1929-1930; 1937-1939)
Lo Rovell d'ou: música, poesia, ciencia, literatura (1888-1905)
La Saeta (1890)
Scherzando (1906; Girona)
La Semana artística en Barcelona (1891)
El Solitario. Periódico de literatura y teatros (1842-1843)
El Tango de moda (1930)
Teatre Català (1912-1917); (1932-1933)
Lo Tibidabo (1879-
La Tomasa (1891-1894)
La Tradició catalana (1893-1894)
La Tralla: setmanari satírich (1903-1907)
La Trinxera Catalana (1916-1919)
La trompeta del jovent (1887)
La trompeta dels coristes (1899)
La Vanguardia (1881-
El Vapor (1833-1834)
La Veu de Catalunya (1899-1937)
La Veu del Montserrat (1883-1901)
Vibracions (1929-1930)
La Violeta de Clavé (1920-1922)
La Violeta de Oro (1851)

LA PRENSA LOCAL COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD LÍRICA PALMESANA EN EL SIGLO XIX: UNA VISIÓN GENERAL

JOSÉ JOAQUÍN ESTEVE VAQUER
Centre d'Investigació Musical de
la Seu de Mallorca

RESUMEN

En la presente comunicación pretendemos dar una visión general sobre la importancia de la prensa local en el estudio de la actividad lírica llevada a cabo en los escenarios de Palma de Mallorca a lo largo del siglo XIX y más concretamente en la introducción y consolidación de la zarzuela y género chico. Ante la escasa documentación que se ha conservado en los archivos histórico-administrativos palmesanos y la naturaleza de ésta, resulta obligada y primordial la consulta de las fuentes hemerográficas. Las carteleras, anuncios y críticas publicadas en las publicaciones periódicas son esenciales para conocer los diferentes espacios escénicos en los que se desarrolló la actividad lírica, la recepción de las obras y los cantantes que las interpretaron y las preferencias del público en cada momento, así como las dificultades que tuvieron que vencer las compañías líricas para poder representar sus repertorios en los principales escenarios de la capital balear.

PALABRAS CLAVE: Zarzuela, género chico, ópera, siglo XIX, Palma de Mallorca

ABSTRACT

With this paper we intend to give an overview of the importance of local media in the study of lyrical activity performed on the stages of Palma de Mallorca throughout the nineteenth century, with special reference to the introduction and consolidation of zarzuela and *género chico*. Given the limited documentation, and its nature, that has been preserved in historical-administrative archives, it is both necessary and essential to consult newspaper sources. The listings, advertisements and reviews published in periodicals are essential to ascertain the various performance spaces where lyric activity took place, the reception of the works, the singers involved and the changing preferences of the public, as well as the difficulties that the lyric theatre companies had to overcome in order to perform their repertoire on the principal stages of the Balearic capital.

KEYWORDS: Zarzuela, género chico, opera, XIX. Century, Palma de Mallorca

El profesor Joan Mas afirma que en la época romántica todo, absolutamente todo, estaba subordinado al hecho social que conlleva una representación: desde la lengua que se utilizaba hasta el tipo de obra que se escenificaba o la disposición física de las localidades que ocupaba el público¹. Sin duda alguna, dicha afirmación la podemos tener en cuenta no tan sólo para la época romántica sino para todo el siglo XIX y buena parte del XX.

¹ Joan Mas: *El teatro a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Monseerrat, 1986, p. 10.

Es precisamente la importancia social del teatro, a la que se refiere Mas, la que provoca la inclusión de abundante información sobre la actividad teatral en las publicaciones periódicas aparecidas desde el decreto de libertad de prensa de 1810. Esta información, en no pocas ocasiones, resulta primordial para complementar la escasa documentación conservada en los respectivos archivos histórico-administrativos.

La hemeroteca nos deja entrever todo lo que representaban las funciones teatrales para la sociedad palmesana del momento y sus preferencias. La prensa diaria, además de aportarnos las carteleras ofrecidas por las distintas compañías, solía incluir en sus páginas comunicados oficiales, anuncios de las propias empresas y artículos y noticias relacionados con la actividad teatral, tanto local como peninsular y extranjera. En algunos períodos, la actividad crítica solía ser frecuente e incluso algunas publicaciones incluían secciones fijas dedicadas al teatro². En general, podemos afirmar que la crítica solía ser bastante conservadora, en consonancia con la ideología de las publicaciones que la acogía. Por esta razón, la mayoría de los escritos solían defender los gustos y los intereses de las clases sociales más poderosas, discrepando en no pocas ocasiones con lo que verdaderamente representaba el teatro.

1. Los espacios escénicos palmesanos

Del análisis de los datos aportados por la prensa local, en la actividad teatral palmesana podemos diferenciar dos periodos casi coincidentes con las dos mitades del siglo por lo que se refiere a los espacios escénicos. A lo largo de la primera mitad, la actividad teatral se centró en la plaza de toros y en la antigua Casa de las Comedias, inaugurada en el año 1667, propiedad del Hospital General, aunque dependiente administrativamente del Ayuntamiento de Palma.

Como consecuencia de la abolición de las comunidades religiosas masculinas y la confiscación de sus bienes a raíz del proceso desamortizador promovido por Mendizábal, a estos dos espacios se agregaron, en la década de los años cuarenta, algunos locales ubicados en edificios religiosos. Así, en el refectorio del antiguo convento de Nuestra Señora de la Merced se estableció el Liceo Dramático, conocido en otra época por la sociedad Joven Palmesana. Se trataba de un teatro con una capacidad aproximada de quinientos espectadores. En una parte del antiguo convento de San Francisco también se establecieron algunos locales teatrales: el Teatro Nuevo (1844-1845) y el Teatro de José Revilla (1853).

En 1852 el gobernador civil decretó el cierre de la Casa de las Comedias aduciendo la falta de condiciones de seguridad necesarias y al año siguiente se procedió a su demolición para iniciar la construcción de un nuevo teatro en el mismo emplazamiento. Mientras se realizaron las obras, fue la sociedad Círculo Mallorquín, situada en la calle del Conquistador –actual sede del Parlamento Balear–, la que acogió las representaciones en el teatro construido en uno de los salones de su edificio. El mencionado teatro provisional ofrecía un aforo de novecientos asientos y entre los años 1855 y 1860 fue el escenario de diversas temporadas de ópera y una de zarzuela.

² Entre estas publicaciones figuran *El laurel literario. Periódico de literatura y artes* (27-III-1842 hasta 27-XI-1842); *El estudiantón. Álbum de ciencias, literatura y teatros* (20-IV-1843 hasta 10-III-1844), Palma, imprenta de J. Umbert; *Revista Balear*, (5-XI-1843 hasta 25-VIII-1844), Palma, imprenta de J. Guasp; y *El Propagador Balear. Suplemento del Diario Constitucional* (6-V-1846 hasta 2-XI-1847). Palma, imprenta de Guasp.

El Teatro de la Princesa, nombre que adoptó el nuevo teatro, fue inaugurado el 19 de noviembre de 1857 con grandes expectativas por parte del público aunque unos meses después, en la noche del 11 al 12 de junio de 1858, fue pasto de las llamas. Reconstruido de nuevo, fue reinaugurado por la reina Isabel II el 15 de septiembre de 1860 con el nombre de Teatro del Príncipe de Asturias, que posteriormente, durante La Gloriosa, cambió por el de Teatro Principal.

Junto a este único espacio escénico de titularidad pública, propiedad de la Diputación Provincial, durante la segunda mitad del siglo, proliferaron los teatros y tablados de las sociedades de socorros mutuos, las sociedades recreativas, las asociaciones católicas, los cafés cantantes y las tabernas con alguna actividad escénica. Los más populares fueron el café cantante El Recreo, situado en el ex-convento de la Misericordia, detrás de la Pescadería, que constaba, según nos ilustra el archiduque Luis Salvador, de dos grandes salas casi en ángulo recto, en una de las cuales estaba situado el escenario³; el café cantante de Las Delicias, situado en la calle Beato Raymundo, detrás de la carnicería nueva; el café cantante Casa de Randa, situado en la *Capellería*; el Café-salón de San Francisco; Gran Café del Universo, situado en la calle de las Monjas de la Misericordia; y el café del Rincón, ubicado en la plaza Mayor, tenía una capacidad para unas trescientas personas⁴.

2. Preferencias líricas del público palmesano: introducción y consolidación de la zarzuela en el siglo XIX

Debido a la peculiaridad insular, a lo largo del siglo XIX, los empresarios de los teatros palmesanos tuvieron numerosas dificultades, sobre todo de índole económica, para poder contratar y mantener compañías de verso y líricas, tanto nacionales como italianas. El hecho de tener que realizar el desplazamiento en barco a la isla y el elevado dispendio que ello producía a los empresarios y arrendatarios teatrales fue el principal escollo que condicionó la llegada de actores y cantantes de reconocido prestigio e incluso de compañías a los escenarios palmesanos. Por ello, podemos generalizar y afirmar que en contadas ocasiones las compañías que actuaron en los teatros palmesanos fueron notables.

Por otra parte, la sociedad palmesana decimonónica fue preferentemente operófila. El público que acudía diariamente al teatro mostraba una especial predilección por el verso y la ópera italiana. Hasta prácticamente las dos últimas décadas del siglo, la zarzuela fue considerada como un género menor y por esta razón en pocas ocasiones ocupó el escenario del Teatro Principal, siendo relegada a las cortas temporadas de Pascua y a los escenarios de los abundantes cafés cantantes y las sociedades que comenzaron a aflorar a mediados de siglo. Esta circunstancia viene dada por el tipo de público predominante en este teatro. Desde su construcción, la aristocracia palmesana se erigió en protectora del espectáculo escénico con la clara intención de asegurarse una diversión estable en las frías noches de invierno. El sistema de abonos establecido en las últimas décadas del siglo XVIII, provocó la dependencia de las funciones teatrales de la presencia de las familias más pudientes de la capital. Eran éstas las únicas que se podían permitir el acceso diario a las localidades más caras mediante un sistema de abono preferente, manteniendo voluntariamente la titularidad del palco o luneta asignado de una temporada a otra.

³ Archiduque Luis Salvador de Austria: *La ciudad de Palma. Parte de la obra «Las Baleares descritas por la palabra y el grabado»*, Palma, Luis Ripoll Arbós, Editor, 1984, p. 109.

⁴ Antoni Nadal: *El teatre mallorquí del segle XIX*, col. Quaderns d'Història Contemporània, nº 54, Mallorca, Edicions Documenta Balear, 2007.

Después de ocupar las compañías cómicas españolas las tablas de la antigua Casa de las Comedias palmesana durante prácticamente las dos primeras décadas del siglo XIX⁵, en las que el público pudo ver, entre otros géneros, algunas zarzuelas y óperas de autores españoles y óperas italianas y francesas traducidas al castellano, fue en 1824, una vez concluido el segundo período constitucional, cuando empezaron en Palma las representaciones de ópera italiana. A partir de ese momento, bajo la protección de las autoridades y con la colaboración de los músicos locales, la lírica italiana se adueñó del único escenario disponible en la ciudad. Aunque dirigida preferentemente a las clases más poderosas y a los grupos más culturizados de la ciudad, la ópera asumió y gozó de una gran popularidad. Tuvo su momento de máximo esplendor en las décadas de los años veinte y treinta, en las que sólo en las temporadas de 1831-1832, 1832-1833 y 1835-1836 cedió el escenario a las compañías dramáticas. Después, fueron las funciones dramáticas las que desplazaron a la ópera: sólo en las temporadas 1840-1841, 1844-1845 y 1845-1846 hubo ópera en la Casa de las Comedias. En la última temporada antes del derribo del antiguo corral, la de 1851-1852, la ópera alternó con las representaciones dramáticas.

Por lo que respecta a la zarzuela, parece ser que el género fue introducido en la isla a finales de la década de los cuarenta. La primera obra de este género de la que tenemos constancia es *Geroma, la castañera* (Madrid, Príncipe, 24-XII-1844), representada por primera vez en nuestro corral el 18 de noviembre de 1847, en la función de beneficio de Rafael Jover, primer actor de carácter jocoso de la compañía dramática. La obra, original de Mariano Fernández, autor del villancico del *Hambriento en Noche Buena* conocido por "Los espíritus Angélicos de Dios", con música de Mariano Soriano Fuertes, fue calificada en el cartel anunciador de la función como una zarzuela andaluza, aunque sabemos por Subirá que el propio autor de la música calificaba la obra de "pequeña pieza lírico-dramática"⁶.

En las tres últimas temporadas realizadas en el antiguo corral –1849-1850, 1850-1851 y 1851-1852– hay que destacar la presencia del músico José Freixas⁷, director de la orquesta en las dos primeras temporadas y autor y director de las compañías lírica y dramática en la última. También en alguna de estas temporadas fue empresario del teatro. En Palma estrenó *Todos locos y ninguno*, "zarzuela en un acto, nueva, y compuesta expresamente para los individuos de esta compañía", con poesía de Juan Alba, el 8 de junio de 1849⁸; *Los mil y un disparates o el talismán filarmónico*,

⁵ Las compañías cómicas españolas ocuparon el teatro palmesano entre los años 1800 y 1817 con una breve interrupción entre los años 1808 y 1811, como consecuencia de la Guerra de Independencia. Para poder estudiar más a fondo este período, cfr. Josep-Joaquim Esteve: *La música al teatro de Palma (1800-1817). Lefecte de la reforma il·lustrada*, col. Arbre de Mar, núm. 29, Palma, Ediciones Documenta Balear, 2008.

⁶ José Subirá: *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1933, p. 31. Citado por Alberto Romero Ferrer: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 62. Esta obra ha sido estudiada en varios trabajos de M^a Encina Cortizo, entre ellos, el artículo "La zarzuela románica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847". *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional "La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*. Vols. 2 y 3, 1996-97, pp. 23-50.

⁷ Autor de la ópera seria italiana en tres actos y un prólogo titulada *La figlia del deserto*, de la que se publicó el opúsculo titulado *Sucinta explicación por escenas en español, para inteligencia del público, del argumento de la nueva ópera seria italiana en tres actos y un prólogo, titulada La figlia del deserto. Creación lírica de Don José Frexas*, Barcelona, Imprenta de Ramírez, 1854.

⁸ *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 8-VI-1849. La piezas de la zarzuela eran las siguientes: "1^a. Preludio a completa orquesta. 2^a Dúo por la señorita Fernández y el señor Medel. 3^a. Aria por el Sr. Capó. 4^a. Tercetino por la Sra. Fernández y los

“zarzuela nueva escrita en prosa y verso por un joven residente en Palma”, de la que se representó por primera vez el segundo acto el 8 de enero de 1850, con motivo de la función de beneficio de la primera actriz de la compañía Ana Pamías⁹; y *Don Serpentón*, “zarzuela nueva, original y en verso, en dos actos”, estrenada el 31 de diciembre de 1851, en la función de beneficio del propio Freixas¹⁰. Durante su estancia en Palma, Freixas fijó su residencia en la calle de Can Fuster, donde parece que dio lecciones de canto, piano y teoría del arte musical a los ciudadanos que mostraron interés¹¹.

Con el cierre de la Casa de las Comedias, Palma se quedó sin el único espacio adecuado para poder seguir la evolución operística. Esta circunstancia ofreció a la sociedad Circulo Mallorquín, en la que se reunían la mayoría de los aficionados palmesanos, la posibilidad de hacerse cargo en exclusiva durante unos años de las funciones dramáticas y de ópera. La sociedad acordó construir un teatro provisional en el amplio salón en el que se celebraban las fiestas, conciertos y bailes. La primera temporada de ópera se inauguró en el mes de octubre de 1855, bajo la dirección del violonchelista italiano Cesare Augusto Casella, que se había comprometido a realizar ocho meses de representaciones. Por diversas circunstancias, la temporada sólo duró cinco. Por la inserción de un aviso en la prensa local sabemos que el día de los Santos Inocentes la compañía ofreció al público una función variada en la que figuró la zarzuela *Buenas noches señor don Simón* (Madrid, Circo, 1852)¹². La temporada de Pascua de 1856 fue la primera dedicada íntegramente a la zarzuela. Fue organizada a petición de varios cantantes de la compañía de óperas y en ella se dieron veintidós funciones en las que se representaron las zarzuelas en tres actos, todas ellas estrenadas en el teatro Circo de Madrid, *Jugar con fuego* (1851), *El valle de Andorra* (1852), *El dominó azul* (1853) y *El grumete* (1853), en dos actos. En la temporada de 1856-1857 se realizaron funciones dramáticas y de ópera y según Francisco Amengual,

la temporada terminó entre aplausos y rechiflas, antagonismos y rivalidades, impertinencias del público y chismes de los actores, enfermedades fingidas y maldiciones de los incrédulos, toda la prolongada serie de accidentes obligados a la terminación de tan larga temporada que dejó muy amargo recuerdo¹³.

señores Capó y Munné. 5ª. *Aria* con coros de señores por el Sr. Montañés. 6ª. *Aria* por la señora Soriano. 7ª. *Pieza concertante* por las señoras Soriano, y Fernández y los Sres. Montañés, Capó, Munné, y Medel y coristas de ambos sexos. 8ª. *Wals* por las Sras. Soriano y Fernández, acompañadas por los Sres. Montañés, Capó, Munné, Medel y coros de ambos sexos. En los intermedios la orquesta tocará una tanda nueva de *Walses* de Straus”. Se volvió a representar el 9, 27 y 29 de aquel mismo mes y año, el 20 y 31-I-1850 y el 1-II-1852.

⁹ *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 8, 9 y 10-I-1850. En la que tomaron parte la señorita Burgos y la beneficiada. “Las piezas de música de que se compone el indicado acto son: Primera, Preludio ejecutado por la orquesta. Segundo. Bailable coreado por las parejas de baile y coro de señoras. Tercero. Duo de tiple y contralto por la Sra. Soriano y la beneficiada. Cuarto. Terceto por la señorita Burgos y los Sres. Montañés, Munné y coros de ambos sexos. Quinto. *Aria* final por el señor Montañés y coros de ambos sexos”.

¹⁰ *Diario Constitucional de Mallorca*, 31-XII-1850. Las piezas cantadas que incluía la zarzuela eran las siguientes: “*Acto primero*. 1º. Coro general de introducción. 2º. *Aria* por el Sr. Munner y coristas señores. 3º. Dúo por las Sras. Rita Carbajo y Rodes. 4º. Canción coreada por los Sres. Estrella, Munner y Ardavanni. 5º. Cuarteto por las Sras. Tomasi, Rita Carbajo, y los Sres. Munner y Carbajo. 6º. Dúo por la Sra. Tomasi, y el Sr. Carbajo y coristas. *Acto segundo*. 1º Dúo por los Sres. Catalá y Munner. 2º. Coro por las Sras. Coristas, y los Sres. Munner y Catalá. 3º. Coro general. 4º. *Pieza concertante*. 5º. Canción coreada por los Sres. Estrella, Munner y Ardavanni”. La zarzuela se volvió a representar el 17-II-1852.

¹¹ *Diario Constitucional de Mallorca*, 8-I-1851.

¹² *Diario de Palma*, 14-XII-1855.

¹³ Francisco Amengual: *El arte del canto en Mallorca*, Palma, Tip. de B. Rotger, 1895, vol. II, p. 30.

A través de la prensa local de los últimos años de la década de los cincuenta y primeros de los sesenta documentamos una intensa actividad lírica en los cafés cantantes. Entre los meses de septiembre y noviembre de 1857, en el café cantante de Las Delicias, se representó la zarzuela nueva en dos actos titulada *Una mujer liviana o sea El pago de amor*, interpretada por Balbina Alfonso (María), Juan Prats (Pedro, capitán de la partida de tropa), Juan Lostalo (Bartolomé, asistente de Pedro) y Manuel Rumiá (Juan, sargento de una partida de voluntarios de Carlos VI); la zarzuela en dos actos *La hija de Marte o sea El soldado con amor*, la zarzuela nueva en un acto *La venganza de Alifonso*¹⁴ y la zarzuela *Los bandidos en Italia o El robo de Enriqueta*, que según el anuncio había merecido los mejores aplausos en todos los teatros en los que había sido representada¹⁵. Las funciones se solían completar con la interpretación de algunas canciones y dúos interpretados por los integrantes de la compañía y con arias de óperas –*Norma, Il barbiere di Siviglia, La traviata, La sonnambula, La prova di un'opera seria* y *Linda di Chamounix*, entre otras– interpretadas por Balbina Alfonso. En el café cantante Casa de Randa, se pusieron en escena las zarzuelas *El amanecer, Buenas noches señor don Simón*¹⁶ y la primera y segunda parte de *La hija de Marte*. Una de las integrantes de la compañía era la cantante Emilia Moyá.

El 19 de noviembre de 1857 se inauguró el nuevo Teatro de la Princesa, construido en el solar que había dejado la antigua Casa de las Comedias. La compañía de ópera debutó el 2 de diciembre con la ópera *Il trovatore*¹⁷, aunque a los pocos meses el teatro se incendió y quedó reducido a cenizas. Según el último anuncio publicado, para el 17 de junio de 1858 se preparaba la representación del juguete cómico-lírico *Los dos pretendientes*, con letra y música de Carlos Lloréns Robles¹⁸, músico mayor del regimiento de Asturias núm. 31, que la había escrito en tan sólo dos horas. Ante la imposibilidad de representar dicha obra en el Teatro de la Princesa, el estreno se realizó en el Teatro Artístico, el 4 de julio de aquel mismo año¹⁹.

En aquel mes de julio de 1858 se inauguró el Café-salón de San Francisco, nuevamente arreglado, ofreciendo funciones diarias de canto. En él se representaron, entre otras, las zarzuelas *Un estudiante del día* –zarzuelilla nueva– y *La venta del Potro* –zarzuela andaluza²⁰.

Ante la ausencia, por segunda vez, de un gran teatro que acogiese las representaciones dramáticas y líricas de la ciudad, la sociedad Círculo Mallorquín volvió a tomar el papel protagonista y formó compañías de ópera para las temporadas de 1858-1859 y 1859-1860, siendo la compañía dramática de Ceferino Guerra y José María Dardalla, procedente del Teatro Circo de Barcelona, la encargada de representar a partir del mes de junio. Entre las obras que representó la mencionada compañía figuraba el juguete cómico-lírico-bailable del género andaluz en un acto titulado *El tío*

¹⁴ Se trata de una zarzuela parodia de Agustín Azcona, que se había estrenado en Madrid en 1847. Cfr.: M^a E. Cortizo: "Las zarzuelas parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica". *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Coord. Javier Martínez García. Madrid, Ed. Clásicas, 2012, pp. 113-125.

¹⁵ *El Isleño*, 2-IX, 24-X, y 7 y 25-XI-1857.

¹⁶ *El Isleño*, 15-X-1857.

¹⁷ *El Isleño*, 1-XII-1857.

¹⁸ Para conocer en profundidad la biografía de este músico militar valenciano y su estancia en la isla ver J.-J. Esteve: *Història de les bandes de música de Mallorca*, vol. I, Mallorca, Consell Insular de Mallorca, 2009, pp 143-145.

¹⁹ *El Isleño*, 11-VI, y 4-VII-1858.

²⁰ *El Isleño*, 14 y 17-VII-1858.

Carando en las máscaras (Madrid, Comedia, 1851)²¹, original de Fernando Gómez de Bedoya con música de Soriano Fuertes²².

A la vez que en el teatro del Círculo se representaban óperas y obras dramáticas, igual que había ocurrido anteriormente, en los cafés cantantes se instalaron compañías dramáticas y de canto. Durante el último cuatrimestre de 1858 se establecieron compañías dramáticas en el Teatro del Casino de la Unión y en el Teatro Artístico, aunque la primera, al poco de iniciar su actividad se unió a la segunda y continuó sus representaciones en el Teatro Artístico. El 13 de octubre de 1858 principiaron nuevamente las funciones de canto en el Café de Las Delicias, con la compañía dirigida por Rafael del Olmo²³. Durante la temporada se representaron las obras siguientes: *El ciego y el Lazarillo*, zarzuela en dos actos, letra de Juan Bergaño y música del director de la compañía Rafael del Olmo²⁴; la pieza cívica en un acto *La sombra de Nerón o Un novio con faldas*, música de Filipo Gioffredi²⁵; la zarzuela nueva en un acto *Todos locos*, música de Carlos Lloréns Robles²⁶, y la zarzuela de magia en tres actos *El tío Zorongo o sean las travesuras de la tía Geroma*, también de Lloréns²⁷.

Mientras en la temporada de invierno de 1859-1860 del Círculo Mallorquín se representaba ópera, la zarzuela continuaba adueñándose de los escenarios más populares. El 24 de septiembre de 1859 los dueños del Gran Café del Universo, anunciaron al respetable público la apertura del mismo. Para proporcionar a sus favorecidos algunas horas de recreo, habían contratado una buena compañía para ejecutar zarzuelas y otras piezas de canto. Aquel mismo día se puso en escena la zarzuela en dos actos titulada *Ricardo el Marino o El poder de un falso amigo*, composición de Francisco Vidal, ejecutada por Eulalia Capelladas, Félix Capelladas y Bruno Casal. Ya en 1860 se pusieron en escena la "bella" zarzuela en tres actos *Diego Corrientes*, del maestro Vidal, adornada con coros y demás que exigía su argumento (13-I-1860); *Los moros del Riff* (27-I-1860); la pieza de gran espectáculo *La toma de Tetuán* (3-III-1860), de Manuel Nieto; la zarzuela de gran espectáculo en tres actos de género andaluz *El rapto de Pablia o sea El tío Gayina* (10-III-1860); la zarzuela *El tío Palique* (7-IV-1860); el drama lírico de gran espectáculo *Espanoles y Marruecos o sea La esclava mallorquina*, escrito por Francisco Vidal (5-V-1860), y la tan aplaudida zarzuela titulada *Amor e interés o sea El Artillero* (8-V-1860)²⁸.

A principios del mes de noviembre de 1859, el Café cantante del Rincón, anunciaba su reapertura después de una profunda reforma. Con el fin de satisfacer a sus clientes se anunciaba la puesta en escena de las mejores composiciones del género andaluz, piezas y zarzuelas del repertorio

²¹ *El Isleño*, 28-VI-1859.

²² La obra había sido estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid en abril de 1851, con la participación del propio Dardalla interpretando el papel de Carando.

²³ Para conocer la biografía de este compositor ver Cristina Martí: "Una nueva mirada sobre Rafael del Olmo, a partir de los papeles de Torner conservados en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC (Madrid)", en *Música oral del Sur + Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº. 11 (2014), Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014, pp. 215-245.

²⁴ *El Isleño*, 13-X-1858.

²⁵ Para conocer algunos datos biográficos y la estancia de este músico italiano en Mallorca ver J.-J. Esteve: *Història de les bandes...*, pp 171-173.

²⁶ *El Isleño*, 24-XII-1858.

²⁷ *El Isleño*, 14-IV-1859.

²⁸ *El Isleño*, 24-IX-1859 y 12 y 2-I, 3 y 10-III, 7-IV, y 5 y 8-V-1860. La fechas entre paréntesis indican primera representación.

español que estaban más en boga, a cuyo efecto en la noche del 10 se cantó “la famosa zarzuela” en tres actos titulada *El tío Zorongo*, de Carlos Lloréns. Otras obras que se representaron en dicho café fueron: la zarzuela en tres actos *Diego Corrientes*, composición de Francisco Vidal, en la que también tomó parte un numeroso coro (14-XI-1859); la zarzuela en dos actos, alegórica a la actual guerra de Marruecos, titulada *Los moros del Riff*, con letra del joven Miguel Bibiloni Corró y música de Francisco Vidal (7-XII-1859); la zarzuela *Álvaro, el Aldeano*, composición de don Rafael del Olmo (5-I-1860); la zarzuela en dos actos *Españoles y Marroquíes o La toma del serrallo*, con la contratación de una nueva actriz lírico-dramática (28-II-1860); la zarzuela nueva en dos actos *Saqueo y toma de Tetuán* (26-III-1860); la zarzuela en un acto *Los bandidos en Italia* (19-IV-1860); la nueva zarzuela en dos actos *Pobres y ricos* (24-IV-1860); la zarzuela nueva en dos actos *Hija y padre* (3-V-1860); la zarzuela nueva en dos partes, letra de Vicente Gómez Flores, música de Rafael del Olmo, titulada *El travieso Pacorríto y el prior*, también anunciada con el título *El prior de la Cartuja o Pacorríto* (26-V-1860); la zarzuela en dos actos *Hechos de gloria en África por el ejército español*, letra de Honorato Font y música de José Amengual (11-VI-1860), y la gran zarzuela de magia en tres actos y en verso original, letra y música, de Carlos Lloréns, titulada *El tío Gilili o La bruja de Gaa-na* (20-11-1860)²⁹.

Así mismo, en el Café del Recreo también se representaban zarzuelas. Nos consta que a lo largo de 1860 se representaron en su tablado: el juguete-lírico-dramático, análogo a la guerra actual, titulado *El ejército español o una hora en el Riff*, con letra de Miguel Bibiloni Corró y música de Filippo Gioffredi (7-I-1860); la gran zarzuela en tres actos *La Espiación* [sic], de los mismos autores (9-II-1860); *El ejército español o La rendición de Tetuán*, segunda parte de *El ejército español o una hora en el Riff*, de los mismos autores (5-III-1860); la zarzuela en dos actos *Pobres y ricos* (4-V-1860); la zarzuela en un acto de género andaluz, escrita en verso por Miguel Bibiloni Corró y puesta en música por el inteligente profesor Gioffredi titulada *La venta de la Triniá* [sic] (23-V-1860); la zarzuela en tres actos *El castillo de Bellver o La corte de don Jaime II de Mallorca*, letra de Miguel Bibiloni Corró y música de Gioffredi (19-VI-1860), y la gran zarzuela en dos actos *Los esclavos en América*, letra de Miguel Bibiloni Corró y música de Filippo Gioffredi (14-VII-1860)³⁰.

A finales del mes de agosto de 1860, los dueños del Gran Café del Universo anunciaron la contratación de una compañía completa de zarzuela bajo la dirección del entendido y apreciable maestro Francisco Vidal. El cuerpo de la compañía era el siguiente: maestro y director, Francisco Vidal; damas tiples, Luisa Casanova y Camila Artigas; tenores, José María Coca y Agustín Ballós; bajo y caricato, Bruno Casal, y un escogido cuerpo de coros³¹. Las funciones comenzaron el primero de septiembre con la puesta en escena de las zarzuelas nuevas *La joroba de oro* y *La Molinera*. En aquel mes se repuso la zarzuela de espectáculo en dos actos *La mujer liviana* (18-IX-1860) y la nueva zarzuela *El capitán Bombarda* (27-IX-1860). En el mes de noviembre se estrenó la zarzuela en dos actos *El marido consejero*, poesía de Ignacio Alber y Gil, teniente del Regimiento de Gerona, y música de Francisco Vidal (12-XI-1860) y se repuso en los tablados palmesanos la zarzuela andaluza *El tío Paliqúe*. En el mes de diciembre se representó el drama lírico en cuatro actos y en verso

²⁹ *El Isleño*, 9-XI y 6-XII-1859 y 4-I, 2-II, 2-III, 19 y 2-IV, 2 y 2-V, 11-VI, 20-X y 20-XI-1860. Las fechas entre paréntesis indican primera representación.

³⁰ *El Isleño*, 5-I, 9-II, 5-III, 2 y 2-V, 19-VI y 13-VII-1860. Las fechas entre paréntesis indican primera representación.

³¹ *El Isleño*, 31-VIII-1860.

El mestre Colom, letra de Francisco Aznar y Montañés y música de Francisco Vidal (6-XII-1860), y la zarzuela de gran espectáculo con coros y comparsas titulada *La noche de Navidad* (24-XII-1860)³².

También en ese mismo mes el café cantante de Variedades, situado en la Plaza de San Francisco de Asís, se anunciaron, entre otros muchos espectáculos la escenificación de zarzuelas y la interpretación de tonadillas, dúos y arias, aunque su cartelera no trascendió a la prensa local³³.

Por lo que respecta al gran teatro, el 14 de septiembre de 1860 se inauguró nuevamente el teatro de la ciudad, ahora bautizado con el nombre de Teatro del Príncipe de Asturias. Desde su reinauguración nuestro coliseo acogió representaciones dramáticas, ópera y zarzuela, quedando esta última relegada a representaciones esporádicas de las compañías dramáticas y a las temporadas de Pascua. Así, fue en la de Pascua de 1863 en la que la zarzuela compartió escenario con las representaciones dramáticas. La compañía dirigida por Isidro Valero puso en escena, entre el 5 de abril y el 15 de junio, los siguientes títulos:

<i>Por seguir a una mujer</i> (Madrid, Circo, 24-XI-1851)
<i>El último mono</i> (Madrid, Zarzuela, 30-V-1859)
<i>Un caballero particular</i> (Madrid, Zarzuela, 28-VI-1858)
<i>El amor y el almuerzo</i> (Madrid, Circo, 23-III-1856)
<i>Jacinto</i> (Madrid, Circo, 25-V-1861)
<i>A rey muerto...</i> (Madrid, Zarzuela, 17-XI-1860)
<i>Un cocinero</i> (Madrid, Zarzuela, 16-X-1858)
<i>Buenas noches señor don Simón</i> (Madrid, Circo, 16-IV-1852)
<i>Casado y soltero</i> (Madrid, Zarzuela, 8-VI-1858)
<i>En las astas del toro</i> (Madrid, Zarzuela, 30-VIII-1862)
<i>El niño</i> (Madrid, Zarzuela, 15-VI-1859)
<i>Los dos ciegos</i> (Madrid, Circo, 25-X-1855)

Las obras son zarzuelas estrenadas en los teatros del Circo y la Zarzuela de Madrid, entre los años 1851-1862, destacando por su actualidad títulos como *Jacinto* y *En las astas del toro*³⁴. Cabe anotar que a finales de mayo la prensa anunció la quiebra de la empresa y la continuación de la temporada por parte de los cantantes, representados por el cantante Luis Morón³⁵.

³² *El Isleño*, 1, 18 y 2-IX, 12 y 24-XI y 6 y 24-XII-1860. La fechas entre paréntesis indican primera representación.

³³ *El Isleño*, 12-IX-1860.

³⁴ Consultar cartelera publicada en el *Diario de Palma* entre el 24-III y el 17-VI-1863.

³⁵ *Diario de Palma*, 28 y 29-V-1863.

Posteriormente, la zarzuela volvió a tomar las tablas de nuestro coliseo en diversas temporadas, con relativo éxito y escaso público³⁶, en las que se representaron los siguientes títulos:

TEMPORADA DE PASCUA DE 1864
<i>Los diamantes de la corona</i> (Madrid, Circo, 15-IX-1854)
<i>El loco de la guardilla</i> (Madrid, Zarzuela, 9-X-1861)
<i>El juramento</i> (Madrid, Zarzuela, 20-XII-1858)
<i>En las astas del toro</i> (Madrid, Zarzuela, 30-VIII-1862)
<i>El amor y el almuerzo</i> (Madrid, Circo, 23-III-1856)
<i>Entre mi mujer y el negro</i> (Madrid, Zarzuela, 14-X-1859)
<i>Nadie muere hasta que Dios quiere</i> (Madrid, Zarzuela, 19-IX-1860)
<i>La cola del diablo</i> (Madrid, Circo, 24-XII-1854)
<i>El último mono</i> (Madrid, Zarzuela, 30-V-1859)
<i>Marina</i> (Madrid, Circo, 21-IX-1855)
<i>El diablo en el poder</i> (Madrid, Zarzuela, 11-XII-1856)
<i>El relámpago</i> (Madrid, Zarzuela, 15-X-1857)
<i>El postillón de la Rioja</i> (Madrid, Circo, 7-VI-1856)
<i>Un caballero particular</i> (Madrid, Zarzuela, 28-VI-1858)
<i>Los dos ciegos</i> (Madrid, Circo, 25-X-1855)
<i>Un tesoro escondido</i> (Madrid, Zarzuela, 12-XI-1861)
<i>Campanone</i> (Madrid, Circo, 27-IX-1860)
<i>El vizconde</i> (Madrid, Circo, 1-XII-1855)
<i>El dominó azul</i> (Madrid, Circo, 19-II-1853)

En la temporada de invierno de 1865-66 se repusieron la mayoría de las anteriores, a las que se añadieron los títulos siguientes:

³⁶ La prensa apunta como una de las causas de la escasez de público, el cansancio de éste por las prolongadas temporadas y pide una sola temporada anual, entre los meses de octubre a la Cuaresma (*Diario de Palma*, 20-V-1864)

La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo XIX

<i>Una vieja</i> (Madrid, Zarzuela, 11-XII-1860)
<i>Jugar con fuego</i> (Madrid, Circo, 6-X-1851)
<i>Las hijas de Eva</i> (Madrid, Zarzuela, 9-X-1862)
<i>La colegiala</i> (Madrid, Circo, 3-IX-1857)
<i>El relámpago</i> (Madrid, Zarzuela, 15-X-1857)
<i>Los Madgyares</i> (Madrid, Zarzuela, 12-IV-1857)
<i>Un pleito</i> (Madrid, Zarzuela, 12-VI-1858)
<i>Los diamantes de la corona</i> (Madrid, Circo, 15-IX-1854)
<i>El niño</i> (Madrid, Zarzuela, 15-VI-1859)
<i>El valle de Andorra</i> (Madrid, Circo, 5-XI-1852)
<i>Catalina o La Estrella del Norte</i> (Madrid, Circo, 1854)
<i>La cantinera de los Alpes</i> , adaptación castellana de <i>La fille du Regiment</i> de Donizetti, arreglada por Ventura Sánchez de Madrid (1859)

Y en Cuaresma y Pascua de 1866, las zarzuelas nuevas que se interpretan son:

1864 y 1865 (Madrid, Circo, 30-I-1865)
<i>El sargento Federico</i> (Madrid, Circo, 22-XII-1855)
<i>Las Amazonas del Tormes</i> (Madrid, Zarzuela, 18-V-1865)
<i>Mis dos mujeres</i> (Madrid, Circo, 26-III-1855)
<i>Dido Fenicia o el Amor de una mujer</i> [gran zarzuela trágica en tres actos nueva, estrenada el 14 de abril, de los autores mallorquines Bartolomé Comellas y Guillermo Amengual ³⁷ y en cuya interpretación participó en la orquesta Pedro Miguel Marqués, aventajado alumno del Conservatorio de París ³⁸]
<i>Llamada y tropa</i> (Madrid, Circo, III-1861)
<i>Don Esdrújulo</i> , disparate cómico-lírico (Madrid, Comedia, 1850)
<i>El sacristán y la viuda</i> (juguete cómico-lírico)
<i>¡Si yo fuera rey!</i> (Madrid, Circo, 17-X-1862)
<i>La isla de San Balandrán</i> (Madrid, Zarzuela, 12-VI-1862).

Una vez finalizada esta temporada, siguiendo las recomendaciones y preferencias del público acomodado, la prensa sugirió la vuelta de la ópera y el drama al principal escenario palmesano en detrimento de la zarzuela. Según el *Diario de Palma*, el público estaba cansado de zarzuelas y con el fin de condicionar la decisión del empresario Joaquín Sabater, a punto de iniciar los contactos para formar compañía para la temporada siguiente, compara los dos géneros:

³⁷ Para conocer la biografía de este músico y compositor ver J.-J. Esteve: *Història de les bandes...*, pp 167-171. Sobre la obra, cfr. Maria del Carme Bosch: "Un tema clásico en el teatro mallorquín de época romántica", *Faventia*, 22/1, 2000, pp. 121-132.

³⁸ *Diario de Palma*, 13-IV-1866.

Suponiendo que los abonados y concurrentes aceptasen con gusto, tan sólo para tener ópera, una nueva semi-temporada de zarzuela ¿qué efecto ha de producir ésta al lado de aquella? O más claro, ¿con qué placer, aun cuando sea la misma *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona* o cualquiera de las mejores del repertorio lírico-español, con qué placer, repetimos, se ha de escuchar una de ellas al lado de las sublimes armonías de una partitura de Bellini, Meyerbeer, Rossini, etc.?. Es necesario considerar atentamente este contraste³⁹.

Finalmente la empresa formó dos compañías para la temporada 1866-1867: una de ópera, en la que figuraba como director de la orquesta el maestro Juan Goula, y otra de zarzuela con Faustino Ureña como maestro director y concertador⁴⁰. A lo largo de la temporada se representaron por primera vez las siguientes zarzuelas: *Un casament en Picaña*, zarzuela de costumbres valencianas, en un acto, letra de Francisco Palanca y música de Juan García Catalá (Valencia, Princesa, 1859), *Por conquista* (Madrid, Zarzuela, 1858), *El estreno de una artista* (Madrid, Circo, 1852), *Equilibrios de amor* (Madrid, Zarzuela, 1862), *El sá y el plá* (zarzuela en dos actos, castellano y valenciano), *El sol de Russafa* (Valencia, Princesa, 1861), *Un consejo de guerra* (Madrid, Zarzuela, 1865), *El joven Telémaco* (Madrid, Bufos, 1866) y *El magnetismo... ¡animall!*, filfa cómico-lírica (Madrid, Circo, 1860). En la temporada 1867-1868 ocupó el escenario del teatro una compañía dramática y coreográfica.

Mientras el público que asistía a las funciones del Teatro Principal exigía a las empresas la presencia de compañías de ópera, en los cafés cantantes continuaba la representación de zarzuelas. En el Café del Universo, a finales de agosto de 1863 se anunció el inicio de funciones de zarzuela para toda la temporada de invierno, bajo la dirección del profesor y compositor de zarzuela Francisco Vidal⁴¹, y en el mes de septiembre de 1864 la contratación de la compañía de zarzuela que durante el verano había hecho las delicias de la escogida asistencia al Tivoli de Barcelona. Esta compañía, bajo la dirección del propio Vidal, puso en escena, entre otras, *La esquilla de la Torratxa* (Barcelona, Odeón, 1864), parodia del célebre drama *La campana de la Almudaina*, y *Botifarra de la llibertat*⁴². El 15 de mayo de 1866, a beneficio de Francisco Vidal, la compañía que actuaba en el café representó *Una vieja*, *Don Simón* y la nueva producción de Miguel Bibiloni Corró titulada *Una corda d'un cordó*, puesta en música por el propio Vidal⁴³. Durante el invierno de aquel mismo año continuaron las representaciones de zarzuela con títulos que ya habían sido representados en el Teatro Principal y algunas nuevas, como la zarzuela-parodia en catalán *La fiesta de la ermita* y la zarzuela *Los celos de un marido*, con música de Vidal⁴⁴.

Otro de los cafés cantantes que continuó su actividad zarzuelística en aquellos años fue el del Recreo. En el mes de septiembre de 1864, la prensa anunciaba que el propietario, señor Costa, había escriturado un cuerpo de coros de los que últimamente habían trabajado en la compañía de ópera que funcionó en el Teatro Principal y había formado un cuarteto que, según él, era lo mejor que se había escuchado hasta el momento en aquella clase de establecimientos. Dicho cuarteto estaba formado por la actriz Sanz de Osete y los señores Cerdá, Ripoll y Llamas. Entre las zarzuelas

³⁹ *Diario de Palma*, 11-IX-1866.

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ *Diario de Palma*, 28-VIII-1863.

⁴² *Diario de Palma*, 9, 12 y 17-IX-1864. Las representaciones tuvieron lugar los días 10 y el 16 de ese mes.

⁴³ *Diario de Palma*, 14-V-1866.

⁴⁴ *Diario de Palma*, 3 y 2-X-1866.

representadas figuraba *La Espiación* [sic], con letra de Bibiloni Corró y música de Gioffredi⁴⁵. Durante la temporada de invierno de 1866, en este mismo café se cantaron las siguientes zarzuelas: *La hija de la Barceloneta* (dos actos, letra de José Álvarez y música de Francisco Porcell), *La hija de Marte* (dos actos), *La espiación* [sic], *La estrella* (dos actos), *La mujer cruel* (zarzuela de gran espectáculo en tres actos), *La molinera de Campo-Real* (dos actos), *Inés de Haro o sea La justicia de Dios* (en dos actos, música de Francisco de Asís Altimira), *El emblanquinador*, *La hija del sastre* (dos actos), *Matilde la florista* (tres actos), *El guardabosque*, *Juan Colom* (gran drama lírico en tres actos, inspirada en el levantamiento de los comuneros en Mallorca), *Pobres y ricos* (dos actos) y *El ejército español o sea Una hora en el Riff* (2 actos). Formaron parte del elenco de aquella compañía Marcela Luna, Carolina Doménech, Juan Oller, Agustín Llauredó y Ramón Papell⁴⁶.

A modo de conclusiones

A la vista de los datos que nos proporciona la prensa local, en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX asistimos a un período de consolidación de la zarzuela en los escenarios palmesanos, en el que el género es cada vez más popular y aceptado. A pesar de la preferencia por la lírica italiana de la alta sociedad palmesana, conocida y expresada a través de los abundantes escritos críticos de la época, la zarzuela supo buscar su humilde lugar para ser encumbrada en las dos últimas décadas del siglo.

Sin duda alguna, en este proceso tomaron vital importancia los escenarios de los cafés cantantes a los que acudían a divertirse las capas sociales más desfavorecidas después de las duras e intensas jornadas de trabajo y en los días de fiesta. Estos locales dieron la oportunidad de trabajar a numerosos cantantes, músicos y compositores locales que cultivaron e hicieron evolucionar la zarzuela, tanto en castellano como en catalán. En sus tablados, el público palmesano pudo disfrutar, entre otros subgéneros, de zarzuelas bufas, zarzuelas de costumbres catalanas y valencianas, zarzuelas trágicas de gran espectáculo y zarzuelas alegóricas a la guerra de Marruecos.

Uno de los factores que facilitó la introducción de la zarzuela en la cartelera del gran teatro fue el abandono progresivo del coliseo por parte de la alta sociedad, sobre todo, a raíz de la última reconstrucción que sufrió el coliseo, poco antes de producirse la revolución de 1868.

A principios de la década de los años setenta las compañías solían sufrir fuertes pérdidas a causa de la poca asistencia de público, lo que provocó una larga crisis en el teatro, que fue objeto de multitud de editoriales y artículos de opinión recogidos en la prensa. Entre otros, destaca el folletín publicado por el periódico *El Isleño* en 1883 titulado *Cuestión Teatral*, en el que el autor, bajo el pseudónimo de *El Consabido*, intenta analizar las causas del retraimiento y el desánimo del público ilustrado palmesano⁴⁷.

A pesar de la crisis, la zarzuela fue uno de los géneros más representados en los principales escenarios palmesanos, el Teatro Principal y el Teatro Circo Balear, y en los teatros de las sociedades de socorros mutuos y recreativas durante las dos últimas décadas del siglo⁴⁸.

⁴⁵ *Diario de Palma*, 22, 23 y 27-IX-1864.

⁴⁶ *Diario de Palma*, 28 y 2-IX, 1, 2, 6, 8, 16, 17, 19, 23 y 3-X, 8, 12, 14 y 20-XI y 1-XII-1866.

⁴⁷ *Cuestión teatral*. Folletín publicado en *El Isleño*, abril de 1883, Palma, Imprenta de Gelabert, 1883.

⁴⁸ J.-J. Esteve: "Recepción de la obra de Ruperto Chapí en Palma de Mallorca en las dos últimas décadas del siglo XIX (1882-1896)", *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez, Javier Suárez y Vicente Galbis (eds.), Valencia, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, 2012, tomo II, pp. 155-165.

Fuentes hemerográficas consultadas

- Semanario Económico que publica la Real Sociedad de Amigos del País* (1802-1816)
Diario de Mallorca (15-VIII-1808 a 30-XI-1814)
Diario de Palma (1-IX-1811-31 a XII-1813)
Aurora Patriótica Mallorquina (15-VI-1812 a 19-XII-1813)
Semanario Cristiano-Político de Mallorca (30-VII-1812 a 28-VII-1814)
Diari de Buja (23-VIII-1812 a 30-IV-1813)
Diario Político y Mercantil de Palma (23-VI-1813 a 20-V-1814)
Diario Balear (1-XI-1814 a 29-V-1815, 1-IV-1816-17-III a 1820 y 7-XI-1823 a 23-VIII-1836)
Correo constitucional, literario, político y mercantil de Palma (15-VII-1820 a 14-VI-1822)
Diario Constitucional, político y mercantil de Palma (21-IX-1820 a 5-XI-1823)
Diario Constitucional de Palma de Mallorca (24-VIII-1836 a 31-XII-1837, 1-VIII-1845 a 31-XII-1850)
Diario Constitucional de Palma (1-I-1838 a 31-XII-1838, 1-X-1839 a 31-XII-1845)
Diario Constitucional (1-I-1839 a 30-IX-1839)
El genio de la libertad (1-IX-1839 a 19-VIII-1857)
El Balear (1-VI-1848 a 29-XI-1856)
Diario Constitucional de Mallorca (1-I-1851 a 31-XII-1851)
Diario de Palma (1-I-1852 a 30-XI-1856, 1-IX-1861 a 31-XII-1867)
El Mallorquín (1-XII-1856 a 31-VIII-1861)
El Isleño (20-VIII-1857 a 30-VI-1861)

HISTORIA FINISECULAR DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTANDER (1895-1904)

ZAIDA HERNÁNDEZ-ÚRCULO RODRÍGUEZ
FERNANDO SÁNCHEZ REBANAL

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es dar a conocer los primeros resultados de un estudio que se está llevando a cabo acerca del repertorio y la crítica musicales del Teatro Principal en Santander en el contexto histórico finisecular. Analizamos el repertorio estrenado en los últimos años del siglo, y la llegada del teatro por horas, tratando de comprender los elementos más destacados por la crítica hemerográfica contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Santander; Teatro Principal; teatro lírico; zarzuela; finisecular.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the initial results of a study, which is currently being, carried out on the musical repertoire of the Principal Theater in Santander (Cantabria, Spain), within the political, social and economic context of the fin-de-siècle. We analyze the repertoire released in the final years of the century, and the arrival of the "teatro por horas", in an attempt to understand the elements highlighted by contemporary newspaper critics.

KEY WORDS: Santander, Principal Theater, Lyric Theatre, zarzuela, Fin-de-siècle

Introducción

El Teatro Principal¹, considerado el centro de las representaciones líricas del Santander del siglo XIX, especialmente a partir de la década de 1840, fue uno de los denominados "teatros de provincias", extendiendo su vida activa hasta 1915. Aunque la fecha de apertura del primer local destinado exclusivamente a espectáculos teatrales de Santander es 1834, la inauguración del Teatro Principal, el 6 de mayo de 1838², con capacidad para 880 espectadores, supone un elemento importante de modernización burguesa del espectáculo teatral.

El coliseo estaba situado en la calle del Arcillero, esquina a la de los Mártires, muy cerca de la Plazuela del Príncipe, ocupando lo que hoy sería la confluencia del final de los números de Rualasal con San José.

¹ Teatro Principal de Santander. Pablo Isidro Duomarco. *Teatro Principal*, 1890, Colección Víctor del Campo Cruz, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), Ayuntamiento de Santander.

² Actas de la Junta Directiva del Teatro. Sesión del 25 de Mayo de 1838. Biblioteca Municipal de Santander.



Imagen 1: Teatro Principal de Santander a finales del siglo XIX

El teatro no comienza con su actividad musical hasta noviembre de 1838, esto es, seis meses después de su función inaugural, debido a la inexistencia de una compañía lírica que satisficiera a la Junta Directiva del coliseo. Debido a la negativa de las compañías líricas a las que proponen encargarse de las funciones operísticas, las primeras funciones quedan en manos de la compañía de Ramón Fontanellas³.

Por otra parte, la Junta Directiva decide contratar también una compañía de declamación dirigida por Santiago Íñigo, con la intención de alternar las funciones líricas con el teatro declamado: “La compañía dramática ocupará el Teatro por lo menos tres días a la semana, tanto festivos como de labor, distribuyéndose aquellos con igualdad entre ella y la de Ópera”⁴. El teatro tendrá pues, como era habitual, una programación mixta, tanto de teatro lírico como declamado y, a este respecto, encontramos el reflejo en la prensa, con críticas tanto a una como a otra compa-

ña, si bien cabe señalar que son más abundantes las que recogen la actividad musical.

Probablemente, el público al que estaba dirigido suponía tan sólo el 7,31% de la población santanderina en 1860, asistiendo principalmente, según Pereda, escolares, niñas y pollos de primer plumaje⁵. Este porcentaje aumentará en décadas posteriores, tal y como hemos analizado en trabajos previos⁶, tomando como datos de base los porcentajes de analfabetismo que impedirían el acceso al teatro, descartando la población cuyo coste de oportunidad fuera excesivo vinculado al coste de la entrada.

³ *Cónfer* tesis inédita de Fernando Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)*. Pilar Espín directora. Facultad de Filología, UNED, 2014, p. 100 y ss.

⁴ Actas de la Junta Directiva del Teatro. Sesión del 4 Noviembre de 1838. Biblioteca Municipal de Santander.

⁵ Salvador García Castañeda: *Del Periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, p. 85.

⁶ Zaida Hernández Rodríguez: “Santander siglo XIX: Los espacios musicales y acceso a la música de una ciudad abierta al mar”, *Musicología Global, Musicología Local. VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Javier Marín López (coord.), Germán Gan Quesada (coord.) Elena Torres Clemente (coord.) Pilar Ramos López (coord.), U. de La Rioja, 2013, pp. 1151-1170.

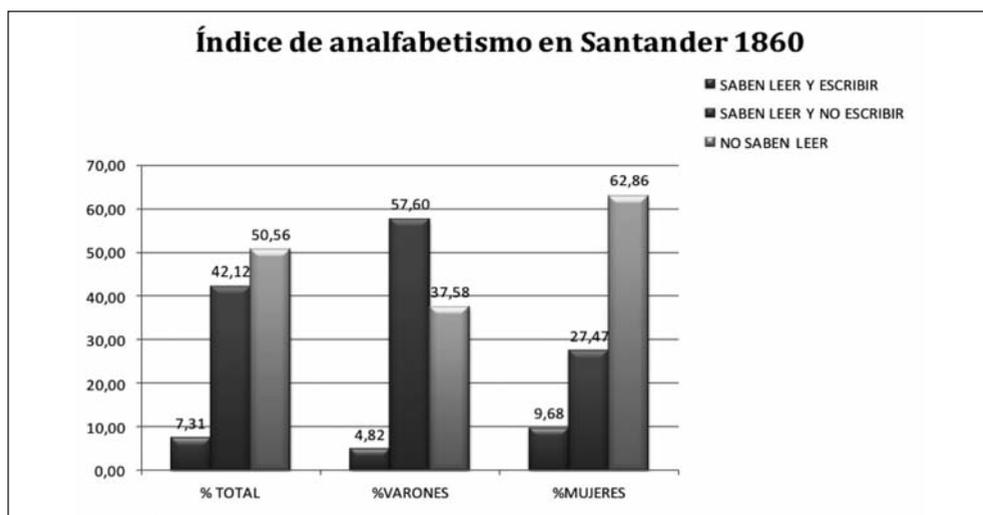


Gráfico nº 17

1. Análisis de compañías y repertorio

En principio, tal y como ha estudiado Arce Bueno, las compañías eran contratadas por la Junta Directiva del teatro, como ya hemos comentado, destacando Sánchez Rabanal “la irregularidad de las temporadas motivado por la dificultad para contratar buenas compañías”⁸. A mediados de siglo se comenzó a representar, además de ópera, zarzuela, siendo el gestor del teatro Joaquín Belenguer⁹. Según ha estudiado Sánchez Rebanal, el 14 de mayo de 1881, la Diputación hizo entrega del Teatro al Ayuntamiento, pero a causa de las deudas del Consistorio –muy considerable ya en 1895–, en 1898, el coliseo volverá a ser de la Diputación, como pago de la inmensa deuda “con otros edificios y solares”¹⁰. Tras un año sin representaciones, las actuaciones se reanudan a mediados de diciembre de 1894, momento en que arranca el periodo estudiado para este artículo. La gestión recaerá a partir de esa fecha en Bernardo Lloréns¹¹.

La actividad se detiene durante diez meses en 1898, desde fines de enero a mediados de noviembre, pues nadie opta a gestionar el teatro. El panorama era sombrío, con varias subastas fracasadas y el edificio ofreciendo el triste espectáculo de servir únicamente desde hacía varios meses, de almacén de muebles y archivo de la Diputación¹². Pero por fin, el 26 de octubre de 1898, el

⁷ Este gráfico, como los que siguen en este artículo, son de elaboración propia a partir del censo de Santander de 1860 y forman parte de un estudio más amplio de los porcentajes de población que tendría acceso a la cultura teatral durante el periodo finisecular, que está manifestando un aumento porcentual en el acceso a la cultura directamente proporcional al descenso del analfabetismo.

⁸ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 102.

⁹ Legajo Suelto. Anuncio acerca de los precios del abono. 25-VI-1849. Archivo Municipal de Santander.

¹⁰ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 110.

¹¹ “De don Bernardino Lloréns, que ha constituido la fianza y pide que se ceda el Teatro a don Emilio Páramo”. *El Cantábrico*, 27-VI-1895.

¹² *El Cantábrico*, 3-VI-1898.

empresario bilbaíno Ricardo Ruiz arrienda el teatro, gestionándolo hasta su cierre a causa del incendio de 1915, aunque el mantenimiento corre a cargo de la Diputación¹³. Entre 1899 y 1901 Ruiz comparte la gestión con Urizar, aunque el papel de éste es menor.

En los años estudiados en el presente artículo (1895-1904), la asistencia de público da un giro a partir de noviembre de 1898, cuando tras hacerse con el teatro, Ruiz instauro el teatro por horas¹⁴, aumentando notablemente la concurrencia. Según ha estudiado Sánchez Rebanal, entre 1895 y 1905,

la ciudad de 60.000 habitantes recibió a 49 compañías profesionales que actuaron en el Teatro Principal, y en algún caso aislado, en el Casino del Sardinero. La estancia media de las compañías era de 30 días, oscilando entre 2 y 109. El total de días en que permanecieron los elencos en la ciudad fue de 1.481 días. Son 1897 y 1898 los años más flojos, y de 1899 a 1904, la media de días es de 183, justo la mitad de un año¹⁵.

La temporada con más actividad es la de otoño-invierno, por lo que octubre, noviembre, diciembre, enero y en menor medida febrero, concentran el mayor número de funciones. En la mayoría de los casos, la compañía que está en diciembre sigue hasta después de la festividad de Reyes, y en esa época, se producen las estancias más largas. Le sigue en número de funciones la temporada de verano, en la que incluimos junio, julio, agosto y septiembre. En Santander recalaban elencos y actores de primer orden, como la Compañía del Teatro Lara, la Compañía de Ópera del Teatro Real, Emilio Thuillier o María Guerrero¹⁶.

Las obras más representadas fueron las que contenían elemento musical, encabezando la serie las zarzuelas *La viejecita*, en 46 ocasiones, *El cabo primero*, y *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, 41; *Gigantes y cabezudos*, 35; *La alegría de la huerta*, 34; el sainete lírico *La buena sombra* y la zarzuela *Marina*, 32, y de nuevo otra zarzuela, *El dúo de la Africana*, 31. Es más, las 37 primeras obras más representadas contienen elemento musical, tratándose en su mayoría de zarzuelas, con algún sainete, y la ópera *Cavalleria Rusticana*, con 15 representaciones. También 15 representaciones consiguieron las primeras obras de teatro declamado, *La reja*, y *Zaragüeta*, prolongándose el dominio de las obras musicales hasta los primeros 49 títulos más representados, y apareciendo de nuevo teatro declamado con *La rebotica*, con 14 representaciones, y *El patio*, con 13.

En el escenario del Principal se ponen un total de 706, de los que son 389 (55%) son de teatro declamado y 317 (45%) de teatro musical. De los 389 títulos de teatro declamado, 97 son en verso (25%), 257 (66%) en prosa, y 9 (2,3%) en verso y prosa, quedando sin determinar 26 (6,7%). De los 317 títulos de obras con elemento musical, tienen letra en verso 160 (50,5%); prosa 163 (51,4%); verso y prosa 56 (17,6%) y sin determinar 50 (15,7%, prácticamente la mitad óperas y operetas).

Pero este relativo equilibrio entre teatro declamado y musical se rompe a favor del último a la hora de contabilizar las representaciones. El número de funciones de obras de teatro declamado es de 1299 (40,30%), y el de obras con elemento musical de 1924, (59,70%).

¹³ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander...*, p. 111.

¹⁴ Zaldúa: "¡Funciones por horas! Ahí es nada; a la altura de Madrid siguiendo sus usos y costumbres nocturnas". *Crónica de Santander*, 13-X-1898, p. 3.

¹⁵ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)...*, p. 887.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 887-888.

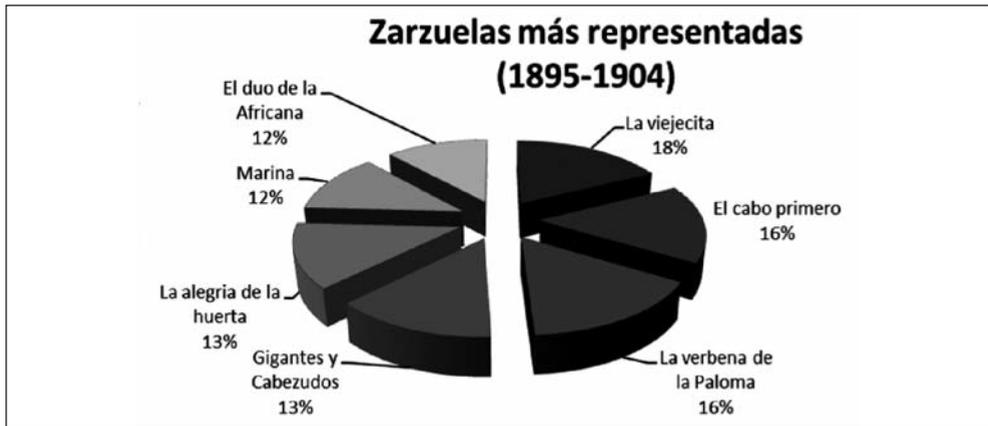


Gráfico nº 2

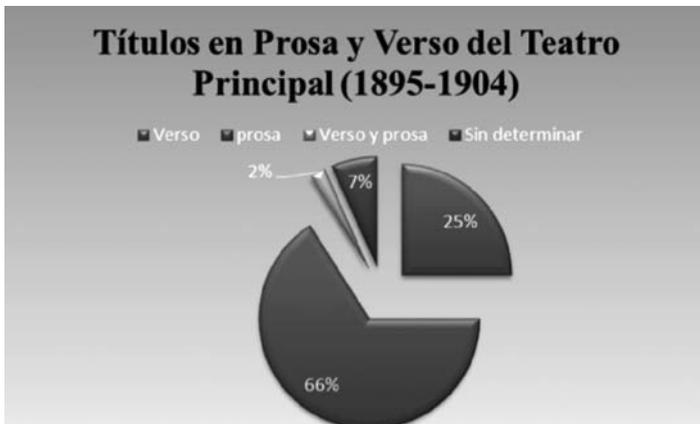


Gráfico nº 3

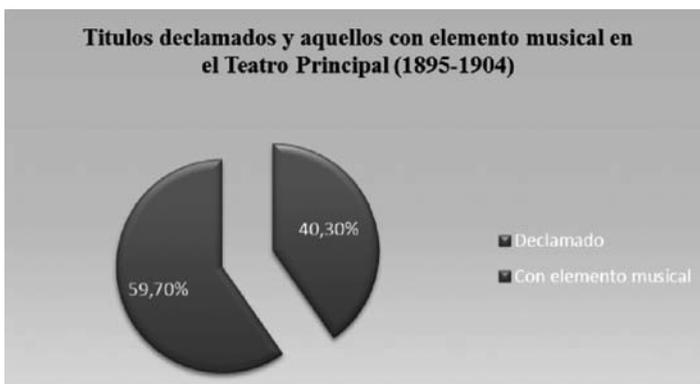


Gráfico nº 4

Dentro del teatro declamado, el género más representado son las comedias, con 457 representadas, seguido del juguete con 211. Estos dos géneros suman un total de 668 representaciones, el 51,4% de las 1299 totales.

En el teatro con elemento musical, la zarzuela es la reina indiscutible, y se destaca con 1269 representaciones, seguida del sainete con 296, 103 juguetes y 31 comedias líricas, lo que hace un total de 1699, de un total de 1924, es decir un 52,7% de las 3.223 obras representadas, y un 88,3 % del teatro con elemento musical.

De los 93 compositores interpretados, los que tuvieron más títulos representados fueron, Ruperto Chapí con 36; Manuel Fernández Caballero con 30; Joaquín Valverde Sanjuán (Quinito Valverde), con 24; Tomás López Torregrosa, 23, y entre 19 y 10 Francisco A. Barbieri, Ángel Rubio, Federico Chueca, Gerónimo Giménez, Manuel Nieto, Apolinar Brull, y Joaquín Gaztambide.

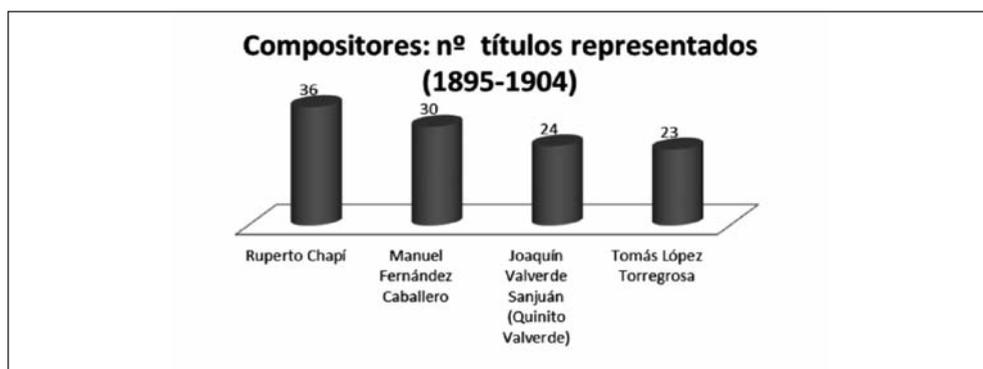


Gráfico n° 5

3. Compañías de aficionados

En cuanto al repertorio de las compañías de aficionados analizadas, el teatro declamado presenta una notable superioridad cuantitativa frente al teatro musical. De las 514 representaciones contabilizadas, 451 representaciones (87,7%) corresponden a teatro declamado, y 35 (6,9%) al segundo –hay 28 obras (5,44%) cuyo género, y a veces el resto de datos se ignoran–.



Gráfico n° 6

Dentro del teatro declamado destacan por número de títulos los juguetes, con 49 títulos; los dramas, con 37; las comedias, con 24; y los monólogos, con 19 títulos. En cuanto al teatro musical, de las 35 representaciones localizadas, destacan 13 zarzuelas (37%), 6 sainetes y 6 juguetes líricos (17% cada género).

Es probable que las compañías de aficionados representaran más teatro declamado debido a la falta de conocimientos musicales de los socios, debiendo contratar probablemente, para representar obras con música los servicios de grupos de músicos profesionales. Además, es probable que las obras musicales requiriesen un espacio que no proporcionaban los salones donde tendrían lugar las representaciones; no obstante, alguno de ellos, llegó a acoger 600 almas entre sus muros.

Función que será, según se dice en la prensa, probablemente la última antes de iniciar las grandes obras de reforma en el salón y el escenario. *La atalaya* informa que “el salón se ampliará y se pondrán en él tribunas y una galería al final y será capaz con la reforma, de albergar a 600 personas. El escenario se ensanchará y se aumentará de fondo, para lo cual será necesario avanzarlo algo hacia lo que ahora es sala. Además, probablemente se adquieran algunas decoraciones”¹⁷.

4. La crítica en prensa a las obras musicales del Teatro Principal

La crítica musical en la prensa santanderina tiene como características generales, desde las primeras décadas de programación del Principal, el anonimato y el *amateurismo* de los autores. El anonimato va desapareciendo de forma gradual –no así la crítica diletante–, hasta casi desaparecer en la última década del siglo XIX, en el que los críticos imprimen su firma en los artículos o utilizan un pseudónimo. Estas dos características, junto con las descripciones de todo aquello que rodeaba el evento musical a modo de anecdótico –vestimenta, edificio, limpieza, etc.¹⁸–, señalan el papel secundario al que, en muchas ocasiones, se relegaba a la interpretación de los músicos de las compañías líricas y la escucha en sí misma, señalando a la escucha crítica como parte de un fenómeno y actividad social, y no como el centro del acontecer teatral. Los acontecimientos sociales se señalaban como parte inseparable del fenómeno musical, y se constata en el caso santanderino, tras el análisis del vaciado hemerográfico, que tanto la escucha como la crítica especializadas no formaban parte de dicho fenómeno.

La programación del Principal, salvo pequeños lapsos de tiempo en los que permaneció cerrada por motivos dispares¹⁹, tuvo una programación relativamente regular, a pesar de que las críticas desfavorables desde los comienzos de su andadura. La documentación hemerográfica no sólo se limita a comentar las actuaciones de las diferentes compañías, sino que también encontramos datos que revelan la mala gestión de los miembros de la Junta Directiva o de las diferentes compañías en cada momento. Así, en 1841 podemos leer:

¹⁷ *La Atalaya*, 19-I-1896.

¹⁸ Un ejemplo, es la que en 1859 publica Pereda en *El Tío Cayetano*: “Talía es un inquilino que no paga, y ocupa una casa magnífica mientras que hay pipa de aceite y farde de Caracas que no tienen un mal almacén en que guarecerse [...] ¿Pobre templo! Ya te veo convertido en un almacén de «caldos»” recogida por S. García Castañeda: *Del Periodismo al costumbrismo...*, 2004, p. 86.

¹⁹ *El vigilante cántabro*, 15-IV-1841.

El templo de Talía ha vuelto a abrirse en Santander bajo auspicios bastante lisonjeros; el número de los abonados es mayor que anteriormente, la concurrencia del público también ha sido lucida, y la Compañía a mi pobre juicio, encierra elementos para un agradable desempeño. Quiera Dios que corra el año cómico sin que algún percance de los de la profesión, dé al traste con las buenas esperanzas que el personal de la Compañía ha hecho concebir. [...] y no ciertamente por culpa ni falta del público, sino por la mala-andanza de los empresarios y el cisma que se introducía entre los actores²⁰.

Como ya hemos afirmado, en la mayoría de las ocasiones, la crítica estaba realizada por personas afines al contexto musical, pudiendo hablar, ya desde los inicios del teatro, de diletantes anónimos:

Mucho deseáramos poder hablar con alguna extensión sobre las diversas óperas que en varias ocasiones nos ha dado la compañía de esta ciudad, pero ni la estrechez del periódico nos lo permite, ni nos consideramos nosotros unos Mercadantes para poder hacer un concienzudo análisis de las obras y su desempeño. [...] Nos limitaremos a apuntar someramente algunos amistosos consejos a los actores y orquesta²¹.

Uno de los pocos ejemplos de crítica diletante firmada de estas primeras décadas, es la que el 23 de agosto de 1840 firma el redactor Gervasio Eguaras acerca de la ópera *Parisina d'Este* (1833) de Gaetano Donizetti, interpretada en el teatro Principal el 8 de agosto anterior²². Advierte el crítico que en su representación, “se cometieron algunos defectos en que una crítica severa tendría ocasión de cebarse”²³. Aunque decide inclinarse “hacia la indulgencia” debido a que algunos de los intérpretes se daban a conocer al público por primera vez y a que los miembros del coro no parecían ser muy doctos en materia musical –“coros numerosos cuyos individuos en la mayor parte desconocen la música y acaso no lo habrán cantado jamás ni por afición”²⁴-. Advierte, además, la benevolencia del público santanderino que animó a los intérpretes y éstos respondieron, mejorando en lo posible las muestras de timidez y desconfianza que parecían mostrar al inicio de la obra.

Frente a este ejemplo, encontramos otro en la misma publicación y fecha, en el que, tras afirmar el crítico que carece de conocimientos académicos que avalen su crítica:

Calificar el mérito de ella no puede ser ocupación de un ligero artículo de periódico, ni yo me encuentro con fuerzas ni conocimientos suficientes para ello, ni la representación de dos noches arroja datos bastantes para el elogio y la censura tal cual debe emplearlos un crítico al dar cuenta razonada de las bellezas y defectos de una composición. Hasta ignoro el pormenor del argumento, pues la empresa, perjudicando en mi concepto sus intereses, no ha procurado poner en venta ejemplares del librito²⁵.

No obstante, y a pesar de las advertencias del autor, encontramos en la crítica señales de un conocimiento musical que trasciende el mero *amateurismo*, ya que, si bien el análisis de la audición que proporciona da señales de no tener presente la partitura, es propio de una persona con algunos conocimientos técnicos en la materia.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *El despertador montañés*, 12-XI-1848.

²² El artículo, según especifica el propio periódico, no se pudo publicar en el número anterior debido a la falta de espacio. *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²⁵ *Ibidem*.

El coro de salida es bello, cantáble, tal como deben ser los coros para que las partes puedan unirse cómodamente y formar un lleno de armonía que embriague a los oyentes: con las sencillas posturas de la tónica, la 4ª y la 5ª se puede hacer más que con toda intrincada barahúnda de las reglas de los contrapuntistas. [...] El *Allegro* del aria de tiple del primer acto tiene rasgos originales, capaces ellos solos de acreditar a un compositor. El tránsito de la tónica a la 3ª menor, de ella a la 5ª mayor y de ésta otra vez a la tónica, que otro cualquiera hubiera arrastrado por los cabellos con áridas posturas preparatorias [...] le hace nuestro autor sin esfuerzo [...]. ¿pero, cuántos ensayos serían menester para que gentes que no saben música ejecuten con exactitud las armonías de 7ª, de 9ª, 5ª diminuta [sic], 6ª superflua²⁶.

La escasez de este tipo de crítica más especializada en la prensa consultada de finales del siglo XIX se debe, probablemente, a la no especialización de los críticos periodísticos, aunque, sí existiera un conocimiento básico del lenguaje musical, como manifiesta este ejemplo ya de 1898:

Por un olvido involuntario no aplaudimos, como se merece, al maestro director y concertador. Hoy lo hacemos de buen grado; pero recomendándole se fije en que antes de los últimos diez compases de la «Polka de los cocineros», hay tres PPP de tamaño natural²⁷.

5. La crítica y la interpretación vocal zarzuelística

La crítica finisecular, así como en el cambio de siglo, se centra en la interpretación de los cantantes y músicos, como parte fundamental de la recepción de las obras, en términos de *amateurismo*, como ya se ha señalado, abundando comentarios del tipo: “con qué delicadeza, con qué gracia, con qué arte fue cantada la gallegada por la insigne actriz” refiriéndose a María Guerrero²⁸, o “posee una voz bien timbrada, aunque no muy extensa”²⁹.

Las críticas suelen centrar su atención en la interpretación de los cantantes de zarzuela, afirmandose, por ejemplo, de la señora Martín Grúa, que “esta distinguida tiple tiene una voz extensa y bien timbrada y una agilidad de garganta, pasmosa”³⁰; se disculpa al señor Moro, “que según noticias no estaba anoche bien de voz”³¹, y, en un ejemplo más extenso de finales de 1895:

El señor Berges estuvo notabilísimo en toda la obra. La afinación, el gusto y el arte con que canta, el modo magistral de filar las notas y la valentía con que emite la voz al atacar las notas agudas, son cualidades que brillaron anoche en todo su esplendor. Dio un magnífico *do* natural en las *cabaletas* y recibió justas y mercedas ovaciones.

El señor Bueso puso una raya tan alta cantando y hablando el papel de *Campanone*, que difícilmente la alcanzará ningún otro barítono. Su hermosa y potente voz, su gran escuela de canto y su arte declamatorio lleno de naturalidad y de gracia, son cosas que no se ven reunidas con frecuencia en los actores zarzueleros³².

Dentro de la interpretación tiene pues un lugar destacado el canto, aunque, cuando el artista ejecuta ambas partes declamada y musical, se comenten ambas³³. Esta circunstancia también se

²⁶ *El vigilante cántabro*, 23-VIII-1840.

²⁷ *El Aviso*, 9-XII-1898.

²⁸ Con motivo de la representación de *Mensajero de paz*. *Diario Montañés*, 26-IX-1904.

²⁹ *Diario Montañés*, 21-IX-1904.

³⁰ *El Cantábrico*, domingo 6-VI-1897.

³¹ N. *El Cantábrico*, lunes 7-VI-1897.

³² *El Cantábrico*, 19-XII-1895.

³³ Por ejemplo, sobre el Sr. Bueso en *Marina*, *Fermata* afirma que, “si como actor rayó a gran altura, como cantante se puede decir que cada número que cantó le valió una ovación estruendosa”. *La Atalaya*, 5-XI-1899.

VARIACIONES



A las señoras del coro
han dado en vestir de hombres,
pues lo que al público gusta
es verlas con pantalones.
Y si en alguna zarzuela
coro de mujeres ponen,
con papalina y enaguas
saldrá el coro de... señores.

Imagen 2: *Crónica de Santander*, 2-V-1899

observa en una de las críticas de *El Cantábrico*, referida a *El diablo en el poder* (1856), interpretada por la compañía del señor González:

Es una lástima que los actores de zarzuela miren con tanto desdén la parte hablada de las obras que tiene, por lo menos, tanta importancia como la música. Hay momentos en que parecen aficionados y no de los buenos. Este defecto hace perder la ilusión a los espectadores, y produce manifestaciones de disgusto. Una zarzuela bien cantada y bien dicha es un espectáculo muy agradable. Desgraciadamente, se disfruta pocas veces, porque los artistas de este género sólo estudian la parte de canto como si la letra no mereciera su atención³⁴.

En la interpretación solista vocal, es habitual que el crítico o la reseña que se escriba sobre la obra, refiera las cualidades vocales sin señalar parámetros musicales, salvo el timbre³⁵. Los ejemplos a este respecto, son numerosos, y en todos ellos se refleja la interpretación vocal de la obra de manera más detallada que la interpretación instrumental, como acontece con referencia al estreno de *La buena sombra* (1898)³⁶ o *Cádiz* (1886):

Tuvo una buena interpretación por todos los artistas que en ella tomaron parte, pero ofreció una novedad que merecía por sí sola que hubiera estado el teatro lleno de bote en bote. Nos referimos a la jota final cantada por el eminente tenor señor Berges, que estuvo *superiorísimo*, y empleamos este superlativo tan usual en los telegramas de los corresponsales tauromáquicos, porque nunca con más razón se puede emplear. Cantó tres veces la *jota* a petición del público, que por la consideración de no fatigarle no estuvo pidiendo repeticiones hasta la madrugada. No es posible cantar con más gusto, con más expresión, con más arte y con más matices la popular jota aragonesa. El público, verdaderamente entusiasmado, prodigó al simpático Berges grandes ovaciones³⁷.

La interpretación coral se señala en pocas ocasiones, y, por regla general, de manera concisa tanto en ópera como en zarzuela. En general, los coros son pasto de las críticas más duras como la que vemos en la imagen anterior [Imagen 2]; se destacan errores que "afectan a los coros, que rara, muy rara es la noche que cantan con afinación y buen gusto"³⁸, siendo calificada casi siempre

³⁴ *El Cantábrico*, 3-II-1903.

³⁵ "Gustó mucho, y aunque su excitación era muy grande, cantó muy bien la romanza, que la valió calurosos aplausos, y el solo que fue dicho de modo tan admirable que tuvo que repetirlo a instancias del público. Tiene una voz muy agradable y bien timbrada y canta con sumo gusto". M[ontebelo?]: *Crónica de Santander*, 15-XII-1898.

³⁶ "La señorita Bonoris, que conoce como nadie los resortes de la escena, estuvo admirable en toda la obra, cantó muy bien el terceto y el dúo del primer cuadro, pero donde verdaderamente lució su buen gusto artístico fue en el solo del cuarteto, delicado momento musical, que lo cantó con gran fuerza de expresión y colorido". M[ontebelo?]: *Crónica de Santander*, 12-XII-1898.

³⁷ *El Cantábrico*, 12-XI-1895.

³⁸ *Diario Montañés*, 17-XI-1904.

su interpretación de “regular solamente”³⁹. Sólo en los coros de *La huertanica* (1904) se destaca la buena acogida por parte del público: “lo sobresaliente fue el coro final de alguaciles, que tuvo que repetirse en medio de atronadores aplausos”⁴⁰.

En los años en los que hemos centrado este trabajo, se destaca tanto la parte física del elemento coral femenino⁴¹, como la petición por parte del público de la repetición de las partes bailadas o declamadas⁴²:

La música de Chueca [*Agua, azucarillos y aguardiente* (1897)] es fresca, juguetona y alegre como suya. [...] El público pidió anoche la repetición del animadísimo coro de niñeras, amas de cría y niños de uno y otro sexo y del cuarteto de barquilleros, encomendado a las señoritas Portavitarte, Calvera, García y Perales⁴³.

O, como se señala en el último ejemplo, la interpretación instrumental y vocal pareja por parte de una de las coristas, en el caso que nos ocupa, al final de la representación de *Las olivas* (1896), juguete cómico de Pablo Parellada:

La señorita Manuela Barillo, una rubia de primera clase, perteneciente al coro e hija de Aragón, por cierto, cantó la jota aragonesa, acompañándose a la guitarra admirablemente y tuvo que repetir cinco veces a instancias del público, que la aplaudió con entusiasmo. ¡Ole las aragonesas guapas y que saben dejar bien el pabellón de su tierra!⁴⁴.

6. La crítica y la interpretación instrumental

Los cronistas y críticos santanderinos se ocupan de la parte musical del repertorio lírico, tanto ópera como zarzuela, centrándose generalmente en la partitura y su adecuación al texto, así como de la dirección y ejecución orquestal. Al igual que en el caso de la crítica vocal, no se trata de una crítica especializada, por lo que, a pesar de referirnos a las referencias localizadas como *críticas*, deberían definirse más como *crónicas* o *reseñas*. De *Campanone*, se valora “su música, originalísima e inspirada, es de las que no envejecen jamás”⁴⁵; de *La Restauración* (1890) se considera que “la música es elegante y tiene un concertante de primera”⁴⁶; y de *La buena sombra* (1898) se afirma que:

Tiene la música del estreno de dicha obra una factura tan delicada y elegante, es tan inspirada y las ideas están desenvueltas con tanta naturalidad, que el solo hecho de ponerse en escena la primera hizo que el público estuviese en sus puestos desde la primera hora⁴⁷.

La interpretación, así como la recepción de la obra son los ejes sobre los que giran las reseñas periodísticas finiseculares, como ocurrió en enero de 1898 con la representación de *El chaleco*

³⁹ *Ibidem*, 26-IX-1904.

⁴⁰ *Diario Montañés*, 17-XII-1904

⁴¹ “No contribuyen menos al buen éxito de las obras que se representan los coros, y como en el de señoras, a mayor abundamiento, si hay buenos físicos, miel sobre hojuelas”. *El Cantábrico*, 23-I-1896.

⁴² “La corista que bailó las seguidillas manchegas fue aplaudidísima y tuvo que repetir la suerte. También se ganó muchos aplausos la que representó el papel de *Baraja*, por lo bien que declamó su monólogo”. *El Cantábrico*, 24-I-1896.

⁴³ *Agua, Azucarillos y Aguardiente*. *El Cantábrico*, 18-XII-1897.

⁴⁴ *El Cantábrico*, 26-XII-1897.

⁴⁵ *El Cantábrico*, domingo 6-XI-1897.

⁴⁶ *Crónica de Santander*, 8-II-1899. Firmado por Montebelo.

⁴⁷ M[ontebelo?]: “*La buena sombra*”. *Crónica de Santander*, 12-XII-1898.

blanco (1890), cuya ejecución de la música de Chueca por la Compañía Infantil de Zarzuela⁴⁸ tuvo una gran acogida:

Produjo un magnífico efecto y entusiasmo a los concurrentes la célebre marcha del segundo cuadro con banda de cornetas y tambores. Los chicos tocan brillantemente la corneta, y al repetir, a instancias del público, tocaron una retreta que acabó de enloquecer al auditorio⁴⁹.

Las referidas a la recepción contienen en ocasiones recomendaciones de repetición por parte del público receptor⁵⁰, o recurren a la ironía para señalar el descontento de crítica y público, como sucede en el caso de Matías Puchades –maestro director de la Compañía de José Palmada–, por la obra *Thé-Thá-Thú*, que es respondida por el aludido⁵¹.

La escena aquella en que bailan los salvajes es de un efecto maravilloso. Como que las dos noches se ha ganado una ovación el salvaje que toca el tambor. [...] De allí a una cencerrada, no hay un *melímetro* de distancia. La música no puede ser más descriptiva. Para sí la quisiera Wagner. Cuando suena *il corno*, se oye el pito, repica la campana y *rompe* sus preludios la orquesta, parece *talmente* que anda el vapor y que las olas encrespadas azotan los costados del buque. ¡Y cómo no ha de suceder esto después de aquel orfeón improvisado, que comienza con un golpe de trompa, como si quisiera decirse: va a comenzar el juicio final; prepararse, caballeros! En el número que canta Madame Couplet y el coro, o falta letra o sobra música [...]. La escena de la *soirée* parece hija del autor de *Toros del Saltillo*, digna hermana de *Thé-Thá-Thú*, y el *minuet* debe ser el borrador del que escribió Caballero para *La viejecita*. Pero este maestro le corrigió convenientemente y dejó aquel para quien le [sic] quisiera aprovechar. ¡Bromas del ilustre maestro que en sus ratos de mal humor se dedica a jugar malas pasadas a sus colegas! En resumen, que *Thé-Thá-Thú*, se puede traducir de este modo: Thé haces muy pesado, Thabarra se llama tu figura y Thú acabarás mal necesariamente⁵².

La interpretación de la orquesta es otro de los focos en los que centrar la atención, si la partitura y la dirección no han sido del agrado de crítica y público –“en la orquesta se notó un poco la falta de ensayos”⁵³–, o si el comportamiento de los músicos durante la representación se considera reprobable:

Rogamos al maestro señor Vivas recomiende a los apreciables profesores de la orquesta guarden silencio durante la representación, pues anoche, en la primera de las secciones, mantenían en voz alta un tan animado debate varios de ellos que se hizo preciso que el público protestase, porque hubo momentos en que los espectadores oían más a los músicos que a los que se hallaban en escena⁵⁴.

No obstante, las reseñas también señalan los pasajes meramente instrumentales bien interpretados –“la sinfonía mereció los honores de la repetición”⁵⁵– o el solo de clarinete de *El molinero*

⁴⁸ Sobre este fenómeno de las Compañías infantiles de zarzuela, remitimos al artículo de Rodríguez Lorenzo incluido en este mismo volumen.

⁴⁹ *El Cantábrico*, 12-I-1898.

⁵⁰ *La chavala*: “No es de esas que llegan al público en la primera audición; para penetrarse de las bellezas que encierra hay que oír la varias veces, así se explica que los números más bonitos de la partitura pasasen desapercibidos y fuesen acogidos con indiferencia”. Montebelo. *Crónica de Santander*, 27-I-1899.

⁵¹ “Tiene usted mucha razón en todo cuanto dice [...] y al mismo tiempo siento la molestia que les he causado al tener que escribir una revista tan concienzuda y acaba que puede figurar al lado de los grandes críticos de teatros Alarcón, etc., etc. Zapatero a tus zapatos como dijo el otro”. Matías Puchades: *El Aviso*, 3-II-1899.

⁵² *El Aviso*, 30-I-1899.

⁵³ *El Cantábrico*, 4-I-1896.

⁵⁴ *Ibidem*, 28-XII-1901.

⁵⁵ *El Cantábrico*, 31-I-1896.

de *Subiza* (1870), interpretado por el profesor clarinetista también de la banda municipal, Regino Ariz, revelando cómo los músicos compartían la dedicación tanto a la Banda como a la orquesta del Principal:

Puede afirmarse que nunca se ha oído en Santander interpretación más exacta, más delicada y brillante que la que obtuvo anoche aquel “monumento de inspiración” del maestro Oudrid. (...) la orquesta afinada y numerosa⁵⁶.

El pulso del auditorio es clave para señalar su recepción, y el crítico señala la cercanía de las melodías al oído de los espectadores, como sucede en *La noche de San Juan*⁵⁷; si ha sido una obra que destaca por su entretenimiento, originalidad e instrumentación⁵⁸; o si la concurrencia ha disfrutado de la obra en general.

Llegó su vez a *Las zapatillas* [1895] de Jackson y Chueca, que es lo que esperaba el público impaciente. La obra tuvo un exitazo y fue representada con gran esmero. Todos los números musicales gustaron extraordinariamente y casi todos fueron repetidos entre manifestaciones de entusiasmo. La musa juguetona de Chueca retoza en toda la partitura y hace prorrumpir al público en aplausos a cada momento. El cuarteto de la lección es originalísimo y gracioso en grado sumo; la jota de los que van a felicitar al diputado, viva y alegre; los coros de invitados de primer orden, y el tango de *Chavito* de muy buen efecto⁵⁹.

Los ejemplos en los que el público parece ser el foco del autor de la reseña son más que numerosos y refuerzan la teoría de que ésta –la reseña– estaba basada en buena medida en formar opinión ante una obra⁶⁰ y analizar la recepción del público teatral santanderino, principalmente en el caso de la zarzuela, como manifiesta el comentario a *Los golfos* (1896) de Chapí:

De gran fama venía precedida esta obra y a fe que el público no vio defraudadas sus esperanzas de pasar un rato delicioso admirando las ingeniosidades del diálogo y las bellezas de la partitura. De buena gana celebró los infinitos chistes de que está cuajado el sainete y sin reservas aplaudió la inspiración, la gracia, la lozanía, la frescura de la música. Verdad es que ésta es de las que, como se dice vulgarmente, no tienen desperdicio⁶¹.

Las críticas a la partitura, texto o argumento, referidas también a las zarzuelas, están basadas en mayor o menor medida en el agrado o desdén del respetable, relegando a un segundo plano la opinión del propio autor, que pasa a ser reflejo de la recepción del público.

Después se representó la zarzuela de los señores Perrín y Palacios, con música del maestro Brull, titulada *La Cruz Blanca* [1888]. Aunque en los programas se daba como *reprisse*, nadie recordaba haber visto esa obra en Santander. Juzgándola, pues, como si fuere estreno, hemos de consignar que no fue del agrado del

⁵⁶ *La Atalaya*, 13-XI-1899.

⁵⁷ “La música es muy bonita y muy de por aquí”. *El Aviso*, 2-I-1899.

⁵⁸ “*Il babbeo e l'intrigante*, que es la obra que se puso en escena, entretiene muy agradablemente al público por sus graciosos chistes, por sus situaciones altamente cómicas y por su música, que es bonita, juguetona y alegre, sobresaliendo el septimino del tercer acto por su originalidad y por el mérito de su instrumentación”. *El Cantábrico*, 21-XI-1896.

⁵⁹ *El Cantábrico*, 29-I-1896.

⁶⁰ “Una obra, cuyo indiscutible mérito han sancionado tres generaciones [...] Las partituras de *Marina* y de *El dominó azul* son las que principalmente colocaron al ilustre Arrieta a la cabeza de los compositores españoles en el segundo tercio de este siglo”. *El Cantábrico*, 2-I-1896.

⁶¹ N. “*Los golfos*”. *El Cantábrico*, 7-VI-1897.

público. La obra empieza con un naufragio, y esto ya fue de mal agüero. De tal modo naufragó que no se salvaron ni el libro ni la partitura. Cuando bajó el telón, oímos este diálogo en los pasillos:

- Hombre, lo que no encuentro justificado es el título. ¿Por qué le han puesto los autores el de *La Cruz Blanca*?
- Porque ese barco que naufragó al principio de la obra llevaba un cargamento de barricas de cerveza de la fábrica de la Alameda Segunda⁶².

La máxima de los autores denominados “currinches” del género chico finisecular era llegar a estrenar la mayor cantidad de obras posibles⁶³, pasando a convertirse así en un género de “fabricación no industrial, pero sí artesanal [...], un teatro cuyo componente económico acaba siendo el primordial”⁶⁴, en opinión de Ríos Carratalá. Este hecho repercute en la calidad de las obras, como refleja la prensa santanderina, haciendo alusión a la inadecuada relación entre texto y música, o a criterios temáticos y formales de las obras llevadas a escena. Así por ejemplo, de *La huertanica* (1904) se opina que “la música corre pareja con el libro: es poco inspirada, nada original y menos adaptable al ambiente de la obra”⁶⁵. Y *La canción del naufragio*, con música de Morera, es criticada en su fusión de texto y partitura, pues “la música, que quiere salir de ese ambiente vulgar, está encajada a la fuerza”⁶⁶.

Se obvian algunos de los compositores representados en la escena santanderina, como sería el caso de Chapí que, siendo el compositor más representado en el Principal, invirtió en alguno de los casos aproximadamente dos meses en la composición de algunas obras como *La chavala*⁶⁷.

7. El teatro por horas en Santander

El teatro por horas –denominado también como teatro breve o teatro de “a real”⁶⁸– comienza a representarse en Santander a finales de 1898, en concreto el sábado 12 de noviembre, con la compañía de Espantaleón. Era una demanda que llevaba tiempo solicitándose⁶⁹ y se produce, en parte, como respuesta a la crisis teatral que acontecía en esos años, que corría en paralelo a la crisis general que padecía España. Esto no supuso la desaparición del resto de funciones teatrales; de hecho, la programación del Principal dejó las funciones completas o enteras, “en las que domina el

⁶² *El Cantábrico*, 30-XII-1901.

⁶³ “Los autores «currinches» del género chico, que costara lo que costará querían estrenar, [...] no tenían reparos en hacer concesiones a las normas y la ideología vigente de la Restauración. Esto se ve claramente en las tramas moralizadoras y cerradas de las obras y en los casos frecuentes de (auto)censura señalados en la prensa”. Margot Versteeg: *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Ámsterdam, Portada Hispánica, 2000, p. 426.

⁶⁴ Juan Ríos Carratalá: *Arniches. 1. El escritor alicantino y la crítica*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p. 25. Recogido en *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, p. 68.

⁶⁵ *Diario Montañés*, 17-XII-1904.

⁶⁶ *El Cantábrico*, 31-X-1904.

⁶⁷ Enrique Mejías García: “El proceso creativo en el género chico: en torno a un número reencontrado de *La Revoltosa*”. *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, p. 81.

⁶⁸ M. Versteeg: “Currinches, garbanceros y fusiladores” *19 Foro Hispánico. En torno al Teatro Breve*. Versteeg (dir.). Ámsterdam-Atlanta, 2001, p. 75.

⁶⁹ Por ejemplo, en octubre del 98 se publica: “ya que viene una compañía de las que hacen obritas en un acto, creemos que la empresa debiera decidirse a establecer las funciones por horas, que otros años se han pedido y que no se han logrado nunca”. *Crónica de Santander*, 25-X-1898. Y ya en noviembre: “Suplicamos a la Empresa que la represente también en ellas (funciones por secciones), pues hay muchos de los que por mil motivos sólo a determinadas secciones pueden acudir, quienes la verían representar con gusto”. Fioritura. *Crónica de Santander*, 18-XI-1898.

público selecto”, para los jueves y los domingos, “porque generalmente estos días va el público al teatro para ver toda la función”⁷⁰.

La implantación del teatro por horas en la capital cántabra venía precedida del éxito de esta costumbre en la capital, hecho que la prensa santanderina recogía “¡Funciones por horas! Ahí es nada; a la altura de Madrid siguiendo sus usos y costumbres nocturnas”⁷¹. La reducción del precio de la entrada produjo una democratización del acceso al Principal, al igual que había sucedido casi treinta años antes en Madrid, en palabras de Pérez Galdós:

Me refiero a las funciones por horas o por piezas que tanto éxito tienen aquí, atrayendo y regocijando a la gran mayoría del público. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo, adaptándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni habían ni empalagan⁷².

El cambio que supone este formato se sitúa en un contexto de progreso para la ciudad en relación a la oferta turística, y en un acicate para la vida y “necesidades modernas”, tal y como afirmaba Galdós en el texto previo. En un artículo que comenta los beneficios que el veraneo reporta a la ciudad, ofreciendo a cambio calidad, Pedro Sánchez declara que hay que “gastarse el ingenio y las pesetas [...] en bailes, conciertos, músicas y «teatro por horas», desde Santiago [25 de julio] hasta fin de septiembre”⁷³.

Una de las consecuencias directas de la llegada del teatro por horas, al igual que había sucedido en Madrid⁷⁴, fue el fracaso o la escasa afluencia de público que tuvieron algunas compañías, como la de Emilio Thuillier, que decidieron mantener en su programación obras del denominado *teatro grande*. La razón de esto es el rechazo del nuevo modelo teatral que se ha impuesto con fuerza en España tal y como recoge el periodista Pedro Sánchez:

Si no anunciaras funciones enteras, o sea, si te consagraras a “funciones por horas”, ¡vamos!, a la última, de once a doce, ya tendrías gente animosa y entusiasta; pero tu “género” artístico y toda tu labor tienen que luchar aquí, además de lo dicho, con otra grave dificultad, y es que aquí y, aplaudimos a diario *La chiquita de Nájera*, pongo por ejemplo, mas, cuando nos “remangamos”, en los días de fiesta, no pasa ni el mismísimo Ibsen⁷⁵.

Conclusiones

El análisis de las críticas y reseñas de la prensa en relación a la actividad musical del teatro Principal denotan que la principal actividad del teatro fueron en los años cuarenta las óperas belcantistas italianas⁷⁶, en los cincuenta, la zarzuela, que irrumpió en Santander con gran éxito de crí-

⁷⁰ F. Sánchez Rebanal: *La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)*..., p. 742 y ss.

⁷¹ Zaldúa. *Crónica de Santander*, 13-XI-1898.

⁷² Cfr. Alberto Romero Ferrer: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 45.

⁷³ Pedro Sánchez: *Crónica de Santander*, 21-IV-1899.

⁷⁴ M. Versteeg: “Currinches, garbanceros y fusiladores”..., p. 75.

⁷⁵ *Crónica de Santander*, 20-VII-1899.

⁷⁶ “La *Imelda* que es uno de los nuevos puesto en escena, no nos pareció una obra maestra, ni en su instrumental, ni en los cantos. Notamos en ella bastantes reminiscencias de otras óperas; y aunque en lo general son agradables sus melodías, no puede en nuestro concepto considerarse el todo más que como ópera de segundo orden”. *El Despertador Montañés*. 12-XI-

tica y público, y, durante la última etapa del siglo, el teatro por horas, que fue el modelo teatral de referencia tanto para el teatro declamado, como el musical, dominado por el género chico, interpretado también en los cafés concierto.

Los críticos localizados no son músicos ni plumas expertas en música, como ellos mismos reseñan en sus críticas, siendo habituales las críticas de autores diletantes. La recepción de una obra se limita, en la mayor parte de las ocasiones, a describir la acogida del público.

Bibliografía

- ARCE BUENO, Julio: *La música en Cantabria*. Santander, Fundación Botín, 1994.
- CABARGA, José Simón: *Santander. Biografía de una ciudad*. Santander, Ediciones de Librería Estudio (3ª edición), 1979.
- _____ : *Santander en la historia de sus calles*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1980.
- _____ : *Historia de la prensa santanderina*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1982.
- _____ : "El teatro en Santander: antecedentes e historia del Teatro Principal", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 79, 2010, pp. 449-472.
- CAMPO ECHEVARRÍA, Antonio del: *Periódicos montañeses (1) 1808-1908. Cien años prensa en Santander*. Santander, Ediciones Tatín, 1987.
- CAMPUZANO, Enrique / CONDE, Rosa M^a: *La música en la ciudad de Santander: 1755-2005*. Santander, Obra Social de Caja Cantabria, 2005.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador: *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Zaida: "Santander siglo XIX: Los espacios musicales y acceso a la música de una ciudad abierta al mar", *Musicología Global, Musicología Local. VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (coords.). Universidad de La Rioja, 2013, pp. 1151-1170.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *La vida en Santander a mediados del siglo XIX*. Santander, Ediciones Tatín, 1984.
- _____ : "La crítica de *Electra* en la prensa de Cantabria", *Actas del Congreso Internacional en el Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*. Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 325-336.
- MARTÍNEZ VARA, Tomás: *Santander de villa a ciudad (un siglo de esplendor y crisis)*. Santander, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1983.
- MARURI VILLANUEVA, Ramón: *La burguesía mercantil santanderina 1700-1850*. Santander, Universidad de Cantabria, 1979.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. "El proceso creativo en el género chico: en torno a un número reencontrado de la revol-tosa". *Ruperto Chapí. Nuevas Perspectivas*. Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis (eds.). Vol. 1, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.
- ROMERO FERRER, Alberto: *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.
- SÁNCHEZ REBANAL, Fernando: "La vida escénica en la ciudad de Santander (1895-1904)". Facultad de Filología, UNED, 2014. Inédita.

1848. Esta queja también es expuesta por el crítico de *El vigilante cántabro*, 21-II-1841, cuyas palabras se centran en la repetición de las piezas más conocidas por parte de la población santanderina, tanto en los salones privados como en los bailes y en los ensayos por parte de los estudiantes de instrumento.

VERSTEEG, Margot: *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Ámsterdam, Portada Hispánica, 2000.

_____: "Currinches, garbanceros y fusiladores". *19 Foro Hispánico. En torno al Teatro Breve*. Margot Versteeg (dir.). Ámsterdam, Atlanta, 2001, pp. 75-84.

EL VALLS DE GERHARD EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: UNA RECONSTRUCCIÓN DEL REPERTORIO MUSICAL A TRAVÉS DE LA PRENSA

FIDEL VILLAFÁFILA APARICIO
Inspector Educación Junta de Andalucía

RESUMEN

La época de juventud del compositor catalán Robert Gerhard (1896-1970) en su Valls (Tarragona) natal ha sido muy desconocida, especialmente la inmediatamente anterior al inicio de sus estudios musicales en Barcelona (1915). Resulta de gran interés acercarse al contexto musical de Valls en estas primeras décadas del siglo XX. De este modo, descubrimos una localidad de una actividad musical de cierta importancia, conviviendo con el desarrollo del cinematógrafo, cuyos teatros, sociedades y salones ofrecen al público obras de diversos géneros, tanto de música instrumental como vocal, tanto de música culta como urbana: desde operetas y cuplés, hasta zarzuelas e, incluso, algunas óperas. En este contexto, descubrimos, principalmente a través del estudio y análisis de la prensa, no sólo el repertorio musical escuchado en esta localidad tarraconense, sino la actividad del joven Robert Gerhard en sus intentos por abrirse camino en el terreno de la música tras su regreso de Suiza.

PALABRAS CLAVE: Gerhard, Valls, música, repertorio, teatro, zarzuela.

ABSTRACT

Details of the early years of Catalan composer Robert Gerhard (1896-1970) in his native Valls (Tarragona) are largely unknown, especially before the start of his musical studies in Barcelona (1915). It is of great interest to approach the musical context of Valls in these early decades of the twentieth century, and we find a town of a musical activity of some importance living alongside the development of the cinema, whose theaters, societies and salons offer the public works of various genres, instrumental as well as vocal music, and both classical and urban: from operettas and *cuplés*, and including zarzuelas and even some operas. It is in this context that we find, mainly through the study and analysis of the press of the time, not only the musical repertoire of this town, but also the activity of the young Robert Gerhard in his attempts to break into the field of music after his return from Switzerland.

KEYWORDS: Gerhard, Valls, music, repertoire, theatre, Zarzuela.

El Valls que ve nacer a Robert Gerhard Ottenwaelder (1896-1970) se caracteriza por ser una capital de comarca, la del Alt Camp, en Tarragona. Esta localidad contaba al inicio del siglo XX con unos 12.000 habitantes, y su actividad económica estaba centrada en la agricultura y, especialmente, en la producción de vino y su comercio, junto a la industria textil¹, conformando una po-

¹ Datos de población y economía referidos a comienzos de siglo. *Anuario Riera*, 1908, nº 2, Tarragona, partido judicial de Valls, p. 1351.

blación campesina y eminentemente proletaria. El padre del compositor, de origen suizo, que se llamaba también Robert, se dedicaba al negocio de la exportación de vinos, con el que prosperó rápidamente desde su llegada a Valls en 1895², pasando en pocos años de dependiente a titular de su propio almacén³.

En estos años de comienzos del siglo XX encontramos en Valls una oferta cultural y de ocio muy variada: teatro, zarzuela, ópera, conciertos, veladas literario-musicales, bailes de sociedad, músicas populares, sardanas o proyecciones de cinematógrafo incluso, por citar algunos ejemplos. Esta oferta se desarrollaba en diversos espacios y escenarios, tanto públicos como privados, desde su teatro y salas de cinematógrafo a los locales de las diferentes sociedades constituidas como el Centro de la Unión Republicana, Sociedad Coral Aroma Vallense, Club Velocipedista, o el Centro de Lectura, entre otras; o los diferentes salones burgueses y salas particulares, además de algunos cafés, caso del Café Ibérico, e, incluso, algunos colegios de la localidad, donde además de diversas actuaciones y funciones musicales, llegaban a representarse pequeñas zarzuelas infantiles⁴.

La ejecución musical corría a cargo no sólo de las compañías de zarzuela y ópera, o los solistas y conjuntos profesionales, en menor medida, contratados al efecto, sino también por músicos locales, tanto *amateurs* como profesionales, y agrupaciones instrumentales estables como la orquesta "La Familiar" o "La Lira Vallense"

La programación de espectáculos escénicos en el Valls que conoce Gerhard, de los primeros quince años del siglo XX, se realizaba, sobre todo, en torno al Teatro Principal, ya que hasta 1912 Valls no cuenta con un segundo escenario: el Teatro Apolo. Solían figurar en cartel zarzuelas y, esporádicamente, alguna ópera, dentro de las dos temporadas que se desarrollaban entonces –la de otoño-invierno y la de Cuaresma–, con relación al teatro lírico.

La compañía contratada por la empresa del Principal⁵ ofrecía el cartel a representar a lo largo del ciclo, o bien, según las circunstancias, hacía gestiones con compañías que actuaban en Barcelona o en Reus (Tarragona) para determinadas funciones. También existían iniciativas particulares para traer a escena, sobre todo, alguna ópera⁶.

Sin embargo, conviene aproximarnos a este contexto cultural y musical a través de diversos ejemplos e ir matizando de forma progresiva en el tiempo alguna de estas cuestiones que hemos es-

² Valls, Arxiu de l'Alt Camp, *Padrón municipal de población*, año 1901, nº 1, u620.

³ *Anuario Riera*, 1903, Tarragona, partido judicial de Valls, p. 1885.

⁴ Es el caso del colegio de niñas de las Misioneras Hijas del Sagrado Corazón de María (*La Veritat* 27-VI-1908, p. 3), o del Colegio de San Gabriel, del que fueron alumnos los hermanos Gerhard y donde impartía clases el Rdo. Antón Tomás, músico y compositor, que solía presentar obras propias. En este sentido, en 1912 presentó el sainete *Un sobretodo ajeno*, y la pequeña zarzuela *Los jardineros de la reina*, donde encontramos cantando a Ferrán Gerhard, el hermano menor de Robert (*La Veritat*, 17-II-1912, p. 2); en 1913 puso en escena la zarzuela en un acto, *Paje y capitán*, a partir del texto de W. Moreau y A. Thibaut (*La Crònica de Valls*, 1-II-1913, p. 2).

⁵ En realidad, la empresa de este teatro estaba constituida por la Junta del Hospital de Valls y, en menor medida, por otras empresas locales. Dicha empresa sacaba a contrato las compañías que se ocuparían de llevar a cartel las diferentes temporadas dramáticas y musicales, con independencia de la programación de funciones sueltas de toda índole. Una vez contratada, la compañía en cuestión podía aumentar o modificar el elenco con vista al repertorio. Por otra parte, se permitía que las últimas funciones de cada temporada, según contrato, fueran "a beneficio" de los principales artistas y del director de la compañía. Sin olvidar las posibles funciones a beneficio de alguna causa solidaria o de socorro.

⁶ Por poner un ejemplo, en 1907, "varios jóvenes entusiastas por la música han logrado poder dar a conocer en esta ciudad las tres óperas del repertorio moderno *La Bohème*, *I Pagliacci* y *Cavalleria rusticana*" de la compañía del Teatro Fortuny de Reus". *El Porvenir*, 9-III-1907, p. 3.

bozado ya que, de otro modo, no podríamos entender la primera actividad musical inédita de Robert Gerhard en su Valls natal que hemos constatado y que vamos a exponer en este trabajo. También resulta interesante analizar los gustos y demandas de la crítica y el público para poder comprender la evolución del repertorio y de los proyectos artísticos que se programaban en esta localidad.

Como ejemplo, podemos observar que al iniciarse el año 1900, en la temporada de Cuaresma, trabajaba en el Teatro Principal de Valls la “Gran Compañía de zarzuela y ópera española” dirigida por el barítono Lucio Delgado y el maestro Ramón Austrich, contando con 18 coristas de ambos sexos y una orquesta de 16 profesores⁷. Dicha compañía representó en esa misma temporada, entre los meses de marzo y abril, las zarzuelas: *Los diamantes de la corona* (1854), *La conquista de Madrid* (1863), *El salto del pasiego* (1878), *El anillo de hierro* (1878), *La guerra santa* (1879), *La tempestad* (1882), *El reloj de Lucerna* (1884) y, dada la época religiosa de Cuaresma, se cerró la temporada con el drama sacro *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*⁸.

Un análisis de este repertorio⁹, que formaba parte del habitual de la compañía, evidencia que aunque era del gusto del público, no incluía obras recientes, sino zarzuelas grandes estrenadas entre 1854 y 1884, superando las obras más antiguas los 45 años y las más modernas, los 15. Por esta razón, la crítica demandaba cierta renovación en el repertorio:

A la empresa tenemos de recomendar que dejando de lado obras sobadas y conocidas hasta la saciedad, si quiere corresponder al favor del público debe darnos a conocer obras nuevas o la *reprisse* de otras clásicas en el género hace años no cantadas¹⁰.

Debido a ello, en la temporada siguiente del mismo año, la empresa contrata una nueva “Compañía de zarzuela y ópera española”, la del maestro Rius, que debutaría el 10 de noviembre con *La tempestad* (1882), y al día siguiente, con *El rey que rabió* (1891)¹¹. También figuraron *Las dos princesas* –estreno vez en Valls–, *La cara de Dios*, *La alegría de la huerta*, *El salto del pasiego*, la opereta *Boccaccio*, y las óperas *La Traviata* y *Marina*.

Esta programación presenta un cambio significativo respecto de la anterior temporada. No sólo hay un cambio de compañía, sino que se aprecia una mayor variedad de obras en su repertorio, incluyendo operetas y dramas líricos de éxito, intentando complacer a todo el posible público. Además, se representan títulos más recientes y composiciones que se escuchaban en Valls por primera vez, junto a otras más conocidas¹². Un cartel, en definitiva, en la línea de la demanda de la crítica local.

⁷ *La Actualidad* (Valls), 4-III-1900, p. 3. Se ofrece además el elenco nominal completo, incluyendo apuntadores, sastrería y archivo, peluquería y pintor escenógrafo.

⁸ Tal como puede seguirse a través de *La Actualidad* (Valls), en sus ediciones de los días 8, 11, 15, 18 y 22 y 29 de marzo de 1900 y 1 de abril de 1900.

⁹ Todas estas obras son zarzuelas grandes: *Los diamantes de la corona* (1854) de Camprodón y Barbieri; *La conquista de Madrid* (1863) de Luis M. de Larra y Gaztambide; *El salto del pasiego* (1878) de Luis de Eguilaz y Fernández Caballero; *El anillo de hierro* (1878) de Marcos Zapata y Pedro Miguel Marqués; *La guerra santa* (1879) de Luis M. de Larra y Arrieta; *La tempestad* (1882) de Ramos Carrión y Chapí; y *El reloj de Lucerna* (1884) de Marcos Zapata y Marqués.

¹⁰ *La Actualidad* (Valls), 8-III-1900, p. 3.

¹¹ *El Progreso Vallense*, 4-XI-1900 p. 3.

¹² De nuevo, encontramos zarzuelas grandes, como *El salto del pasiego* (1878), de Eguilaz y Fernández Caballero; *Las dos princesas* (1879), de Ramos Carrión y Pina Domínguez, con música de Fernández Caballero; *La tempestad* (1882), de Ramos Carrión y Chapí; *El rey que rabió* (1891) de Ramos Carrión y Vital Aza, con música de Chapí; *La cara de Dios* (1899) de Carlos Arrietas y Chapí; o *La alegría de la huerta* (1900), de García Álvarez y Antonio Paso, con música de Chueca. Además, se inter-

Sin embargo, es interesante observar que, a pesar de la variada programación de esta nueva temporada, el local no experimenta ningún lleno, siendo el público habitual y mayoritario de las representaciones el que ocupa los asientos más económicos, mientras que la clase más pudiente no deja notar su peso en la taquilla ni en el aforo del teatro, en detrimento del mantenimiento del mismo y del espectáculo. Esta actitud es muy criticada desde la prensa local:

Nótase en Valls un fenómeno que acaso no puede verse en otra parte alguna. El pueblo, la clase obrera, el público de galerías, nunca deja de mandar al teatro nutrida representación. [...] En cambio, la clase acomodada, la que por su mayor ilustración y posición desahogada, debiera ser la mantenedora del culto artístico en el teatro, vive alejada de él por completo, y apenas si acude cuando se trata de benéficos fines¹³.

Ese público que no acude al teatro podemos encontrarlo dentro de las diferentes asociaciones existentes en Valls, desde las que se programan actividades muy variadas (teatro, música, o conferencias, entre otras) siendo muy habituales los llamados bailes de sociedad. En estos eventos suele contratarse una pequeña orquesta de músicos profesionales que ofrece un repertorio de los llamados "bailables", muy populares y demandados, que con frecuencia provenían de los títulos y estrenos más recientes del teatro lírico¹⁴. No es de extrañar que existiera, además, una fuerte competencia entre las diversas asociaciones y las actividades que ofrecían a sus socios¹⁵.

Por otro lado, ese mismo público en cuestión también acudía a establecimientos como el Café Ibérico, donde de forma regular se ofrecían números musicales. En este local se interpretaba lo que se denominaba música "seria" o "escogida", en concordancia con la clientela selecta que buscaba atender, ya a cargo de solistas o de alguna pequeña orquesta de músicos locales¹⁶.

Con relación a esta audiencia "selecta" y sus intereses, hay que mencionar la creación de la Unión Filarmónica de Valls, sociedad que, aunque gozó de corta vida, documentada entre 1902 y 1903, logró llevar a Valls un repertorio exclusivo de música clásica, o "música selecta", con solistas como Granados o el violinista belga Crickboom, e, incluso, agrupaciones corales muy demandadas, como el Orfeo Catalá¹⁷. Constaba de una sección dramática y una sección musical, exigien-

pretan la opereta *Boccaccio* (1879), de Wanzel y Genée, con música de Suppé; y las óperas *La Traviata* (1853), y *Marina* (1871) de Arrieta y Ramos Carrión.

¹³ *El Porvenir*, 15-XII-1900, p. 2.

¹⁴ En este sentido, como ejemplo, en junio del año 1900, se había ofrecido en el Centro de Lectura de Valls, con motivo de las fiestas de San Juan, un baile a cargo de la orquesta profesional "La Familiar", fundada en 1871, que incluía arreglos de obras de Chueca –como el "Chotis" de *Los arrastraos* (1899)–, y de Torregosa y Valverde, hijo, caso de la "Americana" del sainete lírico *El último chulo* (1899); o la "Polka" de la zarzuela *La Mari Juana* (1899), entre otros ejemplos. *Cónfer La Actualidad* (Valls), 23-VI-1900, p. 3.

¹⁵ Al año siguiente, en 1901, encontramos que "la respetable sociedad «Liga de Contribuyentes», no queriendo ser menos rumbosa que su convecino el simpático «Club Velocipedista», ha contratado a la aplaudida orquesta «La Lira Vallense» para todos los jueves por la noche", con un programa que incluía "la sinfonía de la ópera *Nabuccodonosor* [de Verdi] y cinco escogidos bailables [...] y la sinfonía de la zarzuela *El reloj de Lucerna*". *El Progreso Vallense*, 16-VI-1901, p. 3.

¹⁶ Entre algunas de las actuaciones podemos citar a: "Los distinguidos artistas, de violín y guitarra, señores Brasó y Perayre, que tan aplaudidos han sido en varias sociedades de esta ciudad, darán hoy por la noche, a las nueve, un concierto en el *Café Ibérico*, ejecutando las mejores piezas de su repertorio", *La Actualidad*, 17-IV-1901, p. 3. También actuaba con cierta frecuencia la orquesta local "La Familiar" –*cónfer El Progreso Vallense*, 13-X-1901, p. 2–; así como otros solistas –de clarinete, véase *El Porvenir*, 29-XI-1902, p. 3, o de violín, *El Porvenir*, 5-III-1904–, entre otros, acompañados al piano por el señor Giró, propietario del local.

¹⁷ En 1902 actuó el "Orfeo Catalá" –*El Porvenir*, 6-XII-1902, p. 3–; mientras que Granados y Crickboom lo hicieron al año siguiente –*La Actualidad*, 14-III-1903, p. 3–.

do un gran esfuerzo económico de sus socios para poder ofrecer una temporada de conciertos de cierta relevancia.

En cualquier caso, este tipo de iniciativas convive con la programación del teatro local, que debe intentar complacer los intereses de toda la población, lo que a veces se hacía complicado. En este sentido, tras diversos intentos fallidos, la empresa del teatro logró poner en cartel la demanda burguesa de una serie de funciones de ópera, hasta completar una temporada completa, en la Cuaresma de 1902. La “Compañía de ópera italiana” de Esteban Puig, fue la contratada por el Principal para interpretar “obras del teatro antiguo”¹⁸, con 12 coristas de ambos sexos y 16 profesores de orquesta. Consiguió poner en escena *Fausto* y *La Traviata*¹⁹, pero, “a consecuencia de ciertas dificultades económicas con que ha tropezado la Empresa”, no terminó la temporada²⁰. Sin embargo, gracias a los “recortes” llevados a cabo por Esteban Puig –contrató a una tiple del Liceo de Barcelona, Anita Casals, y, en cuanto a la orquesta, contó con “La Familiar”, reforzada–, logró completarse la temporada con gran éxito, representándose además *Il Trovatore*, *Rigoletto*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor* e *I Pagliacci* –ésta última, estreno en Valls–. Por este motivo, se volvió a contar con Puig y la nueva “Compañía de ópera italiana”, junto a una nueva orquesta, dirigida por el ya conocido maestro Austrich para el invierno de la temporada 1902-1903.

Hay que destacar el cambio que se produce en la temporada de Cuaresma de 1904, ya que evidenciando el auge del “Centro de la Unión Republicana” en Valls, será su teatro el que presentará en cartel las temporadas siguientes de teatro lírico, a través de una “Compañía cómico-lírica” creada al efecto y dirigida por Fanals y el entonces director de la Orquesta “La Familiar”, Emilio Blay²¹. No obstante, este coliseo, más modesto que el Teatro Principal, acogerá con gran éxito de público y mediante abono una amplia programación²², con un evidente cambio de intencionalidad, apostando por un tipo de espectáculos más ligeros, e introduciendo ya obras en catalán, en consonancia con la ideología de la Unión Republicana. Se evidencia, en todo caso, que estos espectáculos se ofrecen, curiosamente, en el marco de las actividades culturales ofrecidas por un partido Político, y no en un teatro público.

El Teatro Principal contrató a la compañía del maestro Rius para la temporada de zarzuela grande del otoño de 1904, con títulos clásicos, de temporadas anteriores, “en propiedad” de la empresa, por lo que no hubo ningún estreno. Por ello, la audiencia de clase media y alta fue escasa: “El público como de costumbre ha sido regular, nada más que regular, y entendemos nosotros que es debido a la poca afición que despiertan estos espectáculos entre la clase pudiente de la población”²³.

¹⁸ *El Porvenir*, 15 de febrero de 1902, p. 3, es interesante la puntualización posterior: “A pesar de tratarse de Compañía de ópera italiana, regirán los precios de costumbre”.

¹⁹ *El Trabajo*, 15 de febrero de 1902, p. 3.

²⁰ *El Porvenir*, 27-II-1902, p. 3.

²¹ *El Porvenir*, 13-II-1904, p. 3.

²² El amplio cartel incluía obras como *El primer día*, *Término medio*, *La casa de locos*, *La criada*, *La sultana de Marruecos*, *Ti-la*, *Torear por lo fino*, *La llisó de dibuix*, *¡Cómo está la sociedad!*, *El fantasma de la esquina*, *¡Viva mi niña!*, *La tela de araña*, *La sensitiva*, *Esperanza*, *La nieta de su abuelo*, *El tío de Alcalá*, *Los valientes*, *Entre doctores*, *Los descamisados*, *Con permiso del marido*, *¡Quién fuera libre!*, *Las niñas desenvueltas*, *Meterse en honduras*, *Receta infalible*, *En plena luna de miel*, *Celos de un rey*, *No siempre qui paga trenca*, *Matalascallando*, *Indissis*, *Viatge de boda*, *Lo Llit del Capitá*, *El marqués del pimentón*, *Ya somos tres*, *Música del porvenir* o *La conquista del papá*, entre otros ejemplos. Como puede apreciarse, dentro de estas obras podemos encontrar zarzuelas de dos actos y de un acto, o juguetes cómicos, sainetes líricos, o incluso revistas musicales.

²³ *El Porvenir*, 17-XII-1904, p. 3. Se pusieron en escena títulos ya clásicos, como *Jugar con fuego* (1851), *El molinero de Subiza* (1870), *La Marsellesa* (1876), *El salto del pasiego* (1878), *El anillo de hierro* (1878) o *La tempestad* (1882).

Por el contrario, los espectáculos que nuevamente ofrecerá el Centro de la Unión Republicana para la denominada “Temporada de Carnaval de 1905” volverán a ser otro éxito de abono; con la compañía concertada de los maestros Emilio Blay y Rius²⁴.

La siguiente “Temporada de invierno de 1905 a 1906” del Teatro Principal, con la compañía del maestro Austrich, evidencia un cambio de tendencia en la empresa del local. Se presentan títulos muy recientes y de estreno en Valls, junto a clásicos muy demandados²⁵. Por otra parte, dado el éxito de las primeras funciones, y con el fin de atraer a todo el público posible, la empresa del teatro decide programar además funciones populares, a precios económicos durante los días de semana, con obras cortas, en un acto o secciones de otras. Incluso llega a estrenarse una obra de autores locales, *Joselillo*, zarzuela en un acto con música de Ramón Ferrés y texto de Indalecio Castells, quien fuera alcalde de Valls.

El violinista y compositor de *Joselillo*, Ramón Ferrés fue una figura muy destacada en cuanto al cultivo de la música clásica en estos años. Asentado definitivamente en Valls tras estudiar con el violonista belga Crickboom en Bruselas, Ferrés intentó establecer una programación estable de conciertos. Sin embargo, no pudo ir más allá de los salones particulares de ciertas familias o de las asociaciones, contratando solistas profesionales u organizando veladas ofrecidas por los más aventajados alumnos de su academia, estrenándose en muchas ocasiones composiciones del propio Ferrés. Son destacables los tres conciertos que ofreció en abril de 1907²⁶, aunque, tal como le había ocurrido a la Unión Filarmónica de Valls, esta iniciativa no se consolidó y quedó relegada a eventos puntuales. Ferrés acabaría formando su propia compañía de zarzuela junto a la que sería su esposa, la tiple Teresa Idel, actuando en diversos teatros –Valls, Huesca, Palma...– e iniciando una gira americana.

Tras varios años sin representación, en 1907, volvemos a encontrar ópera en la cartelera del Teatro Principal, aunque se trata de títulos ya conocidos como *Lucia di Lammermoor* o *La Traviata*, a cargo de la compañía del maestro Cavagliani²⁷.

Hay que destacar también el rápido desarrollo de las salas de cine en Valls, en clara competencia con los programas musicales, sobre todo en taquilla, dado su bajo coste. En este sentido, a fines de 1906, se abre la Sala Moderna (antiguo Novedades), destinada a las proyecciones cinematográficas²⁸, que convive con las propuestas escénicas musicales y teatrales del Principal. Existían también otros cines, como la Sala Polak –con un órgano para el acompañamiento–, la Sala del Palau Recreativo o la Sala Valls, una de las más populares, en clara competencia con la Sala o Cine Moderno asentado en el Principal. De hecho, ambas salas fueron poco a poco incorporando diversas novedades, como grupos instrumentales para las protecciones, y, sobre todo, presentando fun-

²⁴ *El Porvenir*, 14-I-1905, p. 3. Se pusieron en escena las obras: *Una vieja* (1860), *Sensitiva* (1870), *El lucero del alba* (1879), *Un pleito* (1879), *Música clásica* (1880), *Por asalto* (1884), *Chateaux Margaux* (1887) o *¡Quién fuera libre!* (1891), entre otras, llegando incluso a representarse los clásicos del género como *Marina* (1871), *Bohemios* (1904) y *El relámpago* (1857).

²⁵ De esta forma aparecen en cartel obras como *El pobre Valbuena*, *Las olivas*, *La gatita blanca*, *El barquillero*, *Las estrellas y los guapos*, junto a *La verbena de la Paloma*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*, y los estrenos en la localidad de *El trébol* y *Las borrachas*, junto a *La vara del alcalde*, *Las amapolas*, *El señor don Luis el Tumbón*, *Los pícaros celos*, *El húsar de la guardia*, *El túnel*, *La tragedia de Pierrot*, *Los zapatos de Charol*, *El cabo primero*, *Las carceleras* y *Bohemios*.

²⁶ El primero, un concierto orquestal; el segundo, con Frederic Lliurat, crítico y pianista que había sido maestro de Ferrés, y el tercero, de violín solo, por su alumna Adelina Casanovas. *La Crònica de Valls*, 6 –IV-1907, p. 3.

²⁷ *La Crònica de Valls*, 12-I-1907, p. 3.

²⁸ *La Crònica de Valls*, 15-XII-1906, p. 2.

ciones de variedades (autómatas, magos, equilibristas...) para atraer al público, especialmente a partir del año 1908²⁹, año en que Robert Gerhard, con tan sólo doce de edad, abandona Valls para trasladarse a Suiza a realizar los estudios de comercio previstos por su padre para continuar con el negocio de comercio y exportación de vinos que regía la familia.

En los años posteriores de ausencia de Gerhard, se mantiene este mismo panorama musical: diversas compañías de zarzuela y opereta en el Teatro Principal –como la de los maestros Alcalá y Sanllehi, Puig y Arteaga, o la del matrimonio Idel y Ferrés–; alguna ópera a demanda –caso de *La Favorita* en el Centro de Unión Republicana en octubre de 1910–; conciertos puntuales de música “selecta” en asociaciones y salones particulares, destinados a un público “escogido”; bailes de sociedad, etc. Pero la tendencia de las variedades creará mayor demanda y poco a poco las encontraremos cada vez más presente en la cartelera.

No es de extrañar que cuando en 1912 abra sus puertas el Teatro Apolo –reconvertido sobre el antiguo Cine Doré³⁰–, con el doble de aforo que el Principal, se convierta en el nuevo referente musical de Valls. Las pretensiones en cuanto a la programación inaugural para este reformado escenario fueron muy altas, con una fuerte apuesta económica, figurando en cartel dos óperas, *Aida* y *La Gioconda*. Estas representaciones lograron llevarse a cabo a través de un arreglo comercial con la compañía que actuaba en Reus, del maestro Sebastián Rafart, junto a la propia orquesta de Reus, cuyos músicos, en su mayor parte, provenían del Teatro Liceo de Barcelona³¹. No obstante, también se programaron y representaron diversas zarzuelas y sainetes líricos muy recientes, que se preveía, como así fue, que tuvieran una mejor reacción en taquilla³².

Sin embargo, el gran acontecimiento fue la actuación en Valls meses después, en 1913, en este mismo Teatro Apolo, de la diva María Barrientos, de raíces vallenses, que obtuvo un gran éxito³³. El teatro mantuvo, no obstante, la programación de zarzuelas ese año, en general, títulos de género chico y operetas, acompañadas de la interpretación de números sueltos muy populares³⁴.

Pero, en cualquier caso, hay que tener en cuenta que los espectáculos de variedades cobran cada vez mayor presencia y protagonismo, cambiando el panorama musical que había vivido Robert Gerhard antes de su partida. El Principal, que ahora se denominaba Teatro Principal-Cine Moderno, así como el Teatro Apolo, venían presentando una programación en la que ya predominaban en cartel todo tipo de *varietés*: artistas del baile, preferentemente a solo o en pareja³⁵, y canzonetistas³⁶, con predominio de los *couplets* y la canción ligera, junto a otros espectáculos de varieda-

²⁹ *La Crònica de Valls*, 22-II-1908, p. 2.

³⁰ *La Crònica de Valls*, 17-II-1912, p. 3.

³¹ *La Crònica de Valls*, 18-V-912, p. 2.

³² Como *La corte de Faraón* (1910), de Perrin y Palacios, con música de Lleó; *Juegos Malabares* (1910), de Echegaray y Vives; *Agua de noria* (1911) de Echegaray y Amadeo Vives; o *El fresco de Goya* (1912), del compositor Valverde (hijo), entre otros ejemplos, conformando un repertorio más moderno y atractivo.

³³ *La Crònica de Valls*, 4-I-1913, p. 2.

³⁴ *La Crònica de Valls*, 1-II-1913, p. 3. Se llegaron a interpretar las carceleras de *Las hijas del Zebedeo* (1889), de Estremera y Chapí; *Moros y cristianos* (1905) de Thous y Cerdá, con música de José Serrano; *Las Bribonas* (1908) de Martínez Viérgol y Calleja Gómez; *Molinos de viento* (1910), de L. Pascual Frutos y Luna; y *El país de las hadas* (1910), de Perrin y Palacios, con música de Calleja Gómez.

³⁵ Algunos de los nombres que figuraron en cartel son Estrella Morabita, Estrella París, la pareja formada por las Hermanas Sarín, la Valerito, o la Boher.

³⁶ Actuarán artistas como los coupletistas Ideal Luz, Blanquita Hungría o Salud Ruiz; y canzonetistas como Rosita Guillot, Luisa Batistini, Eugenia Roca, o Begoñita.

des fuera de todo carácter musical, como ventrílocuos, transformistas, imitadores o incluso domadores, entre otros. No obstante, el teatro lírico continuó presentando sus funciones, mientras que, por otro lado, se mantenían las proyecciones de cinematógrafo de estreno.

Sin embargo, como reflejo de la crisis de las costosas óperas y de la menor demanda de zarzuelas grandes, las obras que se ofrecen se acercan más al sainete lírico y las operetas, acordes con el gusto del público del momento. Uno de esos ejemplos es la opereta en tres actos *Eva*, del maestro Franz Lehár, con libreto arreglado al castellano de Jover y Zaldívar, presentada por la “Compañía de opereta y zarzuela española” de Idel y Ferrés el 17 de abril de 1914 en el Teatro Apolo de Valls.

Dos meses después, como programación de música “clásica” con obras de autores catalanes del momento como Planas, Morera, Romeu, Cumellas i Ribó y piezas de compositores europeos como César Frank, Saint-Saëns, o Grieg, actúa L’Orfeo de Sabadell, dirigido por el maestro Planas i Argemi³⁷.

Es en septiembre de ese año 1914, a causa del inicio de la Gran Guerra, cuando Robert Gerhard regresa a Valls, desde el Conservatorio de Múnich³⁸. Esta etapa de su vuelta a su localidad natal no había sido estudiada hasta ahora, y revela unos datos muy interesantes sobre su actividad musical y sus primeros proyectos, que hemos de entender dentro del contexto que hemos venido trazando desde el comienzo del artículo.

Gerhard, desde el primer momento, evidenciando a su familia su intención de mantenerse dentro del camino de la música, organiza un conjunto de cámara para dar, poco después, un concierto en el Teatro Principal³⁹. Muestra el compositor un claro interés por programar audiciones de “música selecta”, en consonancia con su reciente formación.

El grupo de cámara dirigido por Gerhard, integrado finalmente por Adelina Casanovas (violín), Juan Dasca (violín), Ramon Molins (viola) y José Peris (chelo), se anuncia con comentarios como: “una audición de cuartetos de Mozart que dirigirá nuestro joven compatriota D. Roberto Gerhard, ex-alumno de la escuela de música de Lausana (Suiza)”⁴⁰; o “Roberto Gerhard, discípulo del Conservatorio de Múnich”⁴¹. La iniciativa en sí resulta de gran interés: “*Música di camera* en Valls!... [...] entraña un acontecimiento en nuestra ciudad muy lejos de ser soñado por los amantes del arte musical”⁴².

Sin embargo, el proyecto de Gerhard sufrió modificaciones, programándose la presentación del cuarteto para el 4 de febrero siguiente, dentro de una causa benéfica que debía recaudar fondos para los huérfanos y víctimas belgas de la I Guerra Mundial, asilados en la Casa de la Caridad de Valls⁴³. Con la intención de implicar a toda la sociedad y público de Valls, la empresa del Teatro Principal anuncia un programa con dos partes contrastantes: la primera, encargada a la Orquesta

³⁷ *La Crònica de Valls*, 4-VII-1914, p. 2. Realmente, este concierto se incluyó como parte de los actos de homenaje al ingeniero general Comerna.

³⁸ Robert Gerhard, carta a Arnold Schoenberg, 23-IX-1923, cit. en Sánchez de Andrés, Leticia: *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid, Fundación Scherzo, Machado Grupo de Distribución S.L., 2013, p. 31.

³⁹ *Pàtria*, 26-IX-1914, p. 3. Este conjunto se anunció integrado por Gerhard, Molins, Peris y Adelina Casanovas.

⁴⁰ *La Crònica de Valls*, 10-X-1914, p. 2.

⁴¹ *Turem: Ciudadanía*, 16-X-1914, p. 3.

⁴² *Ibidem*, p. 3.

⁴³ *Pàtria*, 30-I-1915, p. 2. Además, se planificaron otros actos benéficos en la ciudad, con la intervención del Ayuntamiento y diferentes asociaciones, especialmente, la coral “Aroma vallense”.

“La Familiar”, de carácter popular, con arreglos de zarzuelas y óperas; y la segunda, a cargo del Cuarteto de Gerhard, interpretando “música selecta”. Entre ambas partes, además, se incluyó una proyección cinematográfica. La función fue un completo éxito.

La Orquesta “La Familiar” interpretó “el preludio de *La revoltosa*, de Chapí, una fantasía sobre motivos de *La Gioconda*, de Ponchielli, y el preludio de *Maruxa* de Vives [...] que mereció los honores de la repetición”⁴⁴. Tras la película cinematográfica de la casa Cines de Roma, *La mujer de su Excelencia*, el Cuarteto hizo sonar en la segunda parte del concierto, el *Cuarteto n.º 15 en Re menor*, K. 421/417b, de Mozart y el *Air de la Suite n.º 3 en Re Mayor*, BWV 1068, de Bach⁴⁵.

Realmente, la sociedad vallense escuchaba en muchos momentos a la Orquesta “La Familiar” y su repertorio. Por eso no es de extrañar que fuera la segunda parte del concierto lo que realmente estaba causando expectación entre el público, incentivado por las buenas críticas de los ensayos que se habían venido publicando, como reflejan algunos comentarios: “El interés de la velada se condensó en la segunda parte, concierto de verdad de música de cámara”⁴⁶, comparándose dicho evento al de las puntuales actuaciones de artistas de renombre que anteriormente habían pasado por Valls.

Esta función tuvo una mayor trascendencia, ya que a partir de ella se continuó reivindicando la necesidad de este tipo de música en Valls, como manifiesta este interesante comentario publicado en *Ciudadanía*:

El deleite y emoción estética que obras de esta naturaleza producen, inclinan a una actitud de reconcentración y goce interno y deben proscribirse externas y ruidosas manifestaciones de entusiasmo, muy propias de espectáculos menos cultos. ¿No sería posible organizar, con alguna frecuencia, sesiones de música selecta? Creo que bastaría un pequeño esfuerzo para aunar voluntades y realizar este bello ensueño⁴⁷.

Además, estaríamos ante la primera referencia de lo que podría considerarse el estreno artístico de Gerhard, al haber sido el promotor y director de este cuarteto de cuerda. Sin embargo, ni en la actuación, ni en las crónicas posteriores, se nombra a Gerhard, como tampoco lo menciona el Ayuntamiento al agradecer públicamente la participación desinteresada de los jóvenes integrantes del grupo de cámara⁴⁸.

Es interesante destacar, por último, que las obras interpretadas en este concierto pertenecían a un programa que el cuarteto de cuerda y Gerhard tenían intención de ofrecer en un recital que se había programado para primavera. Dicho programa, además, podría haber estado integrado incluso por composiciones del propio Gerhard quien, al parecer, también tendría previsto actuar en el pretendido concierto de música de cámara por primera vez ante el público de Valls y su familia. Pero este proyecto, finalmente, no logró ver la luz.

⁴⁴ *La Crònica de Valls*, 6-II-1915, p. 3. Esta pieza de la zarzuela *Maruxa* se escuchó por primera vez en Valls en esta función, ya que la obra de Vives no se estrenará aquí hasta abril del año siguiente, en el Teatro Apolo, al anunciarse la cartelera de zarzuelas. *Pàtria*, 22-I-1916, p. 3.

⁴⁵ *La Veritat*, 4-II-1915, p. 3; se especifican, incluso, los cuatro movimientos del cuarteto: “1. *Allegro moderato*, 2. *Andante*, 3. *Menuetto-Trio*, 4. *Allegretto-Finale*”.

⁴⁶ Swei: *Ciudadanía*, 2-III-1915, pp. 2-3. O, como leemos en *Pàtria*: “La segunda parte del concierto era de música *di camera*”, *Pàtria*, 6-II-1915, p. 2.

⁴⁷ Swei: *Ciudadanía*, 2-III-1915, p. 3.

⁴⁸ *La Veritat*, 11-II-1915, p. 3.

Fútiles motivos han aplazado indefinidamente el concierto de *música de cámara* que venía preparándose bajo la inteligente dirección de nuestro amigo, el joven y ya notable músico, D. Roberto Gerhard. Mucho lo sentimos, máxime cuando nos impide oír los hermosos números que dicho señor debía interpretar en dicho concierto⁴⁹.

A pesar de esta serie de circunstancias y de proyectos fallidos, en un Valls en el que los gustos de la audiencia y el repertorio predominante tenían otro carácter y donde las pretensiones de una “música selecta” tenían un peso minoritario, Robert Gerhard mantiene sus aspiraciones musicales y sus planes de formación⁵⁰. Por ello, en abril de 1915 se dirige a Barcelona, en un primer momento como alumno de la Academia Granados, para después pasar a ser discípulo de Felipe Pedrell, quien le ayudaría en su lanzamiento como compositor ante la prensa en particular y el público en general.

⁴⁹ *La Crònica de Valls*, 17-IV-1915, p. 2. En esta época, tal como apunta Diego Alonso, Gerhard refleja en su *Cuaderno de Apuntes* unas composiciones de cámara, “los movimientos rápidos de una Sonata para violín y de un cuarteto (de cuerda, con toda probabilidad)”. Diego Alonso Tomás: *La formación musical de Roberto Gerhard*, tesina, Logroño, Universidad de La Rioja, 2011, p. 20; en http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000150.pdf [consultado el 9 de junio de 2014].

⁵⁰ Fidel Villafáfila Aparicio: “Robert Gerhard i Valls (1914-1916): Experiències humanes i culturals”. *El compositor Robert Gerhard (Valls 1896-Cambridge 1970) Patrimoni Humà*. Valls, Institut d’Estudis Vallencs, 2017, pp. 7-48.