



Musicología global musicología local

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)

Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2013

MUSICOLOGÍA GLOBAL

MUSICOLOGÍA LOCAL

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

MUSICOLOGÍA GLOBAL, MUSICOLOGÍA LOCAL

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	13
--------------	----

PARTE I VANGUARDIAS, GLOBALIZACIONES Y LOCALISMOS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

VANGUARDIAS Y PERSPECTIVAS LOCALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	19
--	----

Ruth PIQUER SANCLEMENTE: <i>Influencias del cubismo en la configuración de la vanguardia musical española: Concerto de Manuel de Falla (1923-1926)</i>	21
--	----

Dácil GONZÁLEZ MESA: <i>Las lecturas de Manuel de Falla en torno a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América: estudio de su influencia en el proceso creativo de Atlántida</i>	39
---	----

Isabel LAINEZ LÓPEZ: <i>Las distintas versiones de la Suite de Rosa García Ascot: estudio analítico-comparativo de una de las obras más representativas de la eterna discípula de Falla</i>	53
---	----

Desirée GARCÍA GIL: <i>¿Impresionismo o folclorismo?: el estilo musical de Frederic Mompou a través de sus canciones líricas</i>	75
--	----

José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: <i>El Grupo de los Jóvenes: su lenguaje y producción sinfónica en el contexto musical valenciano del siglo XX</i>	95
---	----

Diego ALONSO TOMÁS: <i>Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönberguiano (1926-1932)</i>	105
--	-----

Julia M.ª MARTÍNEZ-LOMBO TESTA: <i>La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical</i>	115
--	-----

EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2013
Sección I: Ediciones digitales, nº 1

© de los textos: sus autores

© coordinación y edición: Javier Marín López, Germán Gan Quesada,

Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López

Imagen de cubierta: Forma DG

Maquetación del libreto: Alejandro Suárez

I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3

Depósito legal: M-24391-2013

Antonio PARDO CAYUELA: <i>Rafael Mitjana (1869-1921): reconstrucción de la biografía de un investigador, crítico, compositor y diplomático regeneracionista.</i>	1577	Laura DE MIGUEL FUERTES: <i>Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?</i>	1769
Consuelo PÉREZ COLODRERO: <i>El nacimiento de la historiografía musical andaluza: la Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía.</i>	1599	Francisco Javier ROMERO NARANJO: <i>Cartas de Teresa Carreño en el archivo prusiano de Berlín. Nuevas aportaciones biográficas.</i>	1779
Francisco Carlos BUENO CAMEJO: <i>Una fuente inédita en la música sacra valenciana: la correspondencia de Juan Bautista Guzmán a Felipe Pedrell.</i>	1621	Beatriz HERNÁNDEZ POLO: <i>La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912).</i>	1791
Ángela RUIZ CARBAYO: <i>Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925).</i>	1637	Emma Virginia GARCÍA GUTIÉRREZ: <i>Ediciones e interpretaciones scarlattianas durante el primer cuarto del siglo XX.</i>	1807
CRÍTICA MUSICAL.	1653	PARTE III LO GLOBAL Y LO LOCAL EN LOS REPERTORIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN	
María Belén VARGAS LIÑÁN: La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874).	1655	MÚSICA Y MÚSICOS EN LA ESPAÑA PENINSULAR (SS. XV-XVIII).	1829
Sonia GONZALO DELGADO: <i>El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación.</i>	1677	Santiago GALÁN GÓMEZ: <i>Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo.</i>	1831
Manuel SANCHO GARCÍA: <i>La crítica musical en la España romántica: de José M.ª Carnerero a Joaquín Espín y Guillén.</i>	1699	Giuseppe FIORENTINO: <i>Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento.</i>	1849
Diana DÍAZ GONZÁLEZ: <i>Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán.</i>	1715	Jorge MARTÍN VALLE: <i>La música manuscrita de Sebastián de Vivanco (ca. 1551-1622): 38 «nuevos» motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca.</i>	1867
Ruth RIVERA MARTÍNEZ: <i>La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular.</i>	1731	Francisco RODILLA LEÓN: <i>El ‘canto de órgano’ en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores.</i>	1887
ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN MUSICAL.	1751	Eva ESTEVE ROLDÁN: <i>Polifonía procedente del Oficio divino durante el Renacimiento: reflexiones historiográficas.</i>	1911
Xosé Crisanto GÁNDARA: <i>«Los cornetas que van al lado de los Gefes»: un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893).</i>	1753	Héctor ARCHILLA SEGADE: <i>Estêvão de Brito: un maestro de capilla portugués en las catedrales de Badajoz y Málaga.</i>	1925
		Clara BEJARANO PELLICER: <i>La música y los músicos en la documentación notarial. El caso de Sevilla en el Siglo de Oro.</i>	1953

No es una novedad afirmar que la sociedad contemporánea está marcada por cambios que afectan a todas las formas de la vida humana. Fenómenos como la eclosión de las nuevas tecnologías de la comunicación, el flujo global de capitales, la movilidad de las personas, las redes sociales y la aceleración en la circulación de la información debilitan las oposiciones tradicionales entre mundo urbano y rural, centro y periferia, nosotros y los otros. Más aún: mientras, por una parte, las identidades colectivas –nacionales, políticas, sociales e incluso locales– parecen reafirmarse, por otra, el impulso de la globalización tiende a obviar las reivindicaciones identitarias y a empujar el mundo hacia la homogeneización y el hibridismo generalizados.

Bajo el lema “Musicología global, musicología local”, el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología se celebró en la Universidad de La Rioja (Logroño, 6-8 de septiembre de 2012) con el propósito de reexaminar aspectos de la disciplina desde un enfoque crítico en el que la oposición global-local desempeñara un papel relevante. Dicho en términos generales: ¿qué transformaciones en la teoría y práctica de la investigación musical suscita (o puede suscitar) la atención sobre los problemas que plantea la globalización? El presente volumen, con sus 139 contribuciones, nos ofrece la posibilidad de dialogar sobre cuestiones que afectan tanto a la musicología y a nuestra actividad académica habitual, como a las representaciones y prácticas musicales locales, sean eruditas o populares.

I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013



CRÍTICA MUSICAL

LA CRÍTICA MUSICAL EN LA PRENSA ESPAÑOLA NO ESPECIALIZADA (1833-1874)

María Belén VARGAS LIÑÁN

Resumen: La crítica musical aparecida en la prensa generalista y cultural española anterior a 1875 ha sido un campo de estudio escasamente investigado. En las siguientes páginas proponemos un análisis de este género periodístico en los momentos previos a su despegue en España, que podemos situar en las últimas décadas del siglo XIX. Para ello, atendemos a diversos factores: por un lado, los relativos a las decisiones editoriales de la propia publicación y, por otro lado, aquellos concernientes al ejercicio de la crítica artística en sí misma, como la especialización de las opiniones emitidas, la existencia de juicios de valor o de meras descripciones de las obras evaluadas (en su mayoría producciones de teatro lírico), el uso de un vocabulario técnico-musical, la estructura interna del discurso crítico, el grado de importancia de los gustos del público en el juicio del autor, la labor de documentación y contextualización sobre el objeto criticado, o el perfil del periodista. A pesar del amplio volumen de críticas musicales anónimas, esta actividad fue ejercida durante esos años por firmas conocidas como Larra, Masarnau, Velaz de Medrano, Espín y Guillén, Arrieta, Alarcón, Barbieri, Cuenca Lucherini, Fargas y Soler, Goizueta, Bécquer, y Peña y Goñi. Muchos de ellos escribieron para la prensa musical especializada pero la mayoría ejerció en paralelo esta labor en diarios nacionales y en revistas culturales y femeninas.

Palabras clave: crítica musical, siglo XIX, música en la prensa, prensa española no especializada.

MUSIC CRITICISM IN NON-SPECIALISED SPANISH PRESS (1833-1874)

Abstract: The music criticism published in Spanish generalist and cultural press before 1875 has been a poorly researched field of study. On the next pages we propose an analysis of this genre of journalism just before its growth in Spain which can be dated in the last decades of the nineteenth century. To this purpose, several factors should be considered: those related to editorial decisions of the periodical publication itself and those related to the exercise of the artistic criticism itself, such as the specialization of the views expressed, the existence of value judgments or mere descriptions of the works evaluated (mostly opera productions), the use of technical and musical vocabulary, the internal structure of critical discourse, the degree of importance of the public's taste in the author's opinion, the work of documentation and contextualization of the object criticized, or the journalist's profile. Despite the large volume of anonymous music reviews, this activity was exerted during those years by well-known names such as Larra, Masarnau, Velaz Medrano, Espín y Guillén, Arrieta, Alarcón, Barbieri, Cuenca Lucherini, Fargas y Soler, Goizueta, Bécquer, and Peña y Goñi. Many of them wrote for specialized music press but most of them simultaneously carried out this work in national newspapers, cultural publications and women's magazines.

Keywords: music criticism, nineteenth century, music in the press, non-specialized musical Spanish press.

La crítica musical en la prensa española anterior a 1875 ha sido un campo de estudio escasamente investigado¹. En las décadas centrales del XIX, coincidiendo con los primeros estadios de evolución del género, el ejercicio de la crítica musical es poco sistemático: se encuentra en manos de autores de diverso perfil profesional, que muchas veces no firman sus escritos y que aplican una gran variedad de criterios de valoración a las obras enjuiciadas. Además, lejos de reducirse a la prensa especializada -aparecida en 1842 con *La Iberia Musical*-, la

¹ Una de las primeras contribuciones de la moderna musicología española sobre crítica musical decimonónica ha sido la de Emilio Casares. Véase CASARES RODICIO, Emilio. «La crítica musical en el XIX español. Panorama general». En: *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (dirs.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491; *Id.* «Crítica musical». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 4, pp. 168-186.

actividad crítico-musical se viene practicando en España desde hace años en diarios de información general y revistas culturales y femeninas, lo que nos habla del interés de la población por el espectáculo musical –y en especial el teatro lírico–. El carácter no especializado de estas fuentes condiciona el contenido de las críticas periodísticas al estar dirigidas a un público aficionado –no profesional– y tenerse que ajustar a las limitaciones de espacio que imponen estos medios. Tales condicionamientos no sólo no han restado aliciente a nuestro propósito de investigar la crítica musical en la prensa sino que lo han convertido en nuestro objetivo principal, por tratarse de publicaciones periódicas que llegaron a un mayor conjunto de lectores que las revistas musicales coetáneas. En este sentido hemos de recordar las palabras de Carmena y Millán, quien destaca la importancia del diario por su potencial en la difusión de conocimientos musicales y se lamenta de la escasa práctica del género en la época si se compara con la cultivada en el terreno literario:

La prensa diaria, que con mayor circulación hubiera podido popularizar los conocimientos estético-musicales en una sección destinada al efecto, no se cuidó de ello, y mientras la crítica literaria era sostenida con gran brillo por escritores tan notables como Cañete, Alarcón, Selgas, o Valera, el juicio razonado de las producciones musicales apenas se encontraba sino tímidamente y de tarde en tarde².

En el análisis de la crítica musical y artística publicada en la prensa del siglo XIX, hemos considerado tanto los aspectos externos (relativos a la edición del periódico) como los de contenido (vinculados con la calidad literaria y la argumentación de los juicios musicales), así mismo hemos tenido en cuenta la trayectoria y formación de los críticos.

Factores externos de la crítica musical periodística

La solvencia de la crítica musical en la prensa española anterior a 1875 no depende únicamente de la cualificación del crítico sino también de la voluntad de los editores, que deciden sobre la periodicidad y extensión de la sección musical y eligen al periodista que se encarga de ella. Las cabeceras de mayor importancia, al estar radicadas en Madrid y Barcelona donde se produce un gran número de eventos musicales, cuentan con material considerable que reflejar en sus páginas. Un conjunto de diarios madrileños, entre ellos *La Revista Española*, *El Español*, *La España*, *La Iberia*, *La Nación*, *La Época*, *El Contemporáneo* y *El Imparcial*, dieron un tratamiento prioritario a la sección musical. De igual modo ocurre con determinadas revistas culturales, como *El Artista*, *El Laberinto* (1843-1845), la *Revista Literaria de El Español* (1845-1847), *El Renacimiento*, *La Ilustración*, *El Museo Universal*, *La América*, *El Arte*, *La Ilustración Española y Americana*, y *La*

² CASARES. «La crítica musical en el XIX español...», p. 465.

Ilustración de Madrid, que ofrecen mayor espacio a la crítica musical. Por el contrario, la prensa de otros centros del país no suele mantener una actividad crítico-musical tan regular ni desarrollada, ya que las redacciones no disponen de periodistas especializados ni el dinamismo musical de esas ciudades lo demanda. A este respecto, las revistas *La Alhambra* (Granada, 1839-1843), *El Fénix* (Valencia, 1844-1849) y *El Eco de Occidente* en su primera época (Cádiz, 1852-1853), entre muchas otras, constituyen importantes excepciones.

Con respecto a la ubicación dentro del ejemplar, las críticas aparecidas en los periódicos de información general (que cuentan con un formato estandarizado de cuatro planas) suelen localizarse en varios emplazamientos: el *corpus* del texto –principalmente en la tercera y/o cuarta páginas–, el folletín (espacio inferior de las primeras páginas compartido simultánea o alternadamente por las críticas musicales, las literarias-artísticas y/o la novela por entregas), y en raras ocasiones a toda plana en la portada del diario³. Las revistas culturales y femeninas suelen ubicar las críticas en las últimas páginas de cada número, si bien muchas veces no tienen un emplazamiento estable ya que la organización de sus contenidos es más variable que la de los diarios.

La mayoría de publicaciones periódicas que practican la crítica musical suelen reservar una sección destinada en exclusiva a asuntos filarmónicos («Revista musical», «Crónica musical»), existiendo medios que dedican incluso un espacio particular a determinados géneros, como *La Revista Española* lo hace con la ópera italiana. Sin embargo, en otros casos los juicios musicales comparten sección con el resto de asuntos de la vida cultural («Revista de Madrid»), o bien aparecen en apartados mixtos junto con otras disciplinas afines («Revista coreográfica y musical», «Crónicas de teatros», «Revista musical y dramática», «Teatros y bellas artes», «Revista teatral y literaria»). Las secciones musicales suelen extenderse a lo largo de varias columnas, ocupando una página completa o más, y la frecuencia de aparición oscila entre semanal y mensual.

Factores internos de la crítica musical periodística

Al analizar las valoraciones de obras musicales publicadas en la prensa, hemos hecho una primera distinción entre críticas y reseñas. Las primeras poseen cierta extensión y contienen un juicio musical respaldado con argumentos más o menos técnicos, así como una descripción de la obra o función que se juzga. Las reseñas, por el contrario, suelen ser textos breves o de media extensión sin juicios de valor –y si los hay, son escasamente razonados–⁴. Algunos periódicos de

³ GOIZUETA, J. M. «Revista musical. Teatro Real: *La Africana*». En: *La Época*, 17, 5.426 (23-10-1865), pp. 1-2.

⁴ YANES MESA, Rafael. *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid, Fragua, 2004, pp. 153-157 y 233.

información general de la época –como *La Iberia*– cuentan con ambas secciones: una, reservada a la crítica, y otra, a la reseña rápida y los avances de producciones musicales. Así mismo, otros medios sólo introducen reseñas musicales: es el caso de diarios modestos que no cuentan con personal preparado para acometer la crítica artística (se limitan a describir la reacción del público como recurso para comentar una representación operística)⁵. De igual modo, los diarios puramente informativos, como *La Correspondencia de España*, no reservan espacios para la crítica de música salvo los breves sueltos aparecidos en la sección de noticias. En este caso, creemos que no aparecen críticas por una decisión editorial del periódico de especializarse en contenidos informativos (*La Correspondencia de España* no comenzará a publicar escritos de opinión musical hasta 1868, con aportaciones de Mariano Soriano Fuertes y Vicente Cuenca Lucherini).

En cuanto a la temática, hay que tener en cuenta que la crítica musical en la prensa española no especializada gira principalmente en torno a la temporada teatral, el espectáculo por antonomasia en la sociedad occidental decimonónica. Así, los asuntos sometidos a juicio por el crítico se centran en la puesta en escena de las producciones líricas, de las cuales la ópera italiana acapara la mayor atención. A ésta le siguen los repertorios de zarzuela, ópera franco-alemana, ópera española y género bufo, teniendo una presencia testimonial la crítica de *ballets* franceses y otros bailes escénicos. Además de las producciones lírico-teatrales, son valorados en las críticas de la prensa otro tipo de repertorios como la música instrumental interpretada por la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad Conciertos de Madrid, y los numerosos recitales a cargo de concertistas en gira. Así mismo, las revistas culturales y femeninas hacen referencia a reuniones musicales celebradas en espacios privados (sociedades culturales y residencias particulares) y otros actos en instituciones musicales (ejercicios prácticos en el Conservatorio de Madrid). También son objeto de crítica y análisis musical las composiciones de próximo estreno, las nuevas publicaciones bibliográficas (antologías de partituras, métodos y tratados de teoría musical y ejecución instrumental), y la prensa especializada recién aparecida.

El ejercicio de la crítica artística de una determinada obra suele dar pie a los periodistas a incorporar otros contenidos más cercanos al artículo de opinión o al ensayo científico. Así, es frecuente encontrar en la prensa reflexiones sobre la actualidad musical vinculadas al mundo de los empresarios teatrales (como la contratación del elenco, las bajas de miembros de la compañía o la selección de repertorio) y a la situación de la música española (como la cuestión de la ópera nacional, el estado de la educación musical, el furor de los aficionados por el piano, la influencia de las modas en el mundo filarmónico o el comportamiento del público en el espectáculo teatral). Las críticas también pueden incluir pequeñas cuñas a modo de disertación científica relacionadas

⁵ «Noticias de España. Andalucía. Sevilla 12 de septiembre». En: *El Espectador*, 48 (17-9-1841), p. 3.

con las obras musicales comentadas. Éstas aparecen a modo de breves introducciones históricas sobre un determinado género o práctica musical, perfiles biográficos de músicos, descripciones técnicas de instrumentos, etcétera.

La estructura del discurso crítico-artístico aborda habitualmente varios aspectos siguiendo un orden establecido. Un caso típico hallado en la prensa es la crítica de un estreno operístico, en la que podemos distinguir las siguientes partes:

1. Descripción del libreto y de la trama argumental.
2. Análisis de la composición y el estilo musical.
3. Valoración de la ejecución de los cantantes principales, los coros y la orquesta.
4. Consideraciones sobre aspectos escenográficos (decoración y vestuario).
5. En algunas ocasiones, se incluye una contextualización de la composición (con información sobre la creación y el estreno absoluto de la obra y la trayectoria del autor).
6. Comentarios sobre la recepción de la obra por parte del público y consejos al empresario teatral y a determinados intérpretes.

A veces se introducen otros recursos de redacción menos habituales que permiten construir un discurso original y diferente al esquema anterior. En tales casos, el crítico puede recrear una conversación entre dos aficionados en el curso de la cual se describe y valora la ejecución musical⁶; o bien hacer uso del género epistolar poniendo en boca de un firmante ficticio su propia opinión –hecho que le permite expresarse con más desenvoltura y en un tono más llano—⁷.

Por otro lado, encontramos una amplia variedad en el estilo literario de las críticas. Unos medios, como el periódico barcelonés *El Vapor* (1833-1838), emplean una redacción densa y anticuada que tiende a mezclar en exceso el discurso de carácter instructivo con el juicio artístico propiamente dicho, lo que impide seguir con fluidez el razonamiento de la crítica. Por otro lado, no faltan aquellas publicaciones que utilizan un lenguaje demasiado coloquial, considerado poco adecuado para el contexto de una crítica musical:

La música de la ópera [*Die Foscari*] es del maestro Verdi, que a pesar de ser actualmente aplaudido en todos los teatros de Europa, no nos cuenta en el número de sus admiradores. Este célebre maestro nunca apasiona, distrae. Original, vivaz y caprichoso, parece que su único objeto es el de provocar a los espectadores a que echen de menos las bailarinas que deben danzar al son de aquella música tan parlanchina y tan atropellada como el canto de las calandrias. Su instrumentación cautiva la atención de los que tienen orejas; pero a los que tenemos oídos nos despunta los nervios [...]⁸.

⁶ «Teatros. Ópera italiana. Primera representación de la *Chiara di Rosemberg* del maestro Ricci». En: *La Revista Española*, serie 2.^a, 2, 10 (8-12-1832), pp. 6 y ss.

⁷ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Revista musical: *Los bolgazanes*, zarzuela en tres actos, música de Barbieri». En: *El Imparcial*, V, 1.389 (1-4-1871), p. 1.

⁸ CAMPOAMOR, Ramón de. «Folletín. Revista de Madrid». En: *El Español*, 346 (6-8-1845), p. 1.

A pesar de los casos anteriores, la mayoría de críticos emplea un discurso ágil y atractivo. En este sentido, queremos destacar la calidad literaria de las críticas teatrales de Pedro Antonio de Alarcón, que convierten sus escritos en lecturas placenteras para los suscriptores de los numerosos medios en los que colabora a mediados del siglo XIX, tanto en Cádiz y Granada (*El Eco de Occidente*) como en Madrid (*La Discusión*, *La Época*, *El Occidente* y *El látigo*, entre otros). El escritor de Guadix tiene la capacidad de cubrir sus lagunas técnicas con un discurso literario atrayente y una amplia cultura musical adquirida desde sus años de juventud⁹:

Ha partido con ella [la Giuli] los aplausos en esta ópera [*La Traviata*] el simpático Bettini, quien algunas noches ha hecho furor en el final. ¿Saben Vds. qué noches? Las noches de lluvia. Es observación que debemos a dos años de experiencia. Cuando el barómetro baja, Bettini canta como un ángel. Acaso sea que la humedad de la atmósfera le suaviza la garganta. También suele hacer maravillas cuando la tiple que tiene al lado es muy bonita. [...] Pocas, muy pocas temporadas habrán visto una concurrencia tan constante, tan compacta y tan distinguida como la que acude en la presente al coliseo italiano. No sabemos si los bailes, las sesiones de cortes, las nieves o las crisis monetarias y ministeriales –cosas todas que llegan con el crudo invierno–, harán mal tercio en meses sucesivos al Sr. Urries. Hasta hoy, ni el *Buitre literario* del Circo, ni las elecciones, ni las lluvias del otoño, le han distraído la gente por una sola noche. Allí está la flor de la aristocracia, *l'élite* de los salones y de los gabinetes. Allí está el gabinete en persona, es decir, allí está casi todas las noches la mayoría de los actuales ministros¹⁰.

En función de su preparación y experiencia, el periodista emite un juicio artístico guiado por su dictamen personal –sea éste subjetivo o técnicamente fundamentado–, o bien basado en una opinión externa –del público o de otros especialistas en la materia–. En este sentido encontramos diversidad de situaciones. Por ejemplo, el crítico del diario carlista *La Esperanza* (1844-1874) se fía más del juicio de la prensa londinense que del suyo propio: «No hemos sentido ver nuestra opinión confirmada por un juez competente en alto grado. Moriani se halla actualmente en Londres, y he aquí lo que leemos en un periódico de aquella capital sobre el papel que hace en esta misma *Lucia di Lammermoor* [...]»¹¹. En otros casos, observamos ciertos reparos en los autores cuando tienen que contradecir el veredicto del público (a pesar de manifestar una opinión propia e independiente):

Pero hablemos de la ópera [*Catherina di Guisa* de Coccia]. El público la silbó como lo silbó todo: era noche de tormenta. Nosotros, sin querer tachar de injusto un fallo al que contribuyeron mil accidentes que no debieran haber ocurrido, creemos sin embargo que no había motivo para que hubiera sido tan severo¹².

⁹ Sobre la crítica musical en Pedro Antonio de Alarcón, véanse VARGAS LIÑÁN, M. Belén. *La música en la «guasona»* Cuerda Granadina: *Una singular tertulia de mediados del XIX*. Granada, Editorial Universidad de Granada, col. Patrimonio Musical (en prensa); y GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1854-1859)». En: *Studi Ispanici*, 37 (2012), pp. 129-149.

¹⁰ ALARCÓN, Pedro Antonio de. «Teatro Real». En: *La Época*, 10, 2.940 (5-11-1858), p. 3.

¹¹ «Folletín. Revista teatral». En: *La Esperanza*, 162 (17-4-1845), p. 1.

¹² «Boletín del 5 de mayo. Teatro del Príncipe. Función del día 3 del corriente. *Catherina di Guisa*, ópera nueva. Salida de la señora Talestris Fontana». En: *La Revista Española*, 67 (6-5-1835), p. 1.

Una actitud muy distinta a las anteriores es la mostrada por críticos profesionales, como Velaz de Medrano o Peña y Goñi, cuyo conocimiento técnico les hace defender su postura con contundencia frente a la del público, e incluso cuestionar irónicamente el juicio de éste:

La Bertolini di Rafaelli arrancó estrepitosos aplausos la primera noche en la cavatina de salida. No estamos conformes esta vez con los aplausos del público. Artísticamente hablando, la Rafaelli canta mal dicha cavatina, y en la *cabaletta* está bastante desgraciada. Esta *donna* tiene el capital defecto de querer abarcar más de lo que puede y sabe; los pasos de vocalización requieren suma perfección y, de no hacerlos así, deben suprimirse o aligerarlos y hacerlos más sencillos¹³.

[...] Squarcia estuvo perfectamente en todo su papel; el andante de su aria de salida fue expresado con suma propiedad, y dispuesto estaba el público a aplaudirle, cuando se interpuso una malhadada *fermata* que entibió la manifiesta buena voluntad con que iba a ser recompensado. Ahora bien, ¿es suficiente una *fermata* para neutralizar el buen efecto de un andante admirablemente dicho? Doctores tiene el paraíso que sabrán responder¹⁴.

Todo lo contrario sucede con críticos como Gustavo Adolfo Bécquer que, a pesar de su amplia cultura filarmónica, no se considera una autoridad en la materia por carecer de cualificación musical. Su concepto de la función del crítico –quizá demasiado modesta– se reduce a la de mero portavoz de la opinión del público, renunciando al magisterio que conlleva esta actividad:

Nadie nos pregunte a qué reglas nos atenemos para juzgar, o de qué premisas filosóficas parten nuestras conclusiones. Ni la estética, ni los rígidos principios del arte, ni la lógica, a veces, tendrán nada que hacer en nuestros juicios: somos una voz más en el ruidoso concierto de las opiniones del público. [...] Impresionable, como lo es generalmente la masa del público, como ella juzgando más con el corazón que con la cabeza, satisfechos unas veces, mal humorados otras, sin el temor que trae consigo el ejercicio de un magisterio al que generosamente renunciamos, [...] siempre procuraremos ser justos y sacar a salvo, al menos, los fueros del sentido común¹⁵.

La crítica musical técnicamente fundamentada sólo es posible en aquellos casos en los que el periodista es también compositor. En tales situaciones, el crítico suele emitir un juicio sin paliativos ni medias tintas, arropado por el conocimiento y la experiencia de su oficio. Como ejemplo, mostramos el modo en que Eduardo Velaz de Medrano se expresa a propósito del estilo de Verdi y la ejecución de una de sus óperas por parte de una cantante:

Sus defectos [los del estilo musical del compositor] son el abuso de los *tutis*, el ruido demasiado continuado, los *unisonus* tan repetidos y lo mal que escribe para las voces. [...] Ya hemos insinuado lo mal que este compositor escribe para el canto, pues su música está en una *tessitura* tan alta y tan mal dispuesta a veces para la voz, que ni se puede ejecutar con la facilidad debida ni se presta al canto; sólo sí sirve para estropear las gargantas y pecho de los pobres cantantes. Éste es el mayor defecto de Verdi¹⁶.

¹³ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo. «Folletín. Revista musical». En: *El Español*, 428 (9-11-1845), p. 1.

¹⁴ PEÑA Y GOÑI. «Revista musical. *Guillermo Tell. Pollutto. Saffo*». En: *El Imparcial*, 3, 885 (13-11-1869), p. 4.

¹⁵ [BÉCQUER]. «Variedades. Revista de teatros». En: *El Contemporáneo*, 5, 1.165 (23-10-1864), p. 3.

¹⁶ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo. «Folletín. Teatro de la Cruz. *Hernani*. Primera salida del barítono Ferri.

[...] Lo que Verdi ha escrito no es lo que la señora Bertolotti hace. Al llegar a este paso la cantatriz ni ejecuta ni afina; no ejecuta porque no ha estudiado la vocalización; no afina porque no sabe fijar ni dirigir su voz, pues en un canto ligado y seguido esta misma señora afina siempre, lo que prueba que la falta está en su poca maestría, y no en la mala organización de la voz, ni por falta de oído¹⁷.

Finalmente, hay valoraciones que no se apoyan en ninguna argumentación sino que se basan únicamente en el gusto personal así como en la respuesta del público (aforo lleno, aplausos, lágrimas de emoción, coronas y ramos de flores, petición de besos, etcétera). Esta cuestión —la capacidad de criticar basándose en el gusto subjetivo— suscitó ya en el siglo XIX polémicas entre algunos críticos y músicos profesionales. Tal es el caso del periodista anónimo de *El Clamor Público*, que manifiesta su derecho a opinar sobre música y artes sin poseer conocimientos específicos, a la vez que critica duramente a aquellos que se consideran entendidos por su fanatismo en la defensa de sus ideas:

Aunque el hablar de lo que se ignora es una especie de epidemia de la que pocos se libran, confesamos ingenuamente que en materias de música no llevan nuestros juicios el sello de autoridad. [...] Extraños a la lucha pedagógica de los maestros, tenemos por cosa cierta que la música, y en general las bellas artes, son del dominio de cuantas personas tienen alma para sentir y razón para juzgar. [...] Así como los enfermos no necesitan saber el nombre de su mal para saber dónde les duele, así tampoco necesitan los sanos saber cómo se ha escrito una composición lírica para adquirir el convencimiento, una vez oída, del placer que les causa o del enojo que les produjo. Por otra parte, nada nos parece tan injusto como el empeño de limitar el dominio de las artes al escaso número de los que con razón o sin ella se llaman inteligentes¹⁸.

[...] Nos proponemos hablar de música por voluntad propia, pero sin que presten autoridad a nuestras palabras otras circunstancias que el sentido común, la costumbre de ir al teatro, el oído delicadísimo que nos dio naturaleza y un entusiasmo por la música, capaz de arrostrar todo género de eventualidades. Declaramos pues que no conocemos la llave de sol, ni la semifusa, ni el do siquiera, pero no por esto dejaremos de echar nuestro cuarto a espadas, sin que nos arredren las sonrisas desdeñosas de ciertos maestros y críticos del trompón, que pretenden que para dar dictamen sobre una ópera es preciso ser al menos compositor. Lucido andaría el mundo si el criterio público no tuviera voz y voto!... En bellas artes todos juzgan con entendimiento y raciocinio; es decir, oído y costumbre de escuchar buena música. [...] Lancemos pues una mirada de compasión a esos pobres de espíritu que niegan la competencia a los demás, y hablemos algo de música. Formamos en las filas del vulgo y nuestra opinión no participará en cambio del exclusivismo y las miserias de escuela que envenenan casi siempre los dictámenes facultativos. No tememos ni envidiamos¹⁹.

Esta declaración de derechos del crítico de *El Clamor Público* viene justificada por la polémica mantenida con los miembros de la orquesta del Circo —a propósito del juicio de la zarzuela *Moreto* de Oudrid—. En el curso de la discusión, el director Gaztambide recrimina al crítico su falta de conocimientos musicales necesarios para juzgarlos:

Teatro del Circo. *La Ondina*. Primera salida de Mlle. Teresse Ferdinand». En: *El Español*, 2, 386 (21-9-1845), p. 1.

¹⁷ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo. «Revista musical. Apuntes históricos. Teatro del Circo. *Giovanna d'Arco*, ópera de Verdi». En: *El Español*, 2, 728 (10-11-1846), p. 4.

¹⁸ «Variedades. Revista musical». En: *El Clamor Público*, 2.946 (19-2-1854), p. 2.

¹⁹ «Variedades. Revista musical». En: *El Clamor Público*, 3.781 (16-11-1856), p. 2.

El crítico o críticos musicales del expresado periódico, no solamente son de todo punto incompetentes en la materia, sino que la han tratado con ligereza y mala fe en la parte que a nosotros se refiere; y no por esto se crea que tratamos de rebelarnos contra los fueros de la crítica propiamente dicha; todo lo contrario, la respetamos y aún la deseamos porque ilustra y enaltece; nos rebelamos solamente contra los que encerrados en el laberinto de su ignorancia, abordan cuestiones que les son ajenas y a falta de ciencia las tratan en el terreno de la más ofensiva personalidad. [...] Endereza a los incautos un parrafito tenebroso como el que dice: «La ejecución instrumental es individual y colectiva. Se compone del arte de tocar los instrumentos y del de concertar para la medida y el sentimiento a cierto número de ejecutantes reunidos», o cuando llama rondó a un septimino con coros, o cuando pretende que los profesores de una orquesta se deben entusiasmar y comunicar al público el gusto que les domina. ¡Vaya una idea extraña que tienen los simples aficionados de *El Clamor!* Sin duda no saben (entre otras muchas cosas) que la bondad de una orquesta está en razón directa de su obediencia a las miradas y a la batuta del director. [...] De otras muchas simplicidades de los *simples aficionados* (ellos se autodenominan así) dejamos de ocuparnos, porque para probar que el autor o autores de la *Revista musical* en cuestión no saben lo que pescan en materias de música, hasta con lo apuntado, pues si se fuera a comentar las herejías musicales que de tiempos atrás viene diciendo *El Clamor*, serían necesarios tantos pliegos de papel, cuanto números han salido a la luz del mismo periódico, y aún no bastarían. Vamos a concluir rogándoles que aprendan siquiera los principios de la música para no exponerse a decir tanto desatino, y que por lo que toca a nuestras personalidades sean más circunspectos²⁰.

Un caso particular de autor que eventualmente ejerció la crítica musical en la prensa general fue Manuel Fernández y González, folletinista de novelas que con su gracia natural reconoce abiertamente su incompetencia en el terreno técnico-musical. Este autor expresa mejor que nadie la realidad de una parte de los periodistas que hacen crítica musical, con la diferencia de que él admite sus carencias sin ambages. Además de reconocer sin rubor su falta de conocimientos, descarta utilizar tecnicismos para realizar una crítica pues no sería comprensible para el público:

Tampoco vamos a ocuparnos de los artistas del teatro Real. Les pedimos sinceramente nos dispensen nuestro silencio. Para callar tenemos una poderosa razón: la música nos arroba, nos transporta, nos enlanguidece, nos hace experimentar, en fin, grandes sensaciones; pero no somos músicos: nosotros en la ópera somos público lego; todo corazón, nada crítica; no sabemos lo que es una nota tal o una nota cual, ni qué lo sostenido, ni qué lo *esfogato*; ni aún conocemos la nomenclatura de muchas de las partes de una ópera, lo que confesamos sin rubor alguno, porque si además de folletinistas, revisteros, novelistas, *sudatintas*, en fin, de oficio en la mayor parte de los géneros que constituyen la bella literatura [...]; si además de todo esto fuéramos también músicos, seríamos un fenómeno. Y no lo somos, ni mucho menos, no señor. Tratándose de un o de una cantante, nosotros no podemos decir a nuestros lectores más que lo siguiente: «La *signora* o el *signor* tal, y éste y el otro nos parecen muy buenos, nos gustan mucho: id a verlo y a ver si sois de nuestra misma opinión»²¹.

[...] Para juzgar de la música, no tenemos más que el sentimiento y el oído, nuestro gusto particular, nuestro particular conocimiento de la armonía, de la situación y del efecto; no podemos, pues, valernos de frases técnicas ni explicar doctrinas musicales, lo que no creemos haga gran falta, porque la mayor parte de nuestros lectores no nos entendería, si pudiéndole usar, usáramos el alto lenguaje del arte musical, incomprensible para los profanos; no tenemos la pobre pretensión de saberlo todo²².

Otro factor a tener en cuenta en el análisis de las críticas musicales son los criterios de valoración aplicados por los periodistas. Además de considerar la originalidad de la composición, algunos críticos subrayan la pertenencia a una escuela musical determinada y el grado de pureza o

²⁰ GAZTAMBIDE, Joaquín. «Variedades. Crítica musical». En: *El Clamor Público*, 3.035 (4-6-1854), p. 2.

²¹ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M. «Folletín. Revista de teatros». En: *La Discusión*, II, 499 (11-10-1857), p. 1.

²² FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M. «Folletín. Revista de teatros». En: *La Discusión*, VII, 2.211 (8-3-1863), p. 1.

mixtura de su estilo –especialmente ocurre en la crítica operística²³. En este sentido encontramos en *La Revista Española* y *El Vapor* (de la década de 1830) un discurso en el que tiene mucho peso la teoría de los afectos y donde se hace hincapié en la capacidad o incapacidad de una obra de suscitar pasiones y sentimientos:

El maestro Ricci [...], lo mismo que Donizetti, se ha decidido por la escuela belliniana. [...] Los rasgos distintivos de este método consisten en la fuerza dramática, formando cierta contraposición oportuna con celestiales consonancias y combinaciones peregrinas. Aspirando los instrumentos robustos a varonil oposición, componen vigoroso claro-oscuro con los instrumentos suaves; y como las palabras de los actores andan cual si dijéramos dramáticamente arrojadas en medio de estos acompañamientos fantásticos, adviértese en su combinado desorden el nervio y el desarreglo de frenéticas pasiones. [...] La pieza que presta al acto que analizamos toda la importancia a que lo juzgamos acreedor, es su brillante final, en razón a la riqueza armónica y a su correspondencia artística, sin que reine desconcierto entre las voces ni se confundan indiscretamente los afectos²⁴.

Así mismo, a la hora de juzgar una interpretación, se valora sobre todo en el ejecutante su perfección técnica y la facultad de expresar y transmitir sentimientos:

El canto de Rubini se ostenta original, apasionado, dramático [...]: no se contenta con indicar las pasiones, sino que las pinta, las exagera tal vez. [...] Burlaos del cantor que sólo vea las notas²⁵.

[...] Este talento es menester concedérselo desde luego a la señora Grisi. Canta con arte: éste es su mérito; y su rostro animado, todos sus ademanes manifiestan que siente lo que dice, y hacen olvidar que hay arte en ella: éste es mayor mérito todavía. [...] Vimos la verdad, y la vimos perfectamente expresada²⁶.

En el caso de producciones teatrales, se destaca la coherencia entre la trama argumental y la escenografía (lo que se conoce con la expresión «poner en escena las obras con propiedad»). Así mismo, se valora la uniformidad del elenco de cantantes, no siendo suficiente la presencia de un divo para salvar la función («Pasó ya el tiempo en que los trinos de Farinelli o los admirables vuelos de la Catalani sostenían una composición musical»²⁷). Algunos críticos aplican, incluso, criterios comerciales a su análisis, de tal modo evalúan una ejecución musical guiados por el éxito o fracaso empresarial y la reacción del público presente en la función («En resumen, buen espectáculo, y podrá dar dinero, a no ser que su desmedida duración [...] no retraiga aquella parte de la concurrencia que encuentra ser mucho cinco horas de teatro»²⁸).

²³ «Teatro italiano». En: *El Vapor*, 1, 9 (9-4-1833), p. 4.

²⁴ «Teatro italiano. Chiara de Rosemberg. Ópera del maestro Ricci». En: *El Vapor*, 1, 32 (1-6-1833), pp. 2-3.

²⁵ «Crónica teatral». En: *El Vapor*, 1, 57 (30-7-1833), p. 2.

²⁶ «Teatro de la Cruz. Primera salida de la señora Judith Grisi a nuestros teatros en la ópera de Bellini *I Capuleti ed I Montechi*, la noche del 1.º del corriente». En: *Eco del Comercio*, 3 (3-5-1834), p. 1.

²⁷ «Teatro italiano. Chiara de Rosemberg. Ópera del maestro Ricci». En: *El Vapor*, 1, 32 (1-6-1833), p. 2.

²⁸ «Boletín. Teatros. Príncipe. Primera representación de *Guillermo Tell*, ópera seria en cuatro actos, música del maestro Rossini». En: *La Revista Española*, serie 3.ª, 398 (21-11-1834), p. 1.

Otra cuestión digna de examinar es la existencia de un lenguaje especializado y su correcta utilización en las críticas musicales de la prensa, hecho en absoluto generalizado. Por el contrario, es habitual la presencia de expresiones tópicas y convencionales propias de un vocabulario pseudo-científico que, aunque aparenten solvencia, resultan vacías de contenido o contrastan con otras afirmaciones simples y subjetivas. Muchos periodistas se esfuerzan por utilizar con profusión palabras y expresiones técnicas con el único fin de construir un discurso efectista. Sin embargo, esos términos a veces no están bien empleados o saturan en exceso la redacción del discurso. Pensamos que este hecho encubre, en realidad, una falta de verdadera base musical por parte de los críticos. En ocasiones, el afán por introducir tecnicismos es acompañado de una excusa del autor por haber utilizado una jerga científica con poco conocimiento:

La voz de la señora Albertini tiene fuerza y extensión, modula agradablemente, y ejecuta con mucha limpieza. Sobre todo admiró el público, y aplaudió por lo tanto, unas largas escalas cromáticas, tan difíciles de ejecutar como saben todos los inteligentes, y en que el oído más preocupado, si cabe preocupación en los oídos, no perdía uno sólo de los rápidos semi-tonos que bajaban en fuga precipitada. Pedimos perdón a los indicados inteligentes si la fraseología técnica que atrevidamente nos lanzamos a emplear, peca contra la ortodoxia del contrapunto y de la ejecución²⁹.

En otros casos los críticos bromean con el uso de ciertos términos imaginando sarcásticamente la reacción de condena de los más dogmáticos:

El sonido de voz de la señora Manzocchi es muy agradable: su calidad tiene más de los contraltos que de los tiplees; en cuanto a lo limitado de la extensión, apenas nos atrevemos a denominarla mezzosoprano. Más bien tendríamos inclinación a llamarla mezzocontralto; pero este dictado nos haría excomulgar por todos los músicos rigoristas que no quieren neología en el arte³⁰.

[...] Conocida ya pues del público la ópera, y sabido el modo con que la desempeñan la mayor parte de los cantantes, nos vemos por esta vez libres, con mucho gusto, de entrar en exámenes siempre espinosos, cuando no hay mucho bien positivo que decir. Sólo apuntaremos que hemos vuelto a oír con placer las gratas melodías de que abunda esta composición, a la cual estamos tentados por calificar de romántica. Librenos Dios, sin embargo, de insinuarlo siquiera. Esto daría lugar a que nos obligasen a explicar que es lo que entendemos con esta voz; y si tal hiciésemos, es muy probable que se levantase un *tolle, tolle* de *románticos y clásicos*, que de consuno nos pusiesen como hoja de perejil³¹.

También hay ocasiones en las que el discurso periodístico despliega un lenguaje poético fruto de un subjetivismo difícil de justificar en el terreno de la crítica musical:

Resulta de esto que el *Crociato*, por demasidamente esmerado, por sobradamente artístico, llega a fatigar el ánimo, al paso que a desorientar la imaginación. Es difícil seguir al autor con serenidad y calma por entre aquel *non plus ultra* de combinaciones nuevas, de peregrinas armonías, de inesperadas cadencias nunca

²⁹ «Folletín. Revista teatral y literaria». En: *La Esperanza*, 265 (16-8-1845), p. 1.

³⁰ «Boletín. Ópera italiana. *Don Giovanni* - Anna Bolena - Salida de la señora Armerinda Manzocchi». En: *La Revista Española*, 5, 437 (3-1-1835), p. 2.

³¹ «Boletín. Ópera italiana». En: *La Revista Española*, 478 (13-2-1835), p. 1.

oportunamente enflaquecidas por un discreto claro-oscuro, al efecto de hacerlas más notables y plácidas al oído. Como no se cansa la orquesta de elevarse, llega a ser tan remontado su vuelo que los ojos del espectador se fatigan de seguirlo³².

[...] Sus combinaciones son profundamente armónicas, lucen sus periodos un tono agreste filosóficamente acomodado a la índole feroz de aquellos tiempos [medievales], y no pocas veces se advierte en algunas frases cierta intención de ternura que por desgracia se pierde, apenas despunta, entre el general estruendo. [...] Esta frecuente superabundancia amónica quita a muchos cuadros de la ópera el correspondiente claro oscuro³³.

[...] En la introducción de *Luisa Miller* hay un perfume de poesía agreste que refresca el alma y la dispone a las emociones más tiernas. Las últimas notas del trío, que se pierden a manera que Luisa, su padre y Rodolfo van caminando hacia la iglesia, es uno de los pensamientos más delicados. El aria de barítono está llena de nobleza y sencillez. Es una melodía dulce y grave, que penetra en el corazón y que termina con frases llenas de majestad y ternura³⁴.

[...] Arrieta se inspira sin duda en uno de esos momentos de infinita pasión, que suelen conmover el corazón del verdadero genio, pues de otro modo no haría vibrar a su antojo con unos cuantos acordes el de todo el que le oye, el público ríe o llora si Arrieta quiere que lllore o ría, y este poder absoluto que ejerce sobre las cuerdas del sentimiento, es una prueba de que la inspiración armónica no se crea estudiando, se recibe al nacer como un don de la Providencia!³⁵.

Todo lo contrario ocurre en los escritos de los autores más acreditados, que utilizan un lenguaje sencillo y directo –muchas veces no entran en detalles técnicos– con el fin de ser entendidos por la generalidad de los lectores. Se trata de críticas que transmiten seguridad, contundencia y argumentación clara en los juicios. Aún sin llegar a un nivel profesional, queremos destacar la solvencia de la crítica musical realizada por Gustavo Adolfo Bécquer en *El Contemporáneo*, quien, sin utilizar un vocabulario técnico, demuestra una gran erudición a nivel histórico y estético³⁶.

Perfil profesional del crítico musical y principales firmas de la prensa no especializada anterior a 1875

Tras analizar los juicios artísticos aparecidos en la prensa no especializada, puede afirmarse que el perfil profesional más extendido del crítico musical es el de un escritor proveniente de la esfera literaria, muy familiarizado con el mundo teatral y que hace gala de una amplia cultura operística y zarzuelística, si bien adolece de conocimientos técnicos en la materia. No es extraño, por tanto, comprobar que la mayoría de críticas de teatro lírico mantiene un nivel de calidad aceptable, sobre todo en los aspectos literarios (de adaptación del argumento al libreto) y actorales (de declamación, técnica vocal, dramatización, caracterización y puesta en escena). Así mismo, a pesar de no ser especialistas, la mayoría de los periodistas musicales salen airoso en la

³² «Teatro italiano. *Il Crociato in Egitto*. Primera salida de la Sra. Bonini». En: *El Vapor*, 1, 16 (26-4-1833), p. 3.

³³ «Teatro español. *I Normandi*, ópera de Mercadante». En: *El Vapor*, 1, 30 (28-5-1833), p. 3.

³⁴ «Variedades. Revista musical». En: *El Clamor Público*, 2.595 (2-1-1853), p. 3.

³⁵ VEGA, José. «Folletín. Revista teatral». En: *Diario de Córdoba*, 12, 3.228 (12-5-1861), p. 1.

³⁶ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Las ideas teatrales de Gustavo Adolfo Bécquer». En: *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*. Marsha Swislocky y Miguel Valladares (eds.). Madrid, Iberoamericana Editorial, Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, pp. 175-206.

valoración de la ejecución de una producción lírica gracias a su conocimiento de los entresijos de las compañías y de las convenciones teatrales. De igual modo ofrecen interesantes reflexiones de corte sociológico sobre la recepción de los espectáculos por el público o el cultivo de la música por los aficionados. Sin embargo, la carencia de instrucción musical de los críticos es la razón por la cual en muchas ocasiones el análisis propiamente musical de una obra es tratado de forma superficial o, sencillamente, obviado. Para eludir el juicio musical muchos periodistas aducen diversas razones, entre ellas, la pésima ejecución del estreno de la obra y la premura de tiempo que media entre la interpretación y la publicación de la crítica; el hecho de que la obra ya ha sido analizada anteriormente en el periódico; el que no despierta interés de ningún signo en el público o que es demasiado conocida («Un análisis detenido de esta ópera sería una especie de ultraje a los aficionados de Barcelona»³⁷); la imposibilidad de incluirla en el número de la publicación por falta de espacio y abundancia de materias; o el caso de haber sido compuesta por uno de los grandes maestros de la música («Adrede hemos dejado de hablar del modo con que está instrumentada la *Gemma [di Vergy]* porque nos ha parecido que con sólo decir que es de Donizetti basta para que todos sepan que en esta parte no deja cosa que desear»³⁸). Otra razón puede provenir del posicionamiento estético del crítico, que decline hacer la valoración de un género musical que no le merezca interés –como el caso de la zarzuela a mediados del siglo XIX–:

La zarzuela traducida que con el título de *Un día de reinado* se estrenó el miércoles último en el Circo, fue mal recibida. En rigor no merece los honores de una crítica formal y por eso no la hacemos. Figúrense nuestros lectores lo que puede ser una producción lírica en que han escrito seis o siete diferentes ingenios. [...] Si esta zarzuela no hubiera pasado ya al panteón donde tantas otras yacen justamente olvidadas, nos extenderíamos algo más, pero habiéndola retirado ya la empresa o sus autores, fuera poco generoso hacer su censura de ultra-tumba. Paz a los muertos³⁹.

Entre la amplia variedad de autores que ejercen la crítica musical en la prensa no especializada anterior a 1875, encontramos un conjunto importante de firmas autorizadas que desarrollan esta labor de forma intensa y profesional. A continuación describimos su estilo y las constantes principales de su actividad.

La contribución de Mariano José de Larra (1809-1837) se centra en la crítica de teatro declamado y otros eventos culturales, más que en la esfera musical. Sus intervenciones en *La Revista Española* se inician en enero de 1833 y se extienden hasta el año siguiente. En ellas firma como *Fíguro* y desde el comienzo hace uso de su pluma mordaz para atacar directamente ciertas

³⁷ «Teatro italiano. *La Cenerentola*». En: *El Vapor*, 2, 63 (27-5-1834), p. 4.

³⁸ X. «Folletín. Ópera italiana. Teatro de la Cruz. Primera representación de *Gemma di Vergy*: ópera trágica del maestro Donizetti. Salida del primer bajo de la compañía Signor Pietro Lej». En: *La Revista Española*, 526 (7-8-1836), p. 1.

³⁹ «Variedades. Revista musical». En: *El Clamor Público*, 2.946 (19-2-1854), pp. 3-4.

actitudes y faltas muy comunes en las representaciones teatrales: errores de dicción de los actores; desconocimiento de los intérpretes de la historia relacionada con los argumentos de las obras que representan; falta de correspondencia entre las decoraciones y el tiempo histórico de las tramas, etcétera. Las críticas teatrales de Larra aparecen entrecruzadas constantemente con comentarios de índole política, como un medio de burlar la censura y de hablar entre líneas (este recurso es puesto en práctica por el autor en su juicio de la ópera belliniana *Capuletti e Montechi*⁴⁰). Larra tiene la cualidad de imbricar las temáticas de sus críticas con la cuestión política y social como telón de fondo permanente. Este solapamiento también se observa en el empleo de fórmulas retóricas usadas en las Cortes y presentes en sus escritos de crítica teatral («mi digno compañero», «pido la palabra»). A pesar de que la valoración musical de estas producciones no es su punto fuerte, el autor describe correctamente la técnica vocal de los cantantes y se apoya especialmente en aspectos dramáticos de la obra.

La crítica musical de Santiago Masarnau (1805-1882) en la revista romántica *El Artista* (1835-1836) constituye uno de los referentes para la prensa especializada que nacerá en la década siguiente. Los escritos de Masarnau están impregnados de un amplio conocimiento técnico y un espíritu moderno y cosmopolita –fruto de sus estancias en París y Londres–. Una de las principales críticas del autor en *El Artista* se dirige a los programadores musicales por la escasa variedad de repertorio que se escucha en la Corte –centrado básicamente en la ópera italiana–, lo que a su juicio es causante de la falta de instrucción y cultura musical del público español⁴¹. Años más tarde, Masarnau colabora en la revista artístico-literaria *El Renacimiento* (1847), donde plasma su pensamiento acerca del mal estado de la música en España a través de una serie de artículos. Así, analiza sucesivamente el género religioso (afectado de un estilo operístico sin coherencia con la espiritualidad del templo), la música sinfónica (una verdadera desconocida en comparación con lo que ocurre en el extranjero), y la música de cámara o de salón (basada principalmente en arreglos operísticos)⁴².

Eduardo Velaz de Medrano (1814-1865) comienza su actividad crítica en 1845 a través de las páginas del diario *El Español*, centrándose en las representaciones operísticas de los teatros de la Cruz, Circo y Príncipe. Velaz inaugura su actividad periodística con una reflexión –creemos que la primera– sobre la importancia de la crítica musical en la prensa general. En ella, el autor define qué es la crítica musical a través de las condiciones que debe poseer el que la ejerza:

⁴⁰ FÍGARO. «Boletín de la Revista. Teatros». En: *La Revista Española*, 4, 205 (3-3-1834), p. 1.

⁴¹ Comentarios emitidos a propósito del fracaso de *Don Giovanni* de Mozart en Madrid. Véase MASARNAU, Santiago de. «*Don Juan*». En: *El Artista*, I, pp. 11-12, 22-24, 94-95.

⁴² MASARNAU. «Estado actual de la música en España». En: *El Renacimiento*, 11 (23-5-1847), pp. 82-83; 16 (27-6-1847), pp. 125-126; 18 (11-7-1847), pp. 139-141.

La verdadera crítica musical requiere no comunes conocimientos, además de un gusto delicado y de un oído perfeccionado con el estudio y la continua costumbre de oír mucho y bueno. [...] Un trabajo asiduo y detenido durante algunos años al lado de los mejores maestros de España y del extranjero, y el haber podido ver también desde nuestra primera edad las mejores obras, desempeñadas por las primeras notabilidades artísticas de este siglo, nos dan algún derecho para poder emitir nuestra opinión [...]. No basta examinar una obra en sus formas exteriores, ni sentir las bellezas más aparentes; es necesario además examinar si la obra está bien imaginada, poder apreciar la melodía, la riqueza de la armonía, la corrección del estilo, la disposición más o menos feliz que presenta la instrumentación, etc. etc. El desempeño vocal e instrumental, exige también estudios particulares, que sólo puede entender el que está iniciado en ellos. Si a esto se añade la imparcialidad, tan necesaria en toda crítica, preciso será confesar que lejos de ser perjudicial, [...] la crítica, manejada según nos proponemos, podrá alentar a los artistas, fomentar el arte y propagar el buen gusto⁴³.

El autor declara su intención de realizar la crítica musical para un amplio espectro de público –no sólo entendidos–, revelando una profunda vocación didáctica y reivindicando la importancia de la música con el fin de que sea abordada con total seriedad. Su aportación se considera clave para dignificar la crítica artística de la prensa generalista y conseguir que ésta alcance un nivel profesional hasta entonces inusitado. El estilo crítico de Velaz se basa en un discurso argumentado con solidez, profundidad y precisión (suele realizar la crítica de una ejecución con el libreto y la partitura en la mano). Normalmente no recurre al vocabulario científico, salvo en algunas ocasiones en que necesita utilizarlo para respaldar con más detalle sus argumentaciones. Su crítica es incisiva y se extiende a cuestiones cotidianas de la vida musical madrileña o europea: por ejemplo, cuestiona los hábitos higiénicos de los cantantes teatrales, cuyas bajas provocan la suspensión de numerosas funciones; explica en qué consisten los apuntes y transportes que habitualmente realizan los intérpretes de ópera; opina negativamente sobre el fenómeno de los niños prodigio músicos; valora la figura del artista y su carácter solidario en causas benéficas, etcétera. Un rasgo que caracteriza su discurso es el uso de la ironía, así como el empleo de la anécdota para ayudar a contextualizar los juicios musicales. Otras veces, las críticas de eventos concretos se convierten en un simple pretexto para disertar sobre temas destacados del mundo musical –como el proyecto de la ópera española y la Academia Real de Música–.

El crítico colabora también en la revista cultural *El Renacimiento* y en el diario *La España* (desde 1849 hasta 1859-1860), simultaneando esta labor con la ejercida en las revistas musicales *La Zarzuela* (1856-1857) y *La España Artística* (1857-1858). Velaz comenzará a firmar con el seudónimo de *Edgardo*, nombre inspirado en un personaje operístico de Donizetti. En los escritos semanales de *La España*, aborda un amplio abanico de temas de actualidad filarmónica –como la libertad de los teatros, la música en la educación primaria y la enseñanza del Conservatorio de Madrid–, además de realizar eventualmente la crítica de asuntos de bellas artes. Muy comprometido con la situación de la música española, este hecho no es un obstáculo para

⁴³ V[ELAZ] DE M[EDRANO] Y Á[LAVA], E. «Sección musical». En: *El Español*, 2, 352 (13-8-1845), p. 4.

mostrarse severo con la actitud individualista de los artistas nacionales⁴⁴. Así mismo, el crítico realiza una amplia labor de documentación, selección y traducción de la prensa de las principales capitales europeas, cuya información hace pública en las páginas de su sección. Podemos afirmar, en definitiva, que las críticas de Velaz de Medrano son auténticas lecciones magistrales de la actualidad musical madrileña y europea, así como de historia y cultura musical.

La actividad crítica de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) en la prensa no especializada se reduce a sus colaboraciones en la revista *La Ilustración* (1849-1857). En ella, un joven Barbieri realiza el seguimiento de la actividad lírica madrileña coincidiendo con la primera temporada del teatro Real. Su crítica posee un nivel técnico elevado, enriquecida con la amplia experiencia musical ya adquirida. Sin embargo, adolece de oficio de periodista, hecho que se manifiesta en unos juicios apasionados y en carecer un tanto de argumentación minuciosa para respaldarlos –a pesar de contar con sólidos conocimientos–. Familiarizado con los entresijos de la composición y las técnicas interpretativas, Barbieri va más allá de la crítica de las ejecuciones teatrales ya que intenta desgranar los problemas de fondo ante el fracaso de una función (da su opinión sobre asuntos empresariales y propone la creación de una comisión de músicos que vele por la calidad de los espectáculos⁴⁵). A lo largo de su actividad crítica en *La Ilustración*, Barbieri entabla diversas polémicas: una, con la revista musical *La Ópera* (acusando a sus redactores de carecer de conocimientos musicales y de menospreciar el género de la zarzuela)⁴⁶, y otra, con el pianista Kontski (por presentarse ante el público como un intérprete a la misma altura que Thalberg o Liszt sin tener suficiente mérito artístico)⁴⁷.

El navarro José María Goizueta (1816-1884) ejerce la crítica musical durante más de veinte años, desde 1862 hasta su muerte. Permanece especialmente ligado a *La Época*, pero entre 1862 y 1866 simultanea sus intervenciones en este periódico con las del diario *La España* (muy frecuentes en 1864) y alguna colaboración puntual en la revista *La América*. Literato y dramaturgo de profesión, su actividad crítica se resiente de la carencia de formación musical especializada durante las primeras etapas de su carrera periodística. Si bien, esta laguna es cubierta satisfactoriamente gracias a su interés por mejorar la calidad del trabajo. La evolución positiva en el estilo y contenido de la crítica musical de Goizueta está influenciada sin duda por los escritos de Velaz de Medrano (su predecesor en *La España*). Comparando la crítica musical de éste y la de Goizueta, observamos en el primero mayor erudición y conocimientos especializados; así mismo,

⁴⁴ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo. «Revista musical. Ópera italiana. Inauguración de la nueva compañía». En: *La España*, 3, 565 (10-2-1850), p. 1.

⁴⁵ B[ARBIERI], F. «Crítica musical. Apertura del teatro del Circo». En: *La Ilustración*, 6 (9-2-1850), p. 43.

⁴⁶ BARBIERI. «Cuatro palabras a *La Ópera*, gaceta musical que se publica en Madrid». En: *La Ilustración*, 43 (26-10-1850), pp. 343-344; *Id.* «Contestación al periódico titulado *La Ópera*, y a sus redactores». *Ibid.*, 46 (16-11-1850), p. 366.

⁴⁷ B[ARBIERI]. «Crítica musical. El pianista Antonio de Kontski». En: *La Ilustración*, 12 (23-3-1850), p. 95.

Velaz apuesta decididamente por el proyecto de la zarzuela y el fomento de la música nacional, mientras que Goizueta muestra una marcada predilección por la ópera italiana y francesa frente al espectáculo zarzuelístico (su posicionamiento es menos comprometido con el proyecto de la música española). Las críticas de Goizueta en *La Época* están dedicadas especialmente a las funciones del teatro Real y a los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, de Conciertos y de Socorros Mutuos de Artistas. También cubre desde París la información sobre la Exposición Universal de 1867, donde describe la actividad musical de esta cita internacional. A partir del Sexenio observamos un tono más «democrático» en sus intervenciones, que se refleja en el apoyo a la decisión del Gobierno de decretar la libertad de los teatros y una mayor dedicación al género de la zarzuela, y al hecho de que en esos años cambia su rúbrica profesional (de firmar como «José María de Goizueta», pasa a llamarse «Goizueta» a secas). También critica las reformas planteadas en el Conservatorio de Música de Madrid en lo que atañe al organigrama del profesorado y la adjudicación de plazas⁴⁸. El estilo periodístico de Goizueta utiliza un vocabulario sencillo, sin embargo, conforme va adquiriendo soltura en el oficio, irá empleando una terminología musical más apropiada. Se fija especialmente en aquellos aspectos de la ejecución del canto semejantes al teatro de verso (sobre declamación, acentuación, dramatización y técnica vocal). Por el contrario, sus valoraciones carecen de fundamento técnico en las críticas de conciertos instrumentales (la falta de vocabulario en el juicio de una obra instrumental es algo habitual en los críticos no especialistas por tratarse del repertorio más difícil de analizar)⁴⁹. Finalmente, queremos subrayar el enorme valor de la obra periodística de este autor, su continuo esfuerzo por ejercer una crítica musical digna y su labor continuada en el tiempo, que es testigo del movimiento musical en Madrid durante tres décadas.

El compositor Emilio Arrieta (1821-1894) ejerce como crítico en el diario *La Nación* (1849-1873) y como impulsor de la publicación satírica *El Padre Cobos* (1854-1856), además de realizar algunas incursiones en la prensa especializada coetánea. María Encina Cortizo ha estudiado ampliamente esta figura, de la que destaca la faceta de periodista e ideólogo musical⁵⁰. La autora considera que la postura tan combativa que Arrieta muestra en *La Nación* puede entenderse teniendo en cuenta su juventud, actitud muy distinta de la que tendrá años más tarde⁵¹. En los

⁴⁸ En este sentido, juzga severamente el nombramiento de profesores en cátedras sin alumnos, la elección de «preferidos» y el consecuente despilfarro de dinero. Véase GOIZUETA, José M. «Revista musical». En: *La Época*, 20, 6.365 (11-9-1868), p. 1.

⁴⁹ Uno de los medios empleados por el autor en tales casos consiste en describir metafóricamente los eventos musicales como si de un argumento dramático se tratase. Véase GOIZUETA, José M. «Revista musical». En: *La Época*, 16, 4.882 (3-2-1864), p. 1.

⁵⁰ CORTIZO RODRIGUEZ, María Encina. *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 158-204.

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

años setenta del siglo XIX, Arrieta colabora puntualmente en *La Ilustración de Madrid* realizando la crítica de varios recitales de la Sociedad de Conciertos dirigida por Monasterio. En estos escritos revela un gusto conservador al preferir «las rancias composiciones de los grandes maestros» frente a las obras de sonoridad moderna («música del porvenir») que la agrupación madrileña presenta al público⁵².

La crítica musical de Joaquín Espín y Guillén (1812-1881) en la prensa general comienza en 1857 en *El Clamor Público* (1844-1864), y entre 1869 y 1872 escribe para el diario *La Iberia* en el que firma bajo el seudónimo de *Zampa*. En este último medio realiza diversos tipos de aportaciones: para la estación estival –coincidiendo con el cierre de los teatros- suele publicar una miscelánea de los eventos musicales de la Corte aderezada con pinceladas de crónica social, y durante la temporada teatral reserva en exclusiva la crítica para los estrenos y funciones más destacadas del coliseo de la Ópera, que analiza en profundidad. En estos escritos, el autor lleva a cabo un ejercicio periodístico pulcro, equilibrado y profesional. El orden de los aspectos tratados en sus críticas es siempre el mismo: comienza con una breve semblanza biográfica del compositor y la historia del estreno absoluto, a continuación aborda el análisis de la partitura y detalla la ejecución de las partes principales, los coros y la orquesta, a la vez que narra el argumento, posteriormente se centra en la puesta en escena, y finaliza con una referencia al público asistente. Tanto por su estilo como por su contenido, la crítica de Espín nos recuerda a la realizada por Velaz de Medrano años atrás, ya que ambas se distinguen por su maestría y capacidad de instruir a los lectores. También Espín comparte con el público sus reflexiones sobre el ejercicio de la crítica musical, considerando necesarios «grandes conocimientos en el contrapunto y en la composición dramática, y sobre todo un valor a toda prueba para analizar lo que en realidad no puede hacerse más que admirable»⁵³. Una muestra del carácter didáctico de sus escritos la encontramos en la descripción de la filosofía y estilo musical tan polémico de Wagner, a propósito de la interpretación de la obertura de *Rienzi* por la Sociedad de Conciertos⁵⁴. Por otro lado, ahonda en la cuestión de la ópera nacional y la zarzuela, si bien su criterio no es tan abierto como el de Velaz de Medrano. Espín no llega a identificar el género de la zarzuela como la ópera nacional con mayúsculas, aunque considera que está en el camino de conseguirlo y analiza las necesidades concretas para que el género prospere en España⁵⁵.

La actividad crítico-musical de Antonio Peña y Goñi (1846-1896) se inicia en *El Imparcial* (1867-1933) al comienzo del Sexenio y, salvo los periodos en que viaja a San Sebastián, colabora

⁵² ARRIETA, Emilio. «Revista musical. Concierto de la sociedad de profesores de orquesta bajo la dirección del señor don Jesús Monasterio». En: *La Ilustración de Madrid*, 6 (27-3-1870), pp. 14-15.

⁵³ ZAMPA. «Variedades. Revista musical». En: *La Iberia*, XVII, 4.016 (6-11-1869), p. 3.

⁵⁴ ZAMPA. «Variedades. Revista musical». En: *La Iberia*, XX, 4.724 (8-3-1872), p. 3.

⁵⁵ ESPÍN Y GUILLÉN, J. «Variedades. Revista musical». En: *El Clamor Público*, 3.937 (22-5-1857), p. 3.

regularmente con el diario hasta 1873. Luis G. Iberní, basándose en comentarios de Carmena y Millán, considera que con los escritos de Peña y Goñi «tomó carta de naturaleza en la prensa madrileña la crítica musical moderna, e incitó a ejercerla a otros escritores de diferente mérito, favoreciendo que los medios dieran un lugar preferente en sus columnas»⁵⁶. Sin duda, la calidad de las críticas del autor viene dada por su amplia formación artística, un gusto musical abierto y un magistral uso de los recursos del lenguaje. Los escritos de Peña y Goñi en *El Imparcial* destacan por la precisión en la argumentación de lo juzgado y la capacidad de transmitir al lector información detallada sin acometer un profundo análisis ni utilizar un vocabulario especializado. Introduce anécdotas, diálogos y frases imaginadas por él en boca de otros, lo cual no sólo no le resta rigor y exactitud a sus valoraciones sino que hace su discurso más atractivo. Quizá por su juventud se atreve a escribir una carta al empresario del teatro Real, que fue publicada en la «Sección de noticias» de *El Imparcial*, en la que directamente le interpela y da su parecer sobre cuestiones de la temporada teatral⁵⁷. Tras la ruptura con el empresario de la Ópera, Peña y Goñi se centra en las producciones de zarzuela, trazando la historia de la restauración del género y los grandes éxitos de mediados de siglo, donde reflexiona con impotencia sobre su inexorable declive⁵⁸. Durante la colaboración en *El Imparcial* el crítico mantiene una polémica con Espín y Guillén, su homólogo en el diario *La Iberia*. La discusión periodística viene motivada por una cuestión técnica sobre el canto de la soprano Adelaida Peralta: Espín sostiene que canta respetando la partitura y Peña mantiene que transporta parte de la melodía original para acomodarla a su voz. La divergencia de criterios es evidente cuando Peña le pregunta a Espín por qué no se dedica a cubrir la crítica de las zarzuelas («¿Será tal vez porque no predomina en la última producción de Barbieri *il bel canto?*»⁵⁹). De este hecho se deduce que en el fondo subyacen diferencias de concepto y preferencias estéticas: Espín es más conservador en su gusto musical y defiende la ópera italiana y española, mientras que Peña y Goñi se decanta por el género de la zarzuela. Desde 1871, Peña y Goñi compatibiliza las intervenciones en *El Imparcial* con otras en *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana*, y a partir de 1874 abandona definitivamente su participación en el periódico de la familia Gasset para dirigir *La Crítica: Revista de Literatura, Artes y Espectáculos*. En el último cuarto del siglo, Peña y Goñi continúa la actividad periodística hasta su temprana muerte, desarrollando una amplia carrera como crítico musical y taurino⁶⁰. En las páginas de «las ilustraciones» Peña y Goñi aborda con amplia soltura el estilo

⁵⁶ *Ibid.*, pp. IX-X.

⁵⁷ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Sección de noticias». En: *El Imparcial*, V, 1.523 (16-8-1871), p. 2.

⁵⁸ PEÑA Y GOÑI. «Crónica musical. *El motín contra Esquilache*, zarzuela en tres actos, música del maestro Arrieta». En: *El Imparcial*, V, 1.523 (16-8-1871), p. 2.

⁵⁹ PEÑA Y GOÑI. «Revista musical. Beneficio de Tamberlick. Al señor Zampa». En: *El Imparcial*, IV, 1.031 (10-4-1870), p. 1.

⁶⁰ PEÑA Y GOÑI, Antonio e IBERNÍ, Luis G. «Introducción». En: *La ópera española y la música dramática en*

musical de Meyerbeer, Gounod y Verdi, al hilo de las producciones ejecutadas en el teatro de la Ópera⁶¹, además de describir y elogiar la actividad de las sociedades de Cuartetos y de Conciertos⁶². También se hizo eco de la inauguración de la sección de Música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando –hecho que califica como una «revolución musical» en España–⁶³. Mantuvo una relación periodística con José de Castro y Serrano, agradeciéndole sus crónicas musicales desde la Exposición Universal de Viena de 1873 y dedicándole un concienzudo análisis de la música de Wagner y su melodía infinita⁶⁴. Así mismo, abordó con detenimiento la cuestión de la ópera nacional a raíz de la representación de *Marina* de Arrieta convertida en ópera y del estreno de la primera producción de Zubiaurre⁶⁵.

Para concluir, sólo nos queda decir que un tema tan amplio y rico como la crítica musical en la prensa no especializada del periodo isabelino y el Sexenio merece un detenido estudio que no permite los límites de este artículo. A pesar de ello, creemos que esta aportación puede ayudar a tomar conciencia de la enorme calidad de muchos escritos críticos publicados en su día en diarios generales y revistas culturales del siglo XIX, y de la necesidad de seguir investigando las fuentes hemerográficas desde el punto de vista musical.

España en el siglo XIX. Apuntes históricos (ed. facsímil). Madrid, ICCMU, 2004, pp. VII-XIX.

⁶¹ PEÑA Y GOÑI. «Meyerbeer y su obra póstuma». En: *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 4 (24-1-1873), pp. 58-59; *Id.* «Giuseppe Verdi». En: *Ibid.*, 19 (16-5-1873), p. 310; *Id.* «Carlos Gounod». En: *Ibid.*, 44 (24-11-1873), pp. 715-718.

⁶² PEÑA Y GOÑI. «Los cuartetos en el Conservatorio». En: *Ilustración Española y Americana*, XVII, 1 (1-1-1873), pp. 10-11; *Id.* «Los conciertos de Monasterio». En: *Ibid.*, 12 (24-3-1873), pp. 186-187.

⁶³ PEÑA Y GOÑI. «Revolución musical». En: *Ilustración Española y Americana*, XVII, 21 (1-6-1873), pp. 339-342.

⁶⁴ PEÑA Y GOÑI. «La melodía infinita». En: *Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7 (22-2-1874), pp. 107-110.

⁶⁵ PEÑA Y GOÑI. «La ópera española». En: *La Ilustración de Madrid*, II, 30 (30-3-1871), pp. 87-90; *Id.* «Revista musical. *Marina*, ópera española de don Emilio Arrieta». En: *Ibid.*, 32 (30-4-1871), pp. 127-128; *Id.* «Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters». En: *Ibid.*, 35 (15-6-1871), pp. 175-176; 36 (30-7-1871), pp. 191-192; 37 (15-7-1871), pp. 207-208; 39 (15-8-1871), pp. 235-238; *Id.* «Zubiaurre y su primera ópera». En: *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 14 (15-4-1874), pp. 218-221.

APÉNDICE

FUENTES HEMEROGRÁFICAS CONSULTADAS Y SU LOCALIZACIÓN⁶⁶

- a) Periódicos de información general
- El Clamor Público* (Madrid, 1844-1864): BNE, HD-BNE.
El Contemporáneo (Madrid, 1860-1865): BNE, HD-BNE.
Diario de Córdoba de Comercio, Industria, Administración, Noticias y Avisos (Córdoba, 1849-1938): BVPH.
La Discusión (Madrid, 1856-1887): BNE, HD-BNE.
Eco del Comercio (Madrid, 1834-1849): BNE, HD-BNE.
La Época (Madrid, 1849-1936): BNE, HD-BNE.
La España (Madrid, 1848-1868): BNE, HD-BNE.
El Español (Madrid, 1835-1848): BNE, HD-BNE, BVPH.
La Esperanza (Madrid, 1844-1874): BNE, HD-BNE.
La Iberia (Madrid, 1854-1898): BNE, HD-BNE.
El Imparcial (Madrid, 1867-1933): BNE, HD-BNE.
La Nación (Madrid, 1849-1873): BNE, HD-BNE.
La Revista Española (Madrid, 1832-1836): BNE, HD-BNE.
La Tribuna (Valencia, 1840-?): BNE, HD-BNE.
El Vapor (Barcelona, 1833-1838): BVPH, MDC.
- b) Revistas culturales y femeninas
- La Alhambra* (Granada, 1839-1843): CTG, HMM, BVA.
La América (Madrid, 1857-1886): BNE, BVPH.
El Arte (Barcelona, 1859-?): BVPH.
El Artista (Madrid, 1835-1836): BNE, HD-BNE, UCO.
El Correo de la Moda (Madrid, 1851-1893): BNE, HMM, UCO, BUGR.
El Eco de Occidente (Cádiz, 1852-1853): BPC, BVA, UCO.
El Espectador (Madrid, 1841-1848): BNE, HD-BNE.
La Ilustración (Madrid, 1849-1857): BNE, HD-BNE, HMM.
La Ilustración de Madrid (Madrid, 1870-1872?): BVPH.
La Ilustración Española y Americana (Madrid, 1869-1921): BNE, HD-BNE.
El Museo Universal (Madrid, 1857-1869): BNE, HD-BNE, BVPH.
El Renacimiento (Madrid, 1847): BNE, HD-BNE.
- c) Hemerotecas
- BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid). Hemeroteca Digital (HD-BNE):
<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>
 BPC: Biblioteca Pública de Cádiz.
 BUGR: Biblioteca de la Universidad de Granada. DIGIBUG, Repositorio Institucional:
<http://digibug.ugr.es>
 BVA: Biblioteca Virtual de Andalucía
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/busqueda.cmd>
 BVPH: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>
 CTG: Museo-Hemeroteca *Casa de los Tiros* (Granada).
 HMM: Hemeroteca Municipal de Madrid.
 MDC: Memòria Digital de Catalunya: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search>
 UCO: Thomas J. Dodd Research Center (University of Connecticut). Colección digital de prensa femenina: <http://doddcenter.uconn.edu/asc/collections/spanwomen.htm>

⁶⁶ En el apartado c) se desarrollan las abreviaturas de cada hemeroteca y el repositorio digital donde se localizan las fuentes consultadas.

