

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 Piñer, 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, 9-1-1855.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ O.: “El arte y la crítica teatral”, *La Zarzuela*, nº 49, 5-1-1857.

¹⁷ José Parada y Barreto: “Influencia de la música y maneras diversas de juzgar este arte en España”, *Revista y Gaceta Musical*, nº 1, 6-1-1867; —“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 inicien 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 demoleedor 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 Cassañes: *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 dilucidaciones 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 conatiguen la crítica ilustra y que amplían que el criterio ilustrado de la profesión social, de la independencia y ante de la necesidad de justicia necesaria y que le corresponden y le son absolutamente indispensables que conculque en consecuencia, otras consideraciones de índole distinta, obligándole a un equilibrio crítico de lo que, independientemente de la personalidad que en otros países ha correspondido.

Compendio de actualidad y contemporáneo, razones de gratitud de coetánea criatura el para el periodismo, y a ellas tiene que someterse más de una vez la independencia de su juicio.

La más difícil especialidad que dando tantas dificultades se agotan al libro oportuno de esta profesión, que se agotan otros países en que el crítico, connotado y reticente esculpidamente, puede vivir encajonado en su personalidad intelectual e independiente.

No obstante, cuando se tiene un llamado adecuado en la prensa española, que puede lograr merced a un talento, ya que no las favoras de la fortuna, los halagos de la personalidad, como de alguna consideración, aunque no toda la que merezca, de virtudes y méritos.

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 mas 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 Filarmonica 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.