

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

MARÍA ENCINA CORTIZO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—¡ Aquí todo es bufo !

—¡ Bufo y trágico!

—¡ Pobre España !

[...]

—¡ Me gustan todas! ¡ Me gustan todas!

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

—¡ Pero la rubia! ¡ Pero la rubia!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Crítica y música en Juan Valera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ *Ibíd.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ *Ibid.*, p. 264.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ *Ibidem*, p. 155.

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

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

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

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

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

⁵⁰ *Ídem*.

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

⁵² *Ibidem*, p. 176.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ *Ídem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ *Ibidem*, p. 105.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸³ *Ibidem*, p. 129.

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

⁸⁵ *Ibidem*, p. 131.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Más apuntes sobre Benito Pérez Galdós y la música

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

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

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

⁹⁴ *Ídem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 175.

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

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 178.

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ *Ídem*.

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

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

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

6. Leopoldo Alas "Clarín"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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