

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-Ustárroz: “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 claqueos, 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.

1. 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 dilettante 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.