

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Benito Pérez Galdós,

crítico musical en *La Nación* (1865-1868)

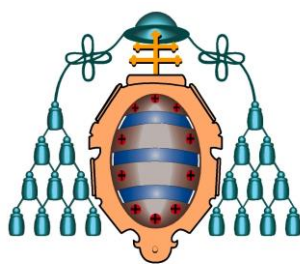
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ

Trabajo de fin de Máster

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL POR
LAS UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA
E INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Tutora: María Encina Cortizo Rodríguez

Julio de 2016



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Benito Pérez Galdós,
crítico musical en *La Nación* (1865-1868)

Fdo. Carla Miranda Rodríguez

Autora del trabajo de fin de máster

Fdo. María Encina Cortizo Rodríguez

Tutora del trabajo

Oviedo, julio de 2016

Agradecimientos

A la Dra. María Encina Cortizo, por guiarme en la elaboración de este trabajo, ofreciendo todo su apoyo, disponibilidad y paciencia durante estos meses.

A mi familia, por todo.

Índice

	Página
1. Cuestiones metodológicas	5
1.1. Justificación del tema y objetivos	5
1.2. Fuentes y metodología	6
1.3. Estado de la cuestión	11
2. Los orígenes de la crítica musical	12
3. Benito Pérez Galdós: etapa de formación y primeros contactos con la música	14
4. La crítica musical galdosiana entre 1865-1868	22
4.1. Sus escritos sobre ópera	22
4.2. Sus escritos sobre música sinfónica y de cámara: conciertos de verano, conciertos sacros. El Conservatorio de Madrid	39
4.3. Sus escritos sobre zarzuela	46
5. Conclusiones	48
5.1. Características formales de sus críticas	48
5.2. Cuestiones de fondo	49
5.2.1. Temas estéticos	49
5.2.2. Condicionamientos materiales externos a los espectáculos	50
5.2.3. La cuestión social en relación con el espectáculo teatral	50
6. Bibliografía	52

1. Cuestiones metodológicas

1.1. Justificación del tema y objetivos

El estudio de la crítica musical es indispensable para conocer la recepción del repertorio, amplía el discurso de lo musical, revela cuestiones sobre el gusto, la ideología y la sociología, pudiendo ejercer, incluso, una importante influencia en la aceptación social de nuevas estéticas. La obra puede ser concebida como algo cambiante, convirtiéndose en proceso y ente histórico, sobre todo si la contemplamos en toda su amplitud, y no sólo en cuanto a un mensaje codificado en un texto concreto con una sola interpretación o lectura. Ya desde 1975, las metodologías analíticas que siguen la tripartición formulada por J. J. Nattiez sobre una idea previa de Jean Molino, en *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1976), se ocupan tanto del nivel *estésico*, como de los niveles neutro y *poiético*. El estudio de una parte importante de la recepción musical es posible gracias a la investigación y el trabajo sobre fuentes hemerográficas, donde encontramos la voz de la crítica, los anuncios y las crónicas de conciertos y otros espectáculos musicales, y podemos contextualizar la interpretación de la obra en su época.

En ocasiones, la prensa es el único testimonio sobre obras y creadores, permitiendo a los investigadores realizar una reconstrucción historiográfica del panorama musical del país, estudiar los procesos de llegada, recepción y circulación de un repertorio o las consecuencias de los estrenos, entre otras cosas. Asimismo, el estudio de la prensa permite establecer relaciones entre escritores, compositores, etc. que, de otra manera, habrían pasado desapercibidas. Citando a Emilio Casares: «sin la crítica, quedarían oscurecidos bastantes aspectos de nuestro XIX»¹.

Por todo ello, hemos seleccionado para desarrollar nuestro Trabajo de Fin de Máster, el estudio de la actividad como crítico musical de Benito Pérez Galdós (1843-1920) en el diario madrileño *La Nación*, entre 1865 y 1868, al ser uno de los grandes novelistas de nuestra historia, cuya labor como crítico no ha sido todavía suficientemente valorada. Galdós ejerció

¹ CASARES, Emilio. «La crítica musical en el XIX español. Panorama general.» en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, 463-491. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 463.

la crítica prácticamente durante toda su vida, como fuente de ingresos durante su juventud en Madrid y en años posteriores. Pero, como afirma Rhian Davies, a pesar de que el corpus periodístico de Galdós es amplísimo –«mina inagotable» lo denomina este autor–, «parece subsistir la tendencia a pensar que el “Galdós periodista” era inferior al “Galdós novelista”»².

Este trabajo de fin de máster trata de contribuir, así, al estudio de la crítica musical realizada por no-músicos, como es el caso de Juan Valera o Leopoldo Alas «Clarín», abogando por la interdisciplinariedad que revelará las profundas sinergias entre música y literatura existentes a lo largo del siglo XIX, revisando las teorías ya superadas sobre la «sordera»³, en general, del escritor español hacia la música⁴.

El objetivo que nos proponemos al llevar a cabo este trabajo consiste en recopilar las críticas musicales de Benito Pérez Galdós publicadas en *La Nación* y analizarlas desde un punto de vista musicológico, comparando sus comentarios con otros juicios subjetivos de críticos coetáneos, y con estudios objetivos sobre la historia diacrónica de la vida musical madrileña contemporánea. Analizaremos también cuestiones de gusto estético, de criterio interpretativo y otras cuestiones de índole ideológico y sociológico que se puedan derivar de los textos galdosianos.

1.2. Fuentes y Metodología

Para la elaboración de este trabajo, partiremos fundamentalmente de la consulta de los artículos que Galdós publicó en el periódico *La Nación*, entre los años 1865 y 1868, que se encuentran digitalizados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. Además de

² DAVIES, Rhian. «Galdós y la prensa: hacia una revisión de la mina inagotable.» *Actas del V Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, p. 510.

³ SOPEÑA, Federico. «La música en la generación del 98». *Arbor*, tomo XI, nº 36, 1948, pp. 459-464.

⁴ Este tema partió de la comunicación de la profesora Cortizo, “De pentagramas y letras: Leopoldo Alas Clarín, Juan Valera y Benito Pérez Galdós y la crítica musical”, presentada en el marco del congreso “Música y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela”, celebrado los días 12, 13 y 14 de noviembre del 2015, en la Universidad de Oviedo, como actividad del Grupo de Investigación ERASMUSH, dentro del proyecto de I+D “Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-2015).

estas fuentes primarias, consultaremos la prensa coetánea para cotejar las críticas de Galdós con las de otros periódicos y contextualizar las obras comentadas.

Contamos, además, como fuentes de consulta con la obra William Shoemaker, que en 1972 publicó en *Ínsula* una recopilación de los artículos que Galdós escribió para *La Nación*, no sólo las críticas musicales; y el artículo de García Pinacho (2005) sobre los textos de Galdós en este diario.

Los artículos escritos por Galdós en el año 1865 (año II de publicación), en los que aparecen referencias musicales son treinta y siete: tres artículos en febrero, cuatro en marzo, dos en abril, una en mayo, cuatro en junio, cuatro en julio, cuatro en agosto, cuatro en septiembre, siete en octubre, una en noviembre y tres en diciembre:

FECHA	NÚMERO	SECCIÓN	TÍTULO DEL ARTÍCULO (con correcciones tipográficas y los teatros en mayúscula)
3-II-1865	233	Revista Musical	<i>Fausto</i> – Selva, Mario y La Spezia <i>Lucia</i> – Madame Lagrange
9-II-1865	238	Revista Musical	<i>Rigoletto</i> – Mad. [La]grange, Nicolini, Aldighieri
16-II-1865	244	Revista Musical	<i>Semiramide</i> –Sras. Penco y Grossi, <i>Martha</i> – Mario, <i>Hernani</i> – Sra. Lagrange, Nicolini, Aldighieri, Selva
4-III- 1865	257	Revista de la semana	Carnaval – Bailes de máscaras – TEATRO REAL – Salón de Bellas Artes
16-III-1865	267	Revista de la semana	[...] TEATRO REAL – Rehabilitación de Mozart
23-III-1865	273	Revista de Madrid	TEATRO REAL – <i>Favorita</i> , Mario – La Patti en Lille – Ballenato
30-III-1865	279	Revista de la semana	La Patti y el elefante – <i>La Sonnambula</i> –La Patti y Mario [...]
6-IV-1865	285	Revista de la semana	Desmonte de una parte del Retiro – Teatro Real – <i>El barbero de Sevilla</i> – La Patti – Selva – <i>Il trovatore</i>
23-IV- 1865	299	Revista de la semana	[...] La Patti en <i>Lucia</i>
3-V-1865	307	Revista Musical	<i>El profeta</i> , ópera de Meyerbeer.– Beneficios

1-VI-1865	331	Revista de Madrid	[...] Paseos – CAMPOS ELÍSEOS – <i>Il profeta</i> – Tamberlick – Vialetti – La Nantier Didiée – La Garulli
8-VI-1865	337	Revista de Madrid	<i>Los puritanos</i> , de Gisbert, en París – Despedida de los teatros – TEATRO DE ROSSINI – <i>Guillermo Tell</i> – Tamberlick, Squarcia, Sras. Nantier y Garulli – Fuegos artificiales – Concierto – <i>La señorita de Try</i>
15-VI-1865	345	Revista de la semana	Conciertos en el CIRCO DEL PRÍNCIPE ALFONSO – Mr. Arban – Concierto gratis – CAMPOS ELÍSEOS – <i>Fausto</i>
22-VI-1865	348	Revista de la semana	[...] Baile campestre en los jardines de Price – La Nena y Arderius en París – Lluvia impertinente. Concierto en los Campos Elíseos, trasladado del jardín al teatro – Concierto de Mr. Arban [...]
2-VII-1865	357	Revista de la semana	Duque de Rivas – VARIEDADES. La Civili – Verbenas de San Juan y San Pedro – CAMPOS ELÍSEOS. Conciertos – TEATRO DE ROSSINI. <i>Poliuto</i> . Tamberlick – TEATRO REAL
9-VII-1865	363	Revista de Madrid	[...] CAMPOS ELÍSEOS – <i>I [C]apuletti ed i [M]ontechi</i> – La Garulli y la Nantier Didiée – Conciertos – El 7 de julio
16-VII-1865	369	Revista de la semana	[...] Sudores, soponcios y cabidos – CAMPOS ELÍSEOS Conciertos – Apatía del maestro Gaztambide – Teatro de Rossini. <i>Norma</i> . La Lagrúa. Tamberlick, Vialetti – La Patti no se ha casado - ¡Cuándo llegará el invierno!
30-VII-1865	381	Revista de la semana	[...] Incendio en el Salón de conciertos de los CAMPOS ELÍSEOS – TEATRO DE ROSSINI. <i>Macbeth</i> , Lagrúa; Squarcia – <i>Fausto</i> , la Volpini
6-VIII-1865	387	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS – TEATRO ROSSINI – Conciertos – M. Arban – Preludio y marcha de <i>La africana</i> – TEATRO REAL
13-VIII-1865	393	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS –TEATRO ROSSINI- Tamberlick en <i>G[u]illermo Tell</i> – Dos palabras sobre <i>Martha</i> , ópera de Flotow –

			Vicentelli – La Volpini.- Vialetti –El caricato Macini
20-VIII-1865	399	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS: Conciertos – La compañía del Sr. Caballero – La Peruzzi – El Sr. Comas [...]
27-VIII-1865	405	Revista de la semana	[...] Solo de fagot compuesto y ejecutado por el Sr. Mellier – <i>La Mutta di Portici</i>
3-IX-1865	411	Revista de la semana	[...] Concierto. La Srta. Jorro. – Marcha de <i>La Africana</i> . – Preludio del <i>Árbol de la muerte</i> . – TEATROS. – Estrada. – TEATRO REAL.
10-IX-1865	417	Revista de la semana	[...] TEATRO DE LA ZARZUELA – <i>Los lirios del olvido</i> – <i>El jardinero</i> – <i>La epístola de San Pablo</i> – TEATRO ROSSINI – Tamberlick – Detalles biográficos – La Rey-Balla
17-IX-1865	423	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS, ligero resumen de la temporada – Conciertos – Estadística filarmónica – Despedida
24-IX-1865	429	Revista de la semana	[...] TEATRO DE LA ZARZUELA: <i>El suicidio de Alejo, Un consejo de guerra</i> [...]
1-X-1865	435	Revista de la semana	La feria – Teatros
6-X-1865	439	Variedades. Revista de teatros	[...] Zarzuela: <i>La cuestión de Oriente</i>
8-X-1865	441	Revista de la semana	[...] <i>La Gaceta Musical</i> – TEATRO REAL [...]
15-X-1865	447	Revista de la semana	[...] Teatros
22-X-1865	453	Revista de la semana	[...] Teatros: PRÍNCIPE, ZARZUELA, NOVEDADES, REAL
25-X-1865	455	Variedades	<i>La Africana</i> , ópera en cinco actos del maestro Giacomo Meyerbeer
29-X-1865	459	Revista de la semana	[...] <i>Il Saltimbanco</i> – La señora States y el tenor Fancelli – El barítono señor Merly
9-XI-1865	467	Variedades	TEATRO REAL – Parodia de la ópera <i>Hernani</i>
2-XII-1865	487	Variedades	Una industria que vive de la muerte – Episodio musical del cólera
6-XII-1865	490	Variedades	Una industria que vive de la muerte – Episodio musical del cólera (Conclusión)
31-XII-1865	511	Revista del año	Las siete plagas del año 65

En el año 1866 (año III), Galdós se refiere a acontecimientos musicales en muchas menos críticas, once: tres en el mes de marzo, tres en abril, dos en mayo y tres en junio:

1-III-1866	542	Revista musical	Conciertos sacros – El <i>Stabat Mater</i> de Rossini – Sinfonía de <i>Oberón</i> – <i>Allegro en Si menor</i> de Monasterio – <i>Ave Maria</i> de Gounod
4-III-1866	545	Teatros	[...] TEATRO REAL
11-III-1866	551	Revista de la semana	[...] TEATRO REAL – Tamberlick en <i>La Africana</i> – Concierto en el Conservatorio – <i>Settimino</i> de Beethoven
6-IV-1866	572	Los cuartetos del Conservatorio	Breves consideraciones sobre la música clásica por D. José de Castro y Serrano
15-IV-1866	580	Revista de la semana	TEATRO REAL – <i>Otello</i> : La Galletti, Tamberlick, Bonehée.
22-IV-1866	586	Revista Musical	Apéndice a la revista anterior. <i>Macbeth</i> – Concierto del Sr. Casella – Concierto del señor Barbieri
6-V-1866	598	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS – REAL: <i>Guillermo Tell</i> [...]
20-V-1866	609	Revista de la semana	[...] Espectáculos – Estadística musical
3-VI-1866	620	Revista de la semana	[...] CAMPOS ELÍSEOS – <i>Roberto el diablo</i> , ópera de Meyerbeer
10-VI-1866	626	Revista de la semana	<i>Saffo</i> y <i>Roberto el diablo</i> – Comparaciones – CAMPOS ELÍSEOS – Próximos conciertos – CIRCO DEL PRÍNCIPE ALFONSO – Reformas que aconsejamos al empresario [...]
17-VI-1866	632	Revista de la semana	[...] Concierto en los Campos Elíseos – El <i>Don Juan</i> de Mozart – Nuevo teatro

Y finalmente, en el año 1868 (año V), Galdós incluye referencias musicales en tres artículos, dos del mes de enero y uno en mayo:

2-I-1868	636	Revista de Madrid.	[Sin título]
29-I-1868	[...]	Espectáculos	TEATRO REAL – <i>Don Giovanni</i>
17-V-1868	769	Revista de la semana	[Sin título]

Además de estas fuentes primarias, para contextualizar los textos galdosianos, dado que muchos de ellos nacen como críticas a los espectáculos operísticos que se ponen en escena en el Teatro Real, hemos consultado la *Historia del Teatro Real* de Turina Gómez (1997), que ofrece la reconstrucción diacrónica de las temporadas de dicho teatro. El resto de

bibliografía consultada, será comentada en el epígrafe correspondiente al Estado de la Cuestión.

En cuanto a la metodología empleada, tras haber llevado a cabo un proceso de revisión y profundización bibliográfica, hemos llevado a cabo la recopilación de las fuentes primarias ya citadas. Posteriormente, estudiamos y analizamos dichas críticas, cotejando la información con otras lecturas, y extrayendo temas e ideas recurrentes que vertebran los textos críticos galdosianos. Finalmente, elaboramos unas conclusiones relativas a los objetivos propuestos.

El trabajo será, principalmente, de gabinete, no requiriéndose *a priori* la realización de salidas de campo. En trabajos futuros, consultaremos los fondos depositados en la Casa-Museo Benito Pérez Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria, para seguir profundizando en el tema.

1.3. Estado de la cuestión

La faceta de Galdós como crítico musical ha sido investigada, principalmente por José Pérez Vidal en su libro *Galdós, crítico musical*, publicado en 1956. En él, lleva a cabo una síntesis de las principales críticas realizadas por el escritor canario para publicaciones como *La Nación*. Está estructurado en dos partes, centradas en la infancia del literato y breves esbozos de su crítica, realizando resúmenes de sus opiniones sobre ciertos repertorios y compositores. Se trata de un libro de gran valor, aunque carece de un estudio musicológico tras él; requiere un mayor estudio histórico-contextual, así como también referencias ajenas al propio Galdós, como el contraste de las críticas con programaciones de los teatros, de fácil acceso en la prensa.

Además de ese estudio, y gracias a los congresos de estudios galdosianos celebrados en Gran Canaria, tenemos a nuestro alcance varios artículos que vinculan estrechamente a Galdós con la actividad musical (libretos sobre sus novelas, epistolarios en los que hace referencia a la práctica musical junto a su sobrino...). Los tres trabajos principales que vinculan a Galdós con la música son «Galdós y el panorama cultural de fin de siglo», de Rodolfo Cardona; «Galdós y la prensa: hacia una revisión de la mina inagotable», de Rhian Davies; e «Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós», de Sebastián de la Nuez. Este último, si bien no está vinculado a la crítica

galdosiana, permite observar cómo la labor periodística del literato durante sus años de juventud, le dotó de una posición crítica a la hora de poner en música sus obras, siendo conciso en sus instrucciones para adaptar los textos.

Otra fuente secundaria de reciente publicación es *Pérez Galdós y la música*, de Pedro Schlueter (2016), cuyo tema principal es la transformación de obras de Galdós en libretos susceptibles de ser puestos en música. No obstante, los dos primeros capítulos ofrecen pinceladas de la infancia del escritor, donde estuvo presente la música a través de la banda de su ciudad natal y también en su casa, gracias a las lecciones de piano que tomaba su hermana.

2. Los orígenes de la crítica musical

La primera edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* retrotrae los orígenes de la crítica musical a la Antigua Grecia, más concretamente, al mito de Marsias y Apolo, con las nueve musas encargadas del concurso musical. Estas nueve personificaciones de las artes, serían las primeras críticas de la historia, en tanto en cuanto un crítico es definido como aquel que emite un juicio expresado de manera pública, sobre un espectáculo u obra artística⁵.

Una posible definición de la crítica sería la recogida en la segunda edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

it is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense. More broadly [...] music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation⁶.

Avanzando en el tiempo, los tratados técnicos medievales no deben ser considerados textos críticos, aunque teóricos como Jehan des Murs emitiese juicios de valor sobre las innovaciones de su época. Se deberá esperar a la aparición de la prensa para encontrar críticas formadas y que se ajusten a la definición de «comentario o juicio en un medio de

⁵ Fuente: Diccionario de la Lengua Española <<http://dle.rae.es/?id=BKJHGzW#IcUqZOy>>

⁶ MAUS, Fred Everett. «Criticism.» en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 670.

comunicación sobre obras o actuaciones musicales públicas o privadas»⁷. En la tradición europea, la crítica musical se centraba en la ópera y la música de concierto, siendo su principal objetivo presentar la música como un arte o un objeto que ofrecía una experiencia estética, al igual que se hacía con la literatura, las artes visuales, el teatro o la danza.

La crítica musical requiere de unas competencias previas, siendo una de ellas la pertenencia a una comunidad musical, puesto que despierta la sensibilidad de los miembros de esa comunidad. Durante la Ilustración, se defendía la idea de que el juicio crítico dependía de las experiencias vividas; algunas corrientes que partían de este movimiento, defendían una aproximación subjetiva a la interpretación. Esta aproximación se basa en la construcción de una crítica válida para una gran parte de la audiencia, en tanto en cuanto la experiencia estética va más allá de los juicios objetivos. Otra posible vía se focaliza en la necesidad de unos conocimientos especializados en teoría e historia de la música; este tipo de críticas actuarían como material educativo de la audiencia. F. J. Fétis, por ejemplo, abogaba por un tipo de periodismo más didáctico, tratando todos los temas musicales posibles: teoría, análisis descriptivos, biografías de compositores..., destacando sus estudios sobre música renacentista y barroca⁸.

No debe olvidarse el importante papel de la crítica en la construcción del canon de una determinada comunidad; ese canon es entendido habitualmente como un *corpus* de obras, pero también afecta a compositores, intérpretes o, más recientemente, grabaciones.

La crítica musical depende de diferentes fenómenos como son la importancia de la experiencia individual; la dicotomía entre el gusto de la audiencia y los conocimientos científicos; el desarrollo del canon musical; y la concepción de la historia de la música como una serie de transformaciones estilísticas⁹.

Se acepta el siglo XIX como fecha de la aparición de la crítica en la prensa europea, aunque encontramos testimonios del siglo XVIII, como la guerra de los Bufos o la disputa

⁷ CASARES, Emilio. «Crítica musical» en CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, p. 168.

⁸ ELLIS, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 34.

⁹ MAUS, Fred Everette. «Criticism.» en SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, p. 672.

entre Piccini y Gluck. Los primeros testimonios de crítica musical se encuentran en *The Spectator*, realizados por Addison en 1711. Mattheson (*Critica musica*, 1722-25) también tendrá mucha importancia, puesto que seguirá los pasos de Addison. Esta publicación no fue más que el principio, ya que pronto se comenzarían a editar *Der getreue Music-Meister*, *Neue eröffnete musikalische Bibliothek*, *Der critische Musikus* o *Allgemeine musikalische Zeitung*, en 1809.

Las tres primeras décadas del siglo XIX experimentaron el cambio de una crítica musical realizada por críticos literarios hacia la realizada por músicos, capaces de emplear un vocabulario más adecuado¹⁰. Por ejemplo, en Francia, en torno a 1800, Julien-Louis Geoffroy ya reivindicaba la existencia de este tipo de crítica. Entendía la música como un arte que iba más allá de su composición, abarcando también la interpretación y, por tanto, la crítica debía ser realizada por críticos especializados.

3. Benito Pérez Galdós: etapa de formación y primeros contactos con la música

Benito Pérez Galdós nace el 10 de mayo de 1843 en una casa de la calle Cano de Las Palmas de Gran Canaria, siendo el décimo y último hijo del teniente coronel Sebastián Pérez y Dolores Galdós.

La vida musical de Las Palmas era la habitual en una ciudad española de mediados del siglo XIX, como ha estudiado Lothar Siemens¹¹. Sus principales actividades tenían lugar en torno al Teatro de Cairasco –construido en 1844–, a la Alameda, donde tocaba la Banda Municipal, y a los conciertos de la Sociedad Filarmónica, reestructurada en 1855 por Agustín Millares Torres (1826-1896)¹², sin duda la personalidad musical más destacada de la isla, que ocupó en 1845 la cátedra de solfeo del Colegio de San Agustín.

¹⁰ ELLIS, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 8.

¹¹ SIEMENS, Lothar. *Música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1977.

¹² Millares era un joven de gran talento. En Madrid, «estudia composición con Carnicer, además de violín, piano, arpa y canto, pero regresa después de un año a Las Palmas porque, al haber fallecido repentinamente su

El pequeño Benito, que cabe suponer acudiría a los conciertos de la Alameda y escucharía tocar el piano a su hermana Manuela – que contaba con un profesor particular de piano, evidenciando una práctica habitual en la formación de la mujer de la burguesía española decimonónica – ingresa en el Colegio de San Agustín, en el curso 1857-1858. Allí, además de colaborar ya en un periódico manuscrito del centro¹³, comienza a recibir clases de música del citado maestro Millares y, a pesar de no ser un alumno especialmente destacado entonces¹⁴,

llegó a ser un notable crítico musical, y, por otra parte, durante toda su vida tocó el piano, el órgano, o un armónium al que solía dedicarse una hora diaria en casa de Eduardo Navas. Más tarde, compró este instrumento para su casa de Santander, donde Eduardo Zamacois lo vio en 1909; ahora se encuentra en la Casa-museo de Galdós, en Las Palmas. Gregorio Marañón aseguró que Galdós era buen organista y fue durante mucho tiempo a tomar lecciones, con su sobrino, a casa de un viejo maestro muy conocido en Madrid, don José Aranguren, que vivía en la Plaza del Progreso. También Emiliano Ramírez Ángel ha referido que, en San Quintín, don Benito tocaba dúos de armónium y piano con su sobrino Pepe¹⁵.

padre, hubo de hacerse cargo del mantenimiento de su madre y de sus seis hermanos menores [...] Durante la década de los cincuenta del pasado siglo desarrolló Millares Torres una gran labor musical en Las Palmas como compositor y director de orquestas [...] Pero pronto fue derivando hacia otras actividades literarias y eruditas más compatibles con su amarrada profesión de notario, de manera que a partir de 1860 va en disminución progresiva su actividad musical pública y crece su personalidad como novelista e historiador de Canarias». SIEMENS, Lothar. *Música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1977. Cf SIEMENS, Lothar. *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso del Académico electo Lothar Siemens Hernández, leído el día 8 de junio de 1984 con motivo de su recepción. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1989.

¹³ DE LA NUEZ afirma que en un ejemplar de *El Omnibus* del 8-VIII-1862 –lamentablemente no está en la el portal *JABLE*, Archivo de Prensa Digital de Canarias–, Galdós relataba aquellos primeros pinitos periodísticos, refiriéndose a aquellos «periódicos literarios manuscritos» que escribía en el Colegio, titulados *El Guanarteme* y *La Antorcha*. «Galdós y la poesía». *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1973, p. 118.

<<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/viewFile/1424/1767>>

¹⁴ De hecho, los hijos de Millares afirman sobre del joven Benito: «No es un gran estudiante [...]. Él, que siente la música con tal intensidad, que sin haber estudiado el piano ha llegado a ejecutar el *Andante* de la [Sonata] nº 28 de Beethoven, pasa por la clase de música ignorado por su profesor. Nuestro padre no lo recordaba ni aun esforzando la memoria». SCHLUETER: *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave intelectual, 2016, p. 21.

¹⁵ SHOEMAKER, W. H. «¿Cómo era Galdós?». *Anales Galdosianos*, año VIII, 1973, pp. 8-9.

Su espíritu crítico se desarrolló tempranamente y, a través de su facilidad para el dibujo¹⁶, con motivo de la construcción de un nuevo teatro en Las Palmas, denominado de la Pescadería por su ubicación en un lugar denominado Bocabarranco, diseñó una serie de dibujos satíricos¹⁷ que caricaturizaban el coliseo «por los peligros acuosos y las inconveniencias acústicas de encontrarse junto al mar»¹⁸.

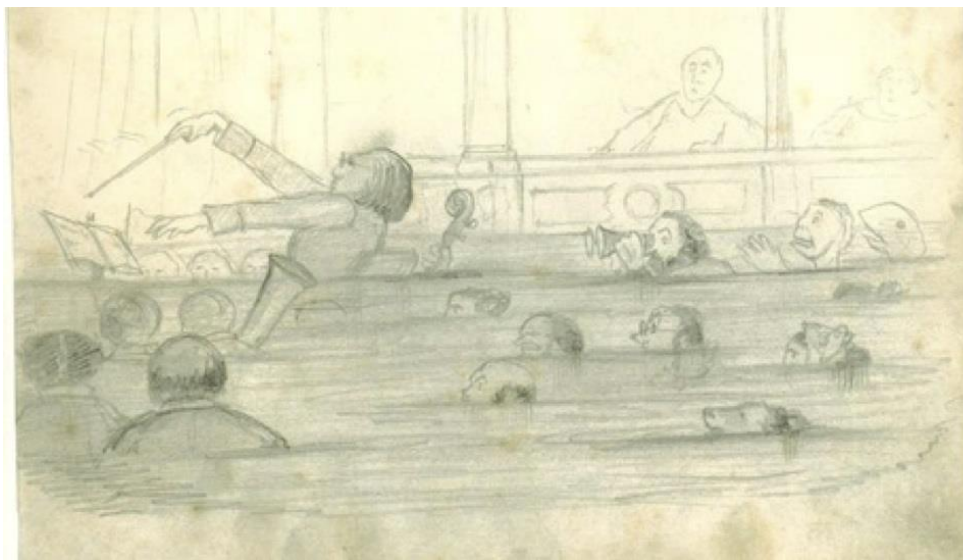


Ilustración 1: Agustín Millares dirigiendo la orquesta del Teatro de la Pescadería

¹⁶ SHOEMAKER afirma que Galdós llegó alcanzar cualidades profesionales en la pintura, sobre todo en lo que se refiere al arte del dibujo. *Ibidem*.

¹⁷ MILLER estudia al Galdós gráfico y publica seis volúmenes con sus dibujos, uno de ellos titulado *El teatro de la pescadería*. Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

¹⁸ PÉREZ VIDAL, José. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la "Casa de Colón", Biblioteca Atlántica, 1956, p. 21.



Ilustración 2: Animales marinos adquiriendo su entrada para el nuevo teatro de Las Palmas de Gran Canaria¹⁹.



Ilustración 3: La prima donna y el inesperado apuntador²⁰.

Y con el mismo espíritu crítico, el joven Galdós publica un poema satírico titulado «El pollo», conformado por nueve redondillas octosílabas, en uno de los primeros periódicos de Gran Canaria, *El Ómnibus*, haciendo referencia a la fatuidad de los tipos «pollos», esos

¹⁹ En este dibujo, y otros similares, que se encuentran en la Casa natal del escritor en Las Palmas, actualmente archivo y museo dedicado a su figura, satiriza las condiciones físicas del nuevo teatro, posteriormente denominado Pérez Galdós, dada su cercanía al mar. Fuente: Schlueter, Pedro. *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave intelectual, 2016, p. 28.

²⁰ PÉREZ VIDAL, José. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la "Casa de Colón", Biblioteca Atlántica, 1956, p. 25.

jóvenes «solteros entre quince y veinte años»²¹, que acude orgulloso al teatro a ver y a ser visto:

<i>¿Ves ese erguido embeleco, ese elegante sin par, que lleva el dedo pulgar en la manga del chaleco; que altisonante y enfático dice mentiras y enredos agitando entre sus dedos el bastón aristocrático; [...] que va al teatro y pasea sus miradas ardorosas,</i>	<i>contemplando a las hermosas jóvenes de la platea; que aplaude mucho al tenor y aplaude a la Cavaletti y critica a Donizetti y al autor del Trovador; [...] Ese estirado pimpollo que pasea y se engalana de la noche a la mañana, es lo que se llama un pollo²².</i>
--	--

En 1862, tras obtener el título de bachiller en Artes en el Instituto de La Laguna (Tenerife), Pérez Galdós llega a Madrid para iniciar sus estudios de Derecho. Allí, se aloja en una pensión humilde del número 3 de la calle de las Fuentes, donde también habitaba Juan Giménez, profesor de mímica aplicada al canto, que hasta diciembre de 1865 fue administrador de la *Gaceta Musical de Madrid*²³. Esta pensión estaba a escasos metros del Teatro Real, al que Benito, sin duda, asistió con frecuencia desde su llegada a Madrid, como él mismo relata:

Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedia. Frecuentaba el Teatro Real y un café de la Puerta del Sol, donde se reunía buen golpe de mis paisanos²⁴.

²¹ Esa es la definición de «pollo» que ofrece Sebastián de la Nuez en su análisis del poema «El pollo» en su discurso de ingreso en la Academia Canaria de la Lengua, titulado *Algunas palabras del vocabulario familiar de Galdós*, Islas Canarias, 2003, p. 11.

http://www.academiacanarialengua.org/media/textos/10_de_la_Nuez_Caballero_S.pdf

²² El poema aparece publicado como anónimo. *El Ómnibus, Periódico literario, de noticias e intereses materiales*. Las Palmas de Gran Canaria, año VIII, n° 689, pp. 2-3.

²³ El 30 de noviembre de 1865 todavía se anuncia en *La Gaceta Musical de Madrid* [Año I, n° 9, p. 38]: «Se admiten suscripciones en Madrid en la Redacción, plazuela del Ángel, núm. 15, cuarto tercero, y en la Administración, calle de las Fuentes, núm. 3, cuarto tercero», pero ya en el siguiente número del 7 de diciembre [Año I, n° 10, p. 1], se anuncia que ha cesado Jiménez como administrador de dicha publicación. Sobre Jiménez, véase el artículo de MORALES VILLAR y SORIA TOMÁS: «La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez (1857-1868)». *Revista Acotaciones*, n° 35 (2015), pp. 15-40.

²⁴ SCHLUETER, Pedro. *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 49.

En 1865, Ricardo Molina, redactor de *La Nación*²⁵, decidió incorporar a Benito en el equipo del periódico. *La Nación* era «un diario de largo alcance que nació como órgano de la fracción derechista del progresismo, surgida como reacción frente al recién nacido partido democrático»²⁶. El primer número es publicado el día 1 de mayo de 1840, con Luis Sagasti en la dirección. Esta primera época llegará a su fin con la publicación del número 2581, el 1 de noviembre de 1856.

El diario es refundado el 2 de mayo de 1864 por Pascual Madoz, aunque en la portada del 4 de mayo, se anunciaba que «Nuestro periódico no pertenece a determinada persona, ni viene a sostener las ideas políticas del Sr. Madoz, ni de ningún otro hombre público en particular». A pesar de ese carácter progresista, nunca se dejó de publicar la Sección Religiosa, ni se omitieron las informaciones relativas a actos religiosos²⁷. Tras la dirección de Julián Santín de Quevedo, *La Nación* pasó a ser dirigida por el propio Madoz y, más tarde, por Ricardo Molina. Tras la publicación del 21 de junio de 1866, *La Nación* tuvo que cesar su actividad debido a la sublevación anti-isabelina del Cuartel de San Gil. El diario reapareció el 2 de enero de 1868, bajo la dirección de Emilio Nieto y Pérez, y continuó publicándose tras la muerte de Madoz, el 11 de diciembre de 1870, hasta su total extinción en 1873²⁸.

Augusto Anguita, José Becerra Armesto, Manuel María Flamant, Miguel Jorro, Gabriel Llamas, Ricardo Molina, Eduardo Perié y Benito Pérez Galdós fueron algunos de sus redactores, según indica Hartzenbusch (1894). El último número de *La Nación*, conservado en la Biblioteca Nacional de España corresponde al 2567 (año X), del 22 de noviembre de 1873²⁹.

²⁵ En 1849 se había fundado un periódico homónimo y de carácter progresista. Debido al Real Decreto del dos de enero de 1853, promulgado por el Ministro de Gobernación Alejandro Llorente, fueron incautadas ediciones de varios periódicos como *La Época*, *El Clamor Público* o *La Nación*. Ese Decreto sustituía al jurado por un Tribunal Especial de Imprenta, que tomaría represalias contra las publicaciones que contuviesen ataques a la Familia Real, los ministros y la religión. En GÓMEZ APARICIO, Pedro. *Historia del periodismo español. Desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editorial Nacional, 1967, pp. 393-394.

²⁶ SEOANE, M^a C. y SAÍZ, M^a D. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza, 1983.

²⁷ GÓMEZ APARICIO, Pedro. *Historia del periodismo español. Desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editorial Nacional, 1967, p. 541.

²⁸ *Ibid.* p. 542.

²⁹ Biblioteca Nacional de España <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026575960&lang=ca>>

Durante su período como periodista para *La Nación*, entre el 3 de febrero de 1865 y el 13 de octubre de 1868, Pérez Galdós escribió 131 artículos, 51 de los cuales hacen referencia a acontecimientos relacionados con la música³⁰. Seis de estos artículos aparecen subtítulos como «Revista Musical» y el resto, como «Revista de Madrid» o «Revista de la Semana», una «especie de crónica política, literaria, teatral y social madrileña, que aparecerán insertas en la parte inferior de su primera plana, el lugar que solía ser ocupado por el folletín en la prensa»³¹. Solo en tres ocasiones, las críticas de Galdós no ocupan la primera página del diario, perteneciendo dos de ellas a la sección «Variedades». El día en el que más noticias musicales se recogían en *La Nación* era el domingo, si bien es cierto que encontramos artículos publicados miércoles, jueves y viernes.

En aquel tiempo, Madrid era sin duda el centro neurálgico del país en lo que a actividad cultural se refiere, aunque la situación política y social no era favorable ni estable. El 13 de agosto de 1865, Galdós comenta en *La Nación*, la llegada de una epidemia de cólera que afecta a gran parte de la población valenciana; comenta que «también dicen algunos asustadizos que el cólera se ha metido sin pedir permiso en Madrid»³², noticia que niega rotundamente. Cuatro meses después, el escritor dedica dos folletines a esta enfermedad. El 2 de diciembre³³, precedida por una interesante reflexión sobre el sonido – que trataremos más adelante –, Galdós resume al ambiente sonoro que rodea a un difunto, especialmente a aquel infectado de cólera: «El cólera habita en nuestro barrio, y el barrio entero batalla con él sumergido en el silencio y en la oscuridad»³⁴. La llegada del silencio absoluto, comenta, trae consigo mucha actividad; una de esas actividades, que viene acompañada del ruido penetrante de un martillo, es la construcción de ataúdes, en auge debido a las muertes de los últimos meses. El día 6, el escritor continúa la narración, presentando la historia de un

³⁰ Además de críticas, encontramos una narración sobre el cólera en el que las alusiones a la música y al sonido son constantes; y una reseña, publicada el 6 de abril de 1866, sobre el libro *Los cuartetos del Conservatorio: breves consideraciones sobre la música clásica*, de José de Castro y Serrano.

³¹ Descripción de *La Nación* de la Hemeroteca Digital de la BNE:
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026575960&lang=es>>

³² PÉREZ GALDÓS. «El cólera en Valencia. El cólera y la cólera de los neos. Plagas y castigos. Rumores [...]» *La Nación*, año II, nº 393, domingo, 13-VIII-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 118.

³³ El cuento, como Galdós denomina a esta publicación, fue escrito el 20 de noviembre de 1865, tal y como se refleja al final del mismo.

³⁴ PÉREZ GALDÓS. «Una industria que vive de la muerte. Episodio musical del cólera». *La Nación*, año II, nº 487, sábado, 2-XII-1865, p. 3. Recogido por Shoemaker, p. 224.

carpintero que contrajo el cólera – paradójicamente, él había construido muchos ataúdes para los afectados – y resultaba ser el último caso del barrio. Los vecinos que le dieron su último adiós, recordaban el sonido de los clavos, unas notas agudas y discordantes:

El cólera se nos ha presentado por su lado musical. Todo lo creado tiene su armonía. [...] El ataúd es su caja sonora y el martillo su plectro. Algunos han visto el cólera de cerca, otros le han sufrido, otros le temen y otros le palpan. ¿Por qué no ha de haber alguien que lo oiga? Sí, le ha oído quien tiene la manía de atender siempre a la parte musical de las cosas³⁵.

Así finalizaba una narración en la que comenzaba poniendo en entredicho qué se consideraba música y preguntándose cuál era el límite entre ésta y el ruido.

En los años en los que Pérez Galdós desarrolló su labor periodística en *La Nación*, los teatros que estaban en funcionamiento eran siete, con un total de 11883 localidades: el Teatro Real, el Teatro del Príncipe Alfonso, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Circo y el Teatro Novedades; el Teatro Rossini de los Campos Elíseos solo ofrecía funciones en verano³⁶. El Teatro Real fue objeto de polémica en el año 1866, debido al cambio de dirección del mismo. Próspero Bagier había abierto un caso judicial contra el Ministerio, por habersele privado del teatro. Durante ese tiempo, se había encargado del coliseo José Caballero del Saz. En mayo de 1866, se falló a favor de Bagier, pero este cedió sus derechos a Faustino María Velasco.

El panorama operístico por entonces escoraba el gusto hacia lo italiano, aunque ya en 1865 la presencia de obras francesas en los teatros (tanto *grand opéra* como *opéra comique*) era destacada, siendo Meyerbeer el máximo representante. El público madrileño, y Galdós concretamente, se sorprendía ante algunos pasajes de Verdi, calificándolos de estruendosos y «ruidosos». Si bien el teatro lírico italiano era el más disfrutado por el público, también existía una demanda de música sinfónica germana: «Y el propio Galdós censuró a Gaztambide por la falta de novedades en sus conciertos, y le pidió con insistencia obras de Weber, Gluck y Beethoven, entre otros»³⁷. Un compositor que tardó en calar en el público

³⁵ *Ibidem*, año II, nº 490, miércoles, 6-XII-1865, p. 3. Recogido por Shoemaker, p. 236.

³⁶ TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p.111.

³⁷ PÉREZ VIDAL, José. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la "Casa de Colón", Biblioteca Atlántica, 1956, p. 36.

fue Wagner debido, quizás, a las interpretaciones deficientes de las que habla Peña y Goñi en sus *Impresiones musicales*³⁸.

4. La crítica musical galdosiana entre 1865-1868

4.1. Sus escritos sobre ópera

La ópera era el espectáculo musical preferido por gran parte del público madrileño. Entenza de Solare achaca esta situación a la influencia de las reinas María Cristina, quien puso en marcha la creación del Conservatorio de Madrid; e Isabel II, a quien se le debe el impulso de las obras del Teatro Real³⁹. La actividad operística de la capital no se reducía a este teatro, cuyas temporadas arrancaban en septiembre y finalizaban en mayo, sino que se completaba gracias a las representaciones que tenían lugar en el Teatro Rossini de los Campos Elíseos.

Pérez Galdós se incorpora a *La Nación* en febrero de 1865, en pleno desarrollo de la decimoquinta temporada del Teatro Real, que ya había puesto en escena trece obras: *Rigoletto* (1851), *Norma* (1831), *La Traviata* (1853), *Lucrezia Borgia* (1833), *Robert le diable* (1831), *Don Pasquale* (1843), *La cenerentola* (1817), *Luisa Miller* (1849), *Il trovatore* (1853), *L'elisir d'amore* (1832), *Un ballo in maschera* (1859), *Lucia di Lammermoor* (1835) y *Fausto* (1859).

La ópera de Gounod, cuyo estreno en España se había llevado a cabo el 18 de enero, interpretada por Marietta Spezia, Eleonora Grossi/Angelica Adomali, Giovanni Mario/Giorgio Stigelli⁴⁰, Gotardo Aldighieri y Antonio Selva, fue objeto de la primera crítica de Galdós, publicada el 3 de febrero de 1865⁴¹. El texto puede dividirse en cuatro partes; la

³⁸ Cf. SUÁREZ GARCÍA, J. I. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 71-96.

³⁹ ENTENZA DE SOLARE, Beatriz. «Al margen de *Miau*: el mundo de la ópera». *Bulletin Hispanique*, tomo 85, nºs 1-2, 1983, p. 109.

⁴⁰ Se trata del tenor alemán Georg Stiegele (1815-1868), que siguiendo una costumbre habitual entonces, italianizó su nombre, presentándose como Giorgio Stigelli.

⁴¹ La obra se interpretó diecinueve veces: 18, 19, 20, 21, 24, 27, 31 de enero; 3, 13, 14, 17, 22 de febrero; 4, 9, 18 de marzo; 24, 25 y 28 de abril. TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 355.

primera corresponde a una introducción en la que Galdós pretende zambullir de lleno al lector en el contexto creativo del *Faust* de Goethe, demostrando pleno conocimiento de la obra literaria, una de las características que Pérez Vidal señala con respecto a los textos periodísticos de Galdós⁴². En ella, describe a los personajes de forma cercana al lector, trazando un perfil claro de Fausto y Mefistófeles, uniendo esa descripción con la representación musical de la risa del diablo, y relacionando la obra con *Robert le diable* (1831) de Scribe y Meyerbeer.

En la segunda parte se explica el contexto compositivo de *Faust*, dejando clara su desvinculación de la tradición italiana que imperaba en el momento. La tercera parte presenta la sinopsis del argumento, acto por acto, incluyendo los números más destacados. La cuarta y última contiene su juicio de la interpretación vocal de la obra, destacando la vuelta de la soprano Lagrange, que durante el mes de enero había interpretado *Lucia de Lammermoor* (1835).

Si bien el comienzo del texto parece más un ensayo sobre *Faust* que una crítica musical, tras esa extensa introducción se recogen, no sólo una descripción de la música de Gounod, sino también una serie de juicios de valor positivos sobre los cantantes. Galdós parece seguir un criterio propio, como evidencia su valoración del tenor Mario, a quien los espectadores han dejado de admirar por su progresiva pérdida de voz, pero que Galdós considera un gran profesional que aún puede aportar mucho a los espectáculos.

La introducción anteriormente comentada facilita la aproximación a un público interesado por la literatura y sus adaptaciones musicales. El vocabulario del crítico es cercano al lector, aunque su redacción se vuelve poética cuando describe la trama y los números principales de cada acto, quizá con el afán de hacer más atractiva la lectura.

El 9 de febrero, Galdós escribe una crítica sobre *Rigoletto* (1851), puesta en escena los días 4, 6 y 13 de octubre; 21 y 28 de diciembre; 1 de febrero y 21 de abril. Esta ópera que desde su estreno en el Real, en 1853, no había dejado de interpretarse cada temporada, parece haber pasado sin pena ni gloria por los oídos del joven Galdós. A pesar de su desinterés por Verdi, afirma que «el ripio que tanto abunda en las obras de dicho maestro, se encuentra en ésta un poco disimulado, y hasta el ruido que tanto le echan en cara, tiene en *Rigoletto* cierta

⁴² «A Pérez Galdós le encanta hermanar la música y la literatura. Especialmente al considerar en forma general las escuelas, le gusta establecer expresivos paralelos literario-musicales». PÉREZ VIDAL, José. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, Biblioteca Atlántica, 1956, p. 59.

entonación que no le hace desagradable» y «es ópera que mete poco ruido»⁴³. Galdós salva el cuarteto del último acto por su concepción unitaria, aunque indica que Lagrange, Nicolini⁴⁴, Aldighieri y Gioni no supieron interpretar bien este número. También considera de muy buena calidad la tempestad, sin llegar al nivel de la composición homónima rossiniana para *Il barbiere di Siviglia* (1816).

De nuevo, el escritor canario no puede evitar hacer mención a la literatura, comparando esta vez a los compositores con escritores de los siglos XVIII y XIX. Y es que Galdós parece defender el carácter clásico de Rossini, al compararlo con Corneille y Voltaire, en tanto en cuanto los tres sentaron las bases para los autores posteriores. Según Galdós, «Rossini eleva el espíritu sin conmovir el corazón»⁴⁵ y en él se advierte una doble fisonomía, que se plasma en sus obras: la grande épica y la culta risa ateniense.

Bellini y Donizetti, los otros dos nombres del *bel canto*, encuentran su reflejo en escritores como Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, Samuel Richardson o Goethe, por su facilidad a la hora de crear dramas «entregados al llanto». Pero es sin duda Víctor Hugo, el autor del texto original sobre el que se basa *Rigoletto*, quien renueva la literatura, dando vida a unos personajes redondos y abstractos, en los que personifica virtudes y vicios. La crítica finaliza con una llamada de atención sobre Lagrange, de quien dice tener una extraordinaria voz pero cuyo carácter sobrepasa en ocasiones a sus personajes.

Siete días más tarde, el 16 de febrero, Galdós propone al lector de *La Nación* un viaje a la Babilonia antigua en el que poder gozar del arte y la arquitectura monumental de la ciudad, ahora en ruinas. Para mayor comodidad del lector, el crítico recomienda asistir a una función de *Semíramis* (1823). El canario considera que «Rossini tiene más de historiador que de poeta»⁴⁶, lo que, unido al libreto de Gaetano Rossi sobre un texto de Voltaire, ha dado como resultado una obra maestra.

En la crítica, se alaba el estilo rossiniano en cuanto a su capacidad narrativa, pero Galdós es consciente de que ya han pasado cuarenta y dos años desde su estreno en la Fenice, y que

⁴³ PÉREZ GALDÓS. «*Rigoletto*. Mad. Lagrange, Nicolini, Aldighieri». *La Nación*, año II, nº 238, jueves, 9-II-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 26.

⁴⁴ Ernesto Nicolini era el nombre artístico italianizado del tenor Ernest Nicolas (1834-1898).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ PÉREZ GALDÓS. «*Semiramide*. Sras. Penco y Grossi. *Martha*. Mario. *Hernani*. Sra. Lagrange, Nicolini, Aldighieri, Selva». *La Nación*, año II, nº 244, jueves, 16-II-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 31.

el gusto del público ha ido variando, como un proceso natural. La producción de Rossini presenta unas pasiones llevadas al extremo, alejadas de la realidad, además de una melodía demasiado recargada para el gusto de la época. Galdós coincide con otros críticos en que Rossini no adapta bien la música a determinados contextos pero sí que existen diferencias entre sus obras cómicas y las trágicas.

El crítico destaca el esfuerzo de Gassier en *Semíramis*, de quien dice que se encuentra más cómodo en la ópera *buffa* por suponerle, según Galdós, menor esfuerzo vocal. La puesta en escena del segundo acto resultó muy pobre y comenta, además, la escasa inmersión en sus papeles por parte de los actores: «El jefe de comparsas debiera disponer mejor su pléyade de gallegos y comprender que no es tan fácil convertir un aguador en sacerdote de Belo. Estos señores manejan el ara como la cuba y dejan entrever demasiado la feroz personalidad asturiana bajo la lengua barba y el traje talar»⁴⁷. La puesta en escena de *Martha* (1847) no resultó satisfactoria para todo el elenco y Mario resultó el triunfador de la noche.

A finales de febrero, hacía su aparición Don Carnal, por el que Galdós se muestra afectado y enfadado debido al alboroto que inundaba las calles de Madrid. Con motivo de esta celebración, se realizaron bailes de máscaras en el Teatro Real, que tuvieron gran éxito.

El 16 de marzo, ya pasados los carnavales, la actividad del Teatro Real continúa, con las funciones de *Lucrezia Borgia* (1833) –seguramente se refiere a la representación del día anterior, 15 de marzo– y *Faust*, interpretada de nuevo los días 4 y 9. De este folletín destaca, bajo el título «Rehabilitación de Mozart», la petición de Galdós de reponer *Don Giovanni* (1787), que había sido estrenada en el Teatro Real al final de la temporada anterior⁴⁸. El escritor defiende la necesidad de escoger un nuevo reparto, ya que la obra había sido interpretada por Lagrange, Borghi Mamo, Van Derbeck y Aldighieri, un elenco que causó

⁴⁷ *Ibid.* Llama la atención la identificación de gallegos y asturianos en el texto, característica habitual en el mundo teatral de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo referida a ciertos gremios profesionales de la capital que acogía inmigrantes del noroeste peninsular como guardias, serenos o comparsas. A pesar de esa constatación, sobre todo a través de fuentes literarias, CARBAJO ISLA afirma que «no parece, a la vista de la muestra, que en el siglo XIX existiera una clara correspondencia entre el origen de los inmigrantes y la ocupación u oficio que ejercían en Madrid». En CARBAJO ISLA, M^º F. «La inmigración a Madrid, 1600-1850», REIS (*Revista Española de Investigaciones Sociológicas*), n^º 32, 1985, pp. 67-100.

<http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_032_06.pdf>

⁴⁸ Los días 20, 23 y 24 de abril de 1864.

descontento en el público. Así, José María Goizueta (1816-1884), comentaba en el periódico *La España*:

He aquí trazado a grandes rasgos el *Don Giovanni* tal cual se ha representado en Madrid. ¿Puede decir nuestro público que ha oído la ópera de Mozart? No. Para la ejecución de esta ópera de las óperas, de esta obra maestra de las obras maestras, se necesitan elementos especialísimos muy difíciles de reunir hoy día, ni aquí ni en otras partes. Si exceptuáramos el papel de Masetto, todos los demás son de grande importancia. Los que los han de interpretar deben ser, no tan solo buenos cantantes dotados de voces privilegiadas, sino también artistas eminentes. Desgraciadamente estos elementos han faltado en nuestro teatro. Si exceptuamos a Róvére en su papel de Leporello, que lo representó conservando el sello especial del inolvidable Lablache, que tan fielmente conservaba la tradición del que creó ese personaje; y, el señor Bouclié que, reuniendo a las condiciones naturales que exige su papel de Comendador, lo dijo bien en toda la conmovedora escena de la aparición, los demás, a pesar de sus loables esfuerzos, no han estado a la altura de su misión. Algo hay que los disculpa hasta cierto punto: con quince ensayos siempre interrumpidos, no se canta ni se representa bien una obra tan colosal. La parte escénica, que tan poderosamente influye en el mejor resultado de un espectáculo teatral ha fallado por completo⁴⁹.

De la misma forma, R. B. [Bécquer] hacía referencia a la mediocridad de los cantantes elegidos, una orquesta mal compuesta (suponemos que mal equilibrada tímbricamente), el descuido de los accesorios escénicos y la falta de una dirección inteligente y ensayos⁵⁰.

El canario propone un posible reparto:

La Penco haría una doña Ana perfecta; la Patti es sabido que no tiene rival en el papel de Zerlina. Si se encarga a la Spezia de cantar la parte de D^a Elvira, a Mario, la de don Juan, a Baragli, el Don Octavio, a Scalese, el Leporello, a Selva, el Comendador y a Gassier, el Masetto, conseguirá rehabilitar en la opinión del público esta portentosa creación del genio alemán⁵¹.

En *La Nación* del 23 de marzo, se recoge una crítica de *La favorita* (1840), representada los días 16 y 17 de marzo, contando con las voces de Lagrange, Mario, Fagotti y Antonucci. Galdós conoce muy bien la obra y demuestra su documentación, a través de la narración de anécdotas vinculadas a la composición de la obra. *La favorita* parece haber cautivado al

⁴⁹ GOIZUETA, José María. «Revista Musical: Teatro Real, *Don Giovanni*». *La España*, domingo, 1-V-1864, pp. 1-3.

⁵⁰ R. B. [Bécquer]. «Variedades: *Don Juan* de Mozart en el Teatro Real de Madrid». *El Contemporáneo*, año V, n° 1025, sábado, 7-V-1864, pp. 3-4.

⁵¹ PÉREZ GALDÓS. «Cuaresma. Acontecimientos insignificantes. Teatro Real. Rehabilitación de Mozart». *La Nación*, año II, n° 267, jueves, 16-III-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 42.

escritor canario dada la extensión de su crítica, la profundidad y la pasión con la que habla de ella. Muestra gran admiración por el compositor de Bérghamo, que en su opinión, en las óperas escritas para París, supo llevar su sonoridad desde una perspectiva italiana hacia una profundidad armónica, de mayor calado entre el público francés.

En este mismo folletín, se habla de *La Sonnambula* (1831), *Linda di Chamounix* (1842) y *La Traviata* (1853), tres obras que interpretaría Patti durante su estancia en Madrid.

El mes de marzo finaliza con una crónica publicada el día 30, donde Galdós recupera el espíritu satírico que ya había demostrado en sus escritos y dibujos iniciales que citamos anteriormente, al ironizar sobre el hecho de que Adelina Patti deba competir en la atracción del público con un elefante, protagonista entonces de un espectáculo taurino. Su admiración por la Patti resulta patente en el texto:

Está dotada de un órgano desconocido, sobrenatural [...] Su figura es diminuta; demuestra en su ademán una encantadora travesura [...] su fisonomía no tiene nada de correcto, pero posee una gracia y un atractivo irresistible. [...] Dicen que habla seis idiomas, que posee un caudal de conocimientos artísticos poco comunes y que su conversación es amena e interesante.⁵²

Estas alabanzas a la cantante se deben al gran trabajo realizado en *La Sonnambula* (1831) el 25 de marzo, siendo una ópera muy aplaudida por el resto de cantantes que asistieron a ella como público, entre los que se encontraban Lagrange, Spezia y Penco.

Un mes después, el 23 de abril, Galdós comenta la evolución de la cantante en su papel de Lucia desde la anterior temporada, destacando cómo la soprano había abandonado la imagen inocente a la que estaba acostumbrado el público en un personaje tan atormentado, dotando a Lucia de nueva madurez que ayudaba a mostrar la dureza del argumento.

El 3 de mayo, Galdós dedica su folletín a realizar una crítica completa de *Le Prophète*⁵³ (1849), como ya había hecho con *Faust* (1859) y hará más adelante con *L'Africaine* (1865), por ser los estrenos que se produjeron ese año en el Teatro Real. Comienza su crítica reflexionando sobre el gusto del público madrileño. Éste estaba «dispuesto siempre a conmoverse al menor suspiro de la música italiana»⁵⁴. Galdós afirma que el público prefiere

⁵² PÉREZ GALDÓS. «La Patti y el elefante. *La Sonnambula*. La Patti y Mario. Baragli. Lucha frustrada». *La Nación*, año II, nº 279, jueves, 30-III-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 49.

⁵³ Se estrenó el día 6 de abril de 1865 y hubo tres funciones más, los días 16, 20 y 29.

⁵⁴ PÉREZ GALDÓS. «*El profeta*, ópera de Meyerbeer. Beneficios». *La Nación*, año II, nº 307, miércoles, 3-V-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 59.

los espectáculos más explícitos a nivel emocional, a aquellos que hacen reflexionar, los que poseen «la belleza del Norte, siempre pudorosa y medio oculta»⁵⁵. Considera *Le Prophète* como una obra alemana. Si bien es cierto que Meyerbeer era de origen alemán (nacido en Tasdorf), se trata de un compositor muy influenciado, en su etapa de juventud, por los estilos de Rossini y Bellini, como puede observarse en *Il crociato in Egitto* (1824). Tras su estancia en Viena, Meyerbeer se trasladó a París, donde compuso seis títulos de *grand opéra*, cinco de los cuales con libreto de Eugène Scribe. No se puede concluir a qué aspecto (musical, contextual, literario...) se refiere Galdós cuando habla de música alemana, en esta crítica, ya que menciona tres óperas muy diferentes entre sí, como *Le Prophète* (1849), *Don Giovanni* (1787) y *Der Freischütz* (1821).

El análisis de la música se centra en la instrumentación y los motivos empleados; critica duramente el empleo del tema de «Là ci darem la mano» en el último acto. La escenografía sí parece haber sido del agrado de Galdós, quien considera que ha sido muy cuidada. Con esta crítica, se da por concluida la temporada 1864-1865 del Teatro Real.

A principios de mayo, los periódicos comienzan a anunciar la apertura del Teatro Rossini, en los Campos Elíseos, donde el público madrileño acudía para disfrutar y combatir el calor.

<p>—La compañía de ópera italiana que ha de funcionar en la temporada que empezará del 12 al 13 del próximo mayo y terminará del 15 al 30 de setiembre siguiente, en el teatro de Rossini, se compone de los siguientes artistas: Primas donnas absolutas.—Sras. La Grus y Boschetti. Mezzo soprano absoluta y contralto.—Sra. Nanter Didier. Prima donna soprano.—Sra. Garulli. Contralto.—Sra. Mora. Primeros tenores absolutos.—Sres. Tamberlick y Vicentelli. Primer tenor de medio carácter.—Sr. Palermi. Primeros barítonos absolutos.—Sres. Squarcia y Steller. Primeros bajos absolutos.—Sres. Vialetti y Ruizi. Soprano comprimaria.—Sra. Spallazi.</p>	<p>Tenor comprimario.—Sr. Marin. Bajos comprimarios.—Sres. Giordanni y Comas. Primeras bailarinas.—Sras. Bonfanti y Braggi. Maestro director de baile.—Sr. Vera. Primer pintor escenógrafo.—Sr. Plá. Maestros de coro y alcaballo.—Sres. Vazquez, Riap y Ruiz. Director de escena.—Sr. García. Apuntadores.—Sres. Albanés y Saper. Maquinista.—Sr. Pausas. Director del vestuario.—Sr. París. Maestro director de la compañía y de la orquesta.—Sr. Gaztambide. Entre las diversas óperas que se pondrán en escena, están ya preparándose Guillermo Tell, Faust, El Profeta, Muta di Portici, Moisés y Don Sebastian.</p>
---	--

Ilustración 4: compañía de ópera de los Campos Elíseos en 1865.

Fuente: *La Época*, año XII, nº 5267, 2-V-1865, p. 4.

Parece que hubo cierto desacuerdo en la fecha de inauguración de la temporada, así como también en la obra con la que se abriría. De este modo, Goizueta, en *La Época* del día 1 de mayo, anunciaba la apertura del teatro el día 15 con *Faust*. Doce días más tarde, *La Discusión*

⁵⁵ PÉREZ GALDÓS. «El profeta, ópera de Meyerbeer. Beneficios». *La Nación*, año II, nº 307, miércoles, 3-V-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 59.

hace referencia a los ensayos de la obra de Meyerbeer, confirmando así su interpretación. Finalmente, el Teatro Rossini ofrecería la primera función de *Le Prophète* el 21 de mayo.

Con motivo de esa representación, *La Nación* del 1 de junio recoge otra crítica sobre la ópera. La interpretación de la compañía, formada por Nantier Didiée, Garulli y Violetti, entre otros, parece haber convencido más al escritor que las voces de Lagrange, Brigni y Gassier, en el Teatro Real. Uno de los pilares de la magnífica representación en los Campos Elíseos, fue la presencia sobre el escenario de Enrico Tamberlick, a quien Galdós consideraba uno de los mejores tenores de su tiempo.

A pesar de que la escenografía del mes anterior había resultado del agrado del crítico, los cuatro decorados por Plá para los Campos Elíseos debieron de ser magníficos y muy apropiados para el espacio y la trama. La falta de ensayos y los cortes realizados a la partitura que comentaba Galdós en su anterior crítica, pasaron factura a la representación del Teatro Real:

En el teatro de Rossini no se han olvidado de nada; canto, orquesta, decoraciones [...] todo ha sido perfecto. [...] En todo se nota la diferencia entre una empresa que se duerme sobre sus laureles, y otra que manifiesta el mayor empeño por agradar al público; el ramo de partiquinos es inmejorable; al contrario enteramente de lo que pasaba en el Real, donde esos desheredados del arte, cuya mollera jamás ha refrescado el rocío de un aplauso, son continuamente objeto de la burla del público de buen humor.⁵⁶

Con motivo de la representación de *Guillaume Tell* (1829) en los Campos Elíseos, en *La Nación* del 8 de junio, Galdós aprovecha para hablar de Rossini como el mejor compositor de su tiempo; basta con recordar las cualidades que le atribuía en la publicación del 9 de febrero, en la crítica a *Rigoletto*. Consideraba al «Cisne de Pésaro» un narrador de historia, capaz de hacer disfrutar al público con *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere de Siviglia*, o abordar temas históricos como *Semíramis* y *Moisés*. En este caso, Rossini ofrece una ópera francesa con mucho trasfondo histórico y una concepción musical muy estudiada; no obstante, Galdós pone sobre aviso al lector y señala que *Guillaume Tell* es un obra sencilla, asequible, que Rossini adorna para hacerla más atractiva, si cabe, al público.

En este folletín, el crítico comenta su admiración por la sinfonía, la obertura. La considera «un prólogo característico, grandioso, en que se pudiera encontrar una confusa pero solemne

⁵⁶ PÉREZ GALDÓS. «Campos Elíseos. *Il Profeta*. Tamberlick. Violetti. La Natier Didiée. La Garulli». *La Nación*, año II, nº 331, jueves, 1-VI-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 71.

relación del gran drama músico en que se va a desarrollar [...] Esto tal vez sea aventurarse demasiado y buscar historia donde no hay sino música»⁵⁷. Este comentario, salvo su posterior aclaración, no podría estar más acertado, ya que es habitual hallar, en la obertura, motivos que aparecerán más adelante en la ópera y que ya adelantan parte de la trama; valga como ejemplo la obertura de *Don Giovanni* (1787) de Mozart. Su crítica de la ópera es una descripción pormenorizada de la misma, añadiendo su valoración a aquellos números que así lo merecen. Como sucedió con *Le Prophète* (1849), Galdós no duda en alabar el trabajo de Tamberlick y Gaztambide, al frente de la orquesta del Teatro Rossini.

Galdós finaliza el folletín del 15 de junio criticando la interpretación de *Faust* (1859) por parte de la compañía lírica de los Campos Elíseos, que tan buena interpretación había realizado de *Le Prophète* (1849). Para él, los cantantes no estuvieron a la altura, a pesar de que, en el ejemplar del 10 de junio de *La Nación*, se presentaban como profesionales que habían cosechado grandes éxitos por Europa.

El 2 de julio, Galdós habla de *Poliuto* (1848); esta obra de Donizetti ya había sido puesta en escena el 30 de abril en el Teatro Real, con la participación de Penco, Stigelli, Aldighieri y Padovani⁵⁸. En el Teatro Rossini venían representándose, según los periódicos de la época, *Poliuto e I Capuleti e i Montecchi* (1830). Galdós menciona la desastrosa interpretación de Garulli en la obra de Donizetti y alaba, una vez más, el trabajo de Tamberlick, a quien espera seguir escuchando en sucesivas temporadas del Real. Recordemos que, en estas fechas, el empresario del Teatro Real era José Caballero del Saz, pero el proceso de cambio seguía abierto: «En último resultado, ¿quién es el empresario del teatro de la plaza de Oriente? ¿Permanece en él M. Bagier o es despojado de sus derechos por la arbitrariedad del ministerio que pasó a mejor vida?»⁵⁹.

La temporada 1864-1865 del Teatro Real había resultado agrídulce, no por la elección de las compañías, sino por la falta de una dirección efectiva en el teatro. Los elencos fueron de auténtico lujo, reuniendo a *prime donne* como Patti, Penco, Lagrange, Spezia y Grossi. Galdós finaliza su crítica advirtiendo de que los grandes nombres ya habían firmado

⁵⁷ PÉREZ GALDÓS. «Los Puritanos de Gisbert en París. Teatro de Rossini. *Guillermo Tell*. Tamberlick, Squarcia, Sras. Nantier y Garulli». *La Nación*, año II, nº 337, jueves, 8-VI-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 74.

⁵⁸ TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 355.

⁵⁹ *Ibid.*

contratos para otros teatros de París, Lisboa, San Petersburgo o Moscú, y reclama que los cantantes de la próxima temporada sean de la misma calidad o mejor que la anterior.

El 9 de julio, Galdós comenta la ópera *I Capuleti e i Montecchi* (1830), de la que dice ser ya poco atractiva por acumular demasiados motivos y entremezclarse estos con los dramas de Shakespeare. Critica a Bellini la tesitura de Romeo, de contralto, por no aportar efecto dramático a la obra. Gracias a esta crítica, tenemos conocimiento de una práctica muy común (según el propio Galdós), realizada en toda Europa, consistente en cambiar el último acto de Bellini por el primero de *Giulietta e Romeo* (1825) de Vaccai, y que, según afirma Entenza de Solare, habría sido iniciada por María Malibrán en 1832⁶⁰.

El 30 de julio, el crítico llama la atención sobre la poca concurrencia que estaba recibiendo el Teatro Rossini, en el que se estaban interpretando *Macbeth* (1847) y *Faust*. En la primera, Lagrúa volvió a dejar indiferente al público por su pérdida paulatina de voz, tara que suplía con sus excelentes cualidades de actriz. Por su parte, Volpini triunfó interpretando a Margarita, por su voz y su modestia sobre el escenario.

El 6 de agosto, Galdós pone en conocimiento de los lectores que Bagier ya ha contratado a los mejores cantantes del momento para el Teatro Italiano de París (Patti, Lagrange, Penco, Grossi, Mario y Selva, entre otros) y, mientras tanto, José Caballero seguía buscando unos intérpretes dignos del Real, aunque parece que con escaso éxito, debido a las cifras astronómicas que se pedían por una noche.

El folletín del 13 de agosto sigue narrando la monótona situación que vivía Madrid, en lo que a espectáculos se refiere. Tamberlick y su interpretación de Arnold de *Guillaume Tell*, en los Campos Elíseos, son el único salvavidas que queda en toda la ciudad, según el crítico canario. Galdós ofrece aquí un pequeño adelanto de la crítica que realizará en mayo, con motivo del estreno de esta ópera en el Teatro Real; pone de relieve el tema del patriotismo y la esclavitud que Rossini trata en esta obra.

En estas fechas, se recupera la partitura de *Martha* (1847), que ya había sonado en febrero con las voces de Lagrange, Grossi, Mario y Gassier. De esta ópera, destaca la buena adecuación del libreto y la música, así como el empleo de personajes opuestos: el melancólico y el jovial, el misántropo y el atolondrado. El tenor Vicentelli, que tanto había

⁶⁰ ENTENZA DE SOLARE, Beatriz. «Al margen de *Miau*: el mundo de la ópera. *Bulletin Hispanique*, tomo 85, nºs 1-2, 1983, p. 117.

defraudado en *Faust*, no se recuperó en esta ópera, ofreciendo una actuación mediocre. Sí fueron dignas de aplauso Villar de Volpini y Vialetti, por su soltura sobre el escenario y sus dotes vocales.

El 20 de agosto, Galdós informa a sus lectores de que el Teatro Real ya cuenta con una lista definitiva de cantantes para su próxima temporada. Se lamenta de la poca fama de los mismos y comenta la posibilidad de contratar a Peruzzi, esposa del bajo Selva.

Siete días después, se indica que *La Muetta de Portici* (1828) fue estrenada en el Teatro Rossini, con gran éxito de Tamberlick, Gassier y la bailarina Bonfanti.

Tras anunciar el cierre del Teatro Rossini, el crítico aprovecha su publicación del 10 de septiembre para trazar una brevísima biografía de uno de sus cantantes favoritos, Tamberlick. Además, da el nombre de Agnès Rey-Balla⁶¹ como *prima donna* del Teatro Real para la temporada que iba a dar comienzo.

El 15 de septiembre se clausuraba la temporada de ópera del Teatro Rossini con una función de *Faust*, hecho que recogía Galdós en su folletín del 17 de ese mes, junto a los títulos de las obras representadas durante el verano en dicho teatro: *Le Prophète, I Capuleti e i Montecchi, Faust, Norma, Poliuto, La Mutta di Pórtici, Martha y Macbeth*.

El 1 de octubre, Galdós anuncia la apertura de temporada del Teatro Real, prevista para el día 10⁶² con *L'Africaine* (1865), con las tiples Rey-Balla y States, el tenor Steger y el barítono Bonehée, bajo la dirección de Bonetti.

En el folletín del 8 de octubre, se informa de la aparición de la *Gaceta Musical*, un semanario dirigido por José Ortega y Zapata, que llenaría el vacío de la prensa musical especializada. El primer número, escribe Galdós, está dedicado a *L'Africaine*, la música religiosa y Rossini.

El 25 de octubre, *La Nación* recoge una pormenorizada crítica de *L'Africaine*⁶³, con motivo de su estreno en el Teatro Real, interpretada por Rey-Balla/ Schillag, Maria Martenelli; Steger/Mario/Adams/ Tamberlick; Bonehée, Della Costa, Zuchelli/Bouché y

⁶¹ Galdós se refiere a la tiple como Reg Valla y Rey Valla en varias ocasiones.

⁶² Finalmente, la primera función de *L'Africaine* se ofrecerá el día 14 de octubre.

⁶³ Esta ópera estuvo en escena los días 14, 17, 18, 19, 21, 22, 24,25, 28, 29 y 31 de octubre; 2, 7, 9,c 18, 21, 23, 25, 26, 29 y 30 de noviembre; 21, 23, 26 y 29 de diciembre; 4, 5, 6, 9, 15, 22, 29, 30 y 31 de enero; 3, 6, 7, 8, 10, 13 y 15 de marzo; 1, 2, 9, 15, 21 y 24 de abril.

Segri-Segarra. Galdós divide su escrito en cuatro epígrafes. Comienza narrando una reunión informal entre Auber, Rossini y Meyerbeer, quien prohibía a sus amigos hablar de una partitura que no hacía más que retocar para conseguir la perfección absoluta y que fuese digna de admiración. Días después de este encuentro, Meyerbeer fallecía, dejando entre sus escritos una *Vecchia africana*, que se pondría en escena un año más tarde.

En el segundo epígrafe, se habla de Scribe, libretista de *L'Africaine*, de quien Galdós afirma que tiene un gran talento literario a pesar de cometer algún que otro error histórico. El crítico ve a Scribe como un hombre que necesitaba traspasar las fronteras de Europa, en busca de tierras lejanas y exóticas en las que desarrollar tramas que aquí resultarían impensables. En esta misma parte, Galdós comienza a describir el preludio, comentando la instrumentación y el tratamiento de la melodía, la superposición de timbres existente entre el viento-madera y los metales. Comienza la primera escena y Galdós pone de manifiesto el empleo de voces graves para representar la vejez y conocimiento del consejo de sabios. Continúa comentando, pormenorizadamente, cada acto; destaca, como momento cumbre de esta ópera, el dúo de tenor y tiple del cuarto acto, «L'imen che per tuo ben», y el preludio al quinto acto.

El último epígrafe del folletín consiste en una crítica a la compañía del Teatro Real, destacando la actuación de Rey-Balla, junto a la orquesta y coro del propio teatro.

Tras la puesta en escena de *Il Saltimbanco*, el 26 de octubre, Galdós augura una pésima temporada del Teatro Real, en su folletín del 29. Considera que los fallos de los cantantes ya no pueden suplirse con una buena escenografía o un vestuario lujoso:

El mérito de los cantantes no puede suplirse siempre con la habilidad escénica de M. Harris. [...] La compañía del Teatro Real, disfrazada hasta ahora con la púrpura escénica, ha enseñado por fin las orejas del asno bajo la piel del león. Basta de elucubraciones coreográficas; ya hemos visto los telones de M. Ferri, y confesamos que el Sr. Paris es un excelente sastre; pero queremos que nos canten bien⁶⁴.

Los cantantes que tomaron parte en *Il Saltimbanco* no fueron del agrado del crítico. De la soprano States dice que «canta muy mal. Su prurito de hacer primores de vocalización la lleva a un extremo de confusión en que ni la orquesta, ni Mr. Bonetti, ni ella misma saben lo

⁶⁴ PÉREZ GALDÓS. «Desde la veleta. Carta a la Academia de la Lengua. Teatros. *Il Saltimbanco*. La señora States y el tenor Fancelli. El barítono señor Merly». *La Nación*, año II, nº 459, domingo, 29-X-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 189.

que está haciendo»⁶⁵ y considera a Fancielli un tenor de baja calidad. Aun así, el barítono Merly parece haberse ganado los halagos del público. Una opinión similar ofrecía Eusebio Blasco, en *La Discusión*:

La señora States tiene una voz de soprano de mucha extensión y buen timbre, pero ni sabe manejarla, ni sacar de ella los grandes efectos que podría obtener si conociese los recursos del arte. Es una principiante en toda la extensión de la palabra, que posee una bella voz y nada más. [...] El Sr. Fancelli tiene una voz de tenor de corta extensión y muy engolada, y conoce poco la escena. [...] El que salvó la ópera, que caminaba hacia el fiasco, fue el barítono Sr. Merly⁶⁶.

La crítica de *El Pabellón Nacional* destaca también la falta de control vocal de la tiple States, afirmando que solo sabe gritar sobre el escenario. Tras destacar la actuación de Merly, este diario sostiene que «[n]unca hemos visto caricaturas más indecentes y ridículas, ni una *misse en scene*, en fin, tan indigna de un teatro como el nuestro»⁶⁷.

El 9 de noviembre, en la sección de «Variedades», encontramos una de las críticas más duras publicadas hasta la fecha. En esta ocasión, con motivo de la representación de *Ernani* (1844)⁶⁸, el día 4, Galdós comienza su crítica en un tono irónico, dando a entender a sus lectores que el cambio de director y de compañía había sido lo peor que podría haberle sucedido al Teatro Real.

Si bien, como vimos en la anterior crítica, *Il Saltimbanco* no había triunfado, parece ser que *Ernani* corrió peor suerte si cabe. Galdós salva a Steger, por haber defendido bien su papel y debido a su calidad vocal. Sin embargo, carga contra la tiple States, por su pasividad sobre el escenario y su falta de expresión. Sobre Della Costa comenta que «ni sabe cantar, ni da expresión a lo que finge cantar, ni comprende el papel, ni sabe qué es un caballero español [...] ni sabe otra cosa que gesticular, desafinar, distraerse de la escena y hacerlo todo

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BLASCO, Eusebio. «Gacetillas». *La Discusión*, sábado, 28-X-1865, año IX, nº 3020, p. 3.

⁶⁷ s/a: «Revista de teatros. Teatro Real». *El Pabellón Nacional*, año I, nº 229, sábado, 28-X-1865, pp. 3-4.

⁶⁸ Esta ópera se representó en beneficio de los afectados por el cólera. *El Pabellón Nacional*, año I, nº 230, 29-X-1865, p. 4.

lo peor posible»⁶⁹. Tras la consulta de otros diarios, cabe señalar que el fracaso de *Ernani* pudo deberse a la sustitución de última hora de *Poliuto* por la ópera de Verdi⁷⁰.

En la última publicación de 1865, Galdós divide su «Revista del año» en ocho epígrafes. Dedicó el séptimo a la ópera del Teatro Real, comentando que, a pesar de que la anterior temporada había contado con grandes profesionales, la actual (1865-1866) se encontraba en un estado lastimoso. Debido a esto, el coliseo se llenaba de «silbas, malos artistas, apretones, billetes caros, espectáculos escandalosos», lo que Galdós denomina «la sexta plaga».

En el primer número de marzo de 1866, Galdós deja constancia de que la empresa del Teatro Real ha tocado fondo, ya que desde *La Nación*, no quieren dedicarle unas líneas a su actividad.

En el diario del 4 de marzo, el crítico resume su juicio de los últimos títulos que sonaron en el Teatro Real durante el mes de febrero: «*Hernani*, *Linda de Chamounix*, *Rigoletto*; todo esto se ha cantado muy mal»⁷¹ y destaca la actuación de Tamberlick en *L'Africaine*, que comentará en su próximo folletín.

Así, el 11 de marzo, el canario comenta el empujón que le ha dado Tamberlick, no solo a la ópera de Meyerbeer, sino a toda la temporada del Teatro Real. El tenor arrastró consigo a Rey-Balla, que interpretó a Sélika mejor que en otras funciones.

Un mes más tarde, el 15 de abril, *La Nación* recogía la crítica de *Otello* (1816), de Rossini⁷². Este artículo está dividido en cinco partes, la primera de las cuales está dedicada a recordar el paso de Malibrán y García por el Teatro Real. En los siguientes tres epígrafes, Galdós comenta el deseo del público madrileño de escuchar de nuevo esta ópera y comienza su ya habitual descripción de cada acto. Afirma que las sinfonías de *Semíramis* y *Otello* discurren de forma paralela, empleando los mismos recursos, como el comienzo con violines y la irrupción de la orquesta. Destaca, en su crítica, la romanza «Assisa al pié d'un sálíce», así como la elegante interpretación a cargo de Galetti.

⁶⁹ PÉREZ GALDÓS. «Teatro Real. Parodia de la ópera *Hernani*». *La Nación*, año II, nº 467, jueves, 9-XI-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 203.

⁷⁰ s/a: *El Pabellón Nacional*, año I, nº 230, 29-X-1865, p. 4.

⁷¹ PÉREZ GALDÓS. «Príncipe. *La muerte de César*. Circo. *Dulces cadenas*. *Un hombre público*. Teatro Real». *La Nación*, año III, nº 545, domingo, 4-III-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 292.

⁷² Se programó los días 5, 7, 17, 18 y 30 de abril; y el 2 de mayo. TURINA, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 357.

El escritor deja patente el conocimiento por parte del público de la obra de Rossini, ya que los asistentes fueron capaces de reconocer el acompañamiento de la calumnia de *Il barbero di Siviglia*: «Un murmullo de sorpresa se oye en el teatro, y algunos tachan aquí a Rossini de ligero, olvidadizo o enteramente desprovisto de sentido común»⁷³. El epígrafe final comenta la excelente actuación de Galletti, Tamberlick y Bonehée.

Con motivo de la puesta en escena de otro título de Shakespeare, *Macbeth* (1847)⁷⁴, Galdós escribe una breve crítica, en la que pone de relieve la dificultad que entraña poner esta obra en música. Considera a Weber el mejor candidato para tal empresa, argumentando que los italianos no conseguirían un buen resultado.

El autor de *El Trovador*, lo mismo que sus ilustres antecesores y compatriotas, no posee el secreto de dar a la música ese colorido local que es uno de los resortes que más hábilmente maneja Meyerbeer; así es que al presentarnos sus tres grupos de brujas les hace cantar un coro que estaría mejor en boca de una comparsa de gitanas o de colegialas⁷⁵.

Galdós critica la incapacidad que posee Verdi para representar la bravura de sus personajes, como sucede con Banquo. El crítico se limita a extraer los números que han sido de su agrado: una cavatina, un final y un recitativo. Para él, es una ópera en la que abunda el ripio – término utilizado también en la crítica de *Rigoletto*, del 9 de febrero de 1865 – y en la que hay «inmensas lagunas de música fatigosa y sin sentido»⁷⁶.

El 6 de mayo, Galdós realiza un repaso al elenco de cantantes con los que contará el teatro de los Campos Elíseos para la temporada veraniega. Destaca la presencia de Caroline Barbot, soprano que había triunfado durante muchos años en San Petersburgo. Completaban el cuadro Adelaide Borghi-Mamo, Rey-Balla y María Pascal-Damiani. Da el nombre de Léfranc, Steller y Vialetti, en lo que a cantantes masculinos se refiere. Las óperas que se presentaban para el verano eran *Robert le Diable* (1831), *Le nozze di Figaro* (1786), *Il matrimonio segreto* (1792) y *Fidelio* (1805).

⁷³ PÉREZ GALDÓS. «Teatro Real. *Otello*. La Galletti. Tamberlick. Bonehée». *La Nación*, año III, nº 580, domingo, 15-IV-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 329.

⁷⁴ Esta ópera de Verdi se representó los días 11 y 16 de abril; 1, 8, 11, 14 y 17 de mayo. TURINA, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 357.

⁷⁵ PÉREZ GALDÓS. «Apéndice a la revista anterior. *Macbeth*. Concierto del Sr. Casella. Concierto del señor Barbieri». *La Nación*, año III, nº 586, domingo, 22-IV-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 331.

⁷⁶ *Ibid.* Shoemaker, p. 332.

El escritor realiza una crítica de *Guillaume Tell*, cuyo estreno en el Real había sido el día 4. A pesar de que Nantier-Didiée, Tamberlick y Merly desarrollaron bien sus papeles, no resultó del agrado de Galdós que se suprimiese el cuarto acto casi en su totalidad, dejando trastocado el argumento.

Con motivo del final de la temporada 1865-1866 del Teatro Real, Galdós realiza el 20 de mayo un breve recorrido por los cantantes y títulos que pudieron escucharse en el coliseo y resume:

Entre tanta partitura no han cantado bien apenas cinco [de un total de diecisiete]. Las demás han sido interpretadas con desigualdad y destrozadas. No hemos conocido temporada de más desastres, de más anomalías y sobre todo de un personal tan fabuloso⁷⁷.

En el folletín del 3 de junio, Galdós narra el contexto compositivo, estreno y recepción de *Robert le Diable* (1831), ópera con la que se abría la temporada de los Campos Elíseos. Afirma que Meyerbeer no estaba hecho para componer música italiana y que fue a su llegada a París cuando consiguió destacar por encima de sus contemporáneos. Competidor, en aquel momento, contra el *Guillaume Tell* de Rossini, *Robert le Diable* pone en valor la forma musical por encima del ideal de belleza. Galdós destaca la armonía, los efectos coloristas de la orquesta y la combinación de timbres.

Una semana más tarde, el día 10, *La Nación* recoge una breve comparación de los personajes de las óperas que se alternaban en los Campos Elíseos: *Robert le Diable* y *Saffo* (1840). Así, Galdós recupera la práctica de su primera crítica, en la que la literatura cobra mayor importancia. Presta atención a la oratoria de Isabel y Saffo, la primera más adornada; y enfrenta a Faon, el amante más insulso de las crónicas del galanteo⁷⁸, y Roberto, un personaje redondo, en el que concurren diversos sentimientos y forma parte de la trama.

Siete días después, bajo el título «Paulo minora canamus»⁷⁹, el crítico alaba el concierto ofrecido por la compañía de los Campos Elíseos, que representará *Don Giovanni* (1787).

⁷⁷ PÉREZ GALDÓS. «Conflictos dentro y fuera de España. San Isidro. Partidas de verano. Espectáculos. Estadística musical». *La Nación*, año III, nº 609, domingo, 20-V-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 349.

⁷⁸ PÉREZ GALDÓS. «*Saffo* y *Roberto el diablo*. Comparaciones. Campos Elíseos. Próximos conciertos [...]». *La Nación*, año III, nº 626, domingo, 10-VI-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 354.

⁷⁹ Creemos que puede tratarse de un juego de palabras a partir de la locución latina «Paulo maiora canamus», de Virgilio. En el anterior epígrafe del folletín, se hacía alusión a una ilustración en un telegrama que había recibido *El Espíritu Público*, y que podría referirse a un conflicto bélico en el país. Por eso, tratándose de un tema de gravedad, Galdós ve conveniente pasar a temas más livianos, como son los conciertos y la ópera.

Galdós recuerda, de nuevo, la desastrosa representación de esta ópera de Mozart con la que se había clausurado la temporada 1863-1864 del Teatro Real.

Como se dijo anteriormente, *La Nación* sufrió el cierre de la redacción tras publicar el número del 22 de julio de 1866. Tras quinientos cincuenta días – el 2 de enero de 1868 – Galdós se dirige a los lectores en un artículo dividido en cinco partes, la primera de ellas, dedicada a su sección de espectáculos. Cita a Mario, Tamberlick, Meyerbeer y Rossini; y recuerda no llegar a escribir sobre los conciertos de Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso. Es importante destacar este gesto, ya que podría haber redactado uno de sus artículos habituales o comenzado con otro tema, pero eligió el Teatro Real para su vuelta.

El 29 de enero de 1868, Galdós escribe la crítica de *Don Giovanni*. Esta ópera ya se había puesto en escena en mayo de 1867 y parte del elenco repetía sobre el escenario del Real. A juicio de Galdós, esta ópera ha sabido envejecer, porque sigue siendo maravillosa. Parece ser que los decorados y el vestuario eran antiguos, reutilizados de otras óperas. En una segunda parte de la crítica, el escritor hace referencia al libreto y cómo este se basa en la leyenda del Don Juan: «en resumen, *Don Giovanni* tiene todo el carácter del drama antiguo español»⁸⁰. En los epígrafes tres a cinco, Galdós narra la trama, destacando algunos números que resultaron de su agrado. Destaca el papel de la orquesta en el desarrollo de la historia, cómo se adecúa en carácter con la situación. Por ejemplo, su sonoridad en el último acto, aunque alegre – porque se está celebrando una cena – presagia el trágico final del libertino.

Esta crítica no ofrece más que halagos a la obra y a los intérpretes, que han conseguido convencer al público madrileño de la gran calidad de esta composición. A pesar de esto, el crítico apunta que Bonehée ha debido recuperarse de los anteriores títulos para lograr una voz clara, necesaria para interpretar a Don Giovanni. Galdós finaliza este folletín informando de la degeneración que sufre el teatro dada la recepción de los nuevos autores y se alegra de que los asistentes al Teatro Real continúen rindiendo culto a los primeros maestros.

⁸⁰ PÉREZ GALDÓS. «Teatro Real. *Don Giovanni*». *La Nación*, año V, miércoles, 29-I-1868. Recogido por Shoemaker, p. 397.

4.2. Sus escritos sobre música sinfónica y de cámara: conciertos de verano, conciertos sacros. El Conservatorio de Madrid

Paralelamente a la actividad operística del Teatro Rossini, se llevaban a cabo una serie de conciertos al aire libre en los Campos Elíseos. Durante el verano de 1865, Gaztambide es el director de la orquesta de la compañía de ópera italiana que actuaba en el Teatro Rossini, con la que también ofreció veinte conciertos orquestales⁸¹. Ese mismo año, Jean-Baptiste Arban (1825-1889) dio una serie de conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso, situado en el Paseo de Recoletos.

El 15 de junio se publica en *La Nación* la primera crítica de Galdós sobre un concierto sinfónico. Continuando con el ciclo de conciertos estivales, el empresario del Circo del Príncipe Alfonso decidió llevar a su teatro la orquesta parisina dirigida por Arban, cuyo primer concierto fue el día 8. El programa elegido fue la sinfonía de *Si j'etais roi* (1852), de Adolphe Adam, unas polkas, y dos fantasías sobre *Les Huguenots* (1836) e *Il trovatore* (1853). Galdós critica las obras por tratarse de un programa demasiado mundano, debido a la interpretación de bailables, sin olvidarse de la desafinación y la falta de ensayos de los que la orquesta hizo gala. Galdós repite el discurso publicado tres días antes en *La Iberia*, donde se decía que:

[esta música es] más propia de la alegre y bulliciosa sociedad de Capellanes que de la entonada y aristocrática del Príncipe Alfonso. Estas piezas, en las que se oye el sonido del dinero, de los besos y el canto del cuco, están más en armonía con el carácter francés que con el nuestro, por más que nos hallemos, por desgracia, más afrancesados de lo que nos conviene⁸².

Galdós añadía en su periódico:

Todo consiste en que Mr. Arban no conoce nuestro público; entró en España con los bolsillos atestados de musiquilla francesa, creyendo que el público del Circo era el público de los Campos Elíseos de París, que nos gustaban las orquestas híbridas, compuestas de ruidos desagradables y anti-sinfónicos, y ha conseguido que no podamos admirar su innegable talento si no toma otro

⁸¹ SOBRINO, Ramón. «Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta». *Príncipe de Viana*, año 67, nº238, Gobierno de Navarra, 2006, p. 641.

⁸² s/a. «Folletín. Revista de Madrid». *La Iberia*, año XIII, nº 3377, domingo, 11-VI-1865, p. 1.

rumbo, y echando a un lado la música ladrada y maullada de nuestros vecinos, se acoge a los buenos maestros italianos y alemanes⁸³.

La sensación de fracaso fue generalizada; dos días después del estreno de Arban en el Circo, Augusto Anguita comentaba en *La Nación*:

Anteanoche tuvo lugar en el Circo de este nombre el primer concierto de los que se propone dar M. Arban, profesor del Conservatorio Imperial de París. La concurrencia salió desanimada, y nos parece que no será grande en las noches sucesivas. En las sillas colocadas en el centro apenas habría una docena de personas. La función es vulgarísima y cara. Preferimos mucho más los conciertos del teatro de Rossini, que merecen realmente su nombre⁸⁴.

A pesar de estas tres críticas desfavorables, desde *El Contemporáneo* aplauden la iniciativa del empresario del Circo y parece que hubiesen asistido a otro espectáculo completamente diferente:

Con una concurrencia numerosa y brillante inauguráronse anoche en el elegante circo del paseo de Recoletos la serie de conciertos que la empresa se propone dar, bajo la dirección de M. Arban. La orquesta nos ha parecido bastante escogida y bien organizada, y sobre todo, perfectamente dirigida. M. Arban ha asegurado la reputación que goza en París de maestro inteligente. Se ejecutaron piezas de renombrados compositores, que el público acogió con ardientes aplausos, debiendo hacer mención especial de las llamadas *capricho* y *variaciones*, en que M. Arban lució su singular maestría en el cornetín de pistón, y la *gran fantasía sobre Los hugonotes*, y *Polka des financiers*, que merecieron los honores de la repetición. [...] Creemos que este género de funciones y el resultado que prometen, llevará una gran concurrencia al circo del Príncipe Alfonso⁸⁵.

Anguita comenta en su gacetilla lo costosa que era la entrada a estos conciertos. En la crítica galdosiana que nos ocupa, el canario muestra un intento de defender la democratización de la cultura. Durante el concierto de Arban, algunos curiosos se habían acercado al Circo con el fin de escuchar el concierto de forma gratuita. Para evitar esto, el empresario decidió contratar a veinte arpistas que entretuviesen a los viandantes. Galdós comentó, no sin cierto humor, que «[n]adie puede impedir al melómano que recoja los

⁸³ PÉREZ GALDÓS. «Conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso. Mr. Arban. Concierto gratis. Campos Elíseos. *Fausto*». *La Nación*, año II, n° 345, jueves, 15-VI-1865, p.1. Recogido por Shoemaker, p. 77.

⁸⁴ s/a *La Nación*, año II, n° 339, sábado, 10-VI-1865, p. 3.

⁸⁵ s/a. «Gacetilla». *El Contemporáneo*, año VI, n° 1264, 9 de junio de 1865, p. 2.

sonidos sobrantes, los desperdicios filarmónicos de una gran orquesta, lo mismo que no se impide a un hambriento que recoja los olores que se escapan de los escaparates de Lhardy»⁸⁶.

La presente publicación recoge, además, el resumen del concierto ofrecido por la orquesta del Teatro Rossini, el día 11, en el que se interpretaron con mucho gusto y corrección, la sinfonía de *Pardon de Ploermel* [conocida como *Dinorah* en su versión italiana] y valeses de Strauss, entre otras composiciones. El evento finalizó con fuegos artificiales.

El 22 de junio, Galdós comenta el mal tiempo que hubo en Madrid durante esa semana y que repercutió en el concierto de verano: la orquesta tuvo que trasladarse al teatro debido a las pésimas condiciones en las que se encontraba el terreno. En esta crónica, el escritor saca a colación el tema de la importancia de la infraestructura a la hora de una interpretación: el repertorio de los Campos Elíseos (oberturas, fragmentos de óperas) se empequeñece al ser presentado en un teatro de ópera, en el que el público está acostumbrado a escuchar largos actos de música alemana. Del mismo modo, Galdós destaca aquí la democratización cultural producida por ese cambio de escenario:

[...] aquella confusión de clases producida por la peseta niveladora, aquella democrática invasión que hace en las butacas el público de los conciertos a la intemperie, ocupándolas indistintamente con cierto desenfado republicano, es muy agradable. [...] Fijando la atención, se notará en algunas caras de la alta clase más de un gesto avinagrado⁸⁷.

En este concierto, se interpretó la marcha de *Tannhäuser*, que sorprendió por su originalidad y por el estrépito de los metales. Galdós reivindica el cese de este tipo de composiciones, ante el miedo de que el público se acostumbre a esta música del porvenir, y demande composiciones cada vez más estruendosas.

Tras las duras críticas recibidas de su primer concierto en el Teatro del Circo, Arban modificó su programa, incluyendo más títulos de *grand opéra*.

En el periódico del 2 de julio, Galdós elogia los conciertos de Gaztambide en los Campos Elíseos, pero propone la inclusión de repertorio alemán en los programas, como *Iphigénie*

⁸⁶ PÉREZ GALDÓS. «Conciertos en el Circo del Príncipe Alfonso. Mr. Arban. Concierto gratis. Campos Elíseos. *Fausto*». *La Nación*, año II, nº 345, jueves, 15-VI-1865, p.1. Recogido por Shoemaker, p. 78.

⁸⁷ PÉREZ GALDÓS. «Baile campestre en los jardines de Price. La Nena y Arderius en París. Lluvia impertinente. Concierto en los Campos Elíseos trasladado del jardín al teatro. Concierto de Mr. Arban». *La Nación*, año II, nº 348, jueves, 22-VI-1865, p. 1.

(1774 o 1779)⁸⁸ de Gluck o el *Allegro scherzando* de Beethoven. Finaliza el folletín anunciando el debut de Lagrúa en *Norma* e informando de que la orquesta de Arban, que tanto había dado que hablar en sus primeras actuaciones, va mejorando cada día.

La siguiente noticia de música sinfónica la encontramos el día 16 de julio. En esas fechas, las temperaturas de la capital eran muy elevadas, afectando al ánimo del público e incluso a sus gustos. Ni siquiera los teatros y espectáculos al aire libre conseguían sofocar el calor de los asistentes a los conciertos:

para conjurar el mal se dirige una víctima del calor, una entidad sudorífica a los Campos Elíseos en busca de distracciones frescas, y se cuelga en el teatro de Rossini, horno musical, donde al son de las melodías atiza sus fraguas el demonio de esta estación. Se encajona en su butaca, y todo le parece malo⁸⁹.

Poniéndose en la piel de un hombre que va a disfrutar de un espectáculo, Galdós retrata al público femenino que podía encontrarse en los palcos y de cómo el calor podía distorsionar la realidad: «[...] le parecerán feas todas las bellezas acaloradas [...] la espiritual le parece insulsa, y la graciosa ordinaria; la decidora charlatana, y la grave mojígata»⁹⁰.

El crítico recupera las palabras enunciadas en la publicación anterior y pone de relieve la falta de nuevo repertorio en la orquesta de Gaztambide. Reclama sinfonías nuevas para el público madrileño, como las de *Iphigénie*, *Die Zauberföte* (1791), *Lodoiska* (1791)..., entre otras, para educar el gusto de los asistentes. Considera, además, que el talento de Gaztambide se vería multiplicado al ofrecer estas obras tan atractivas.

El 23 de julio, Galdós arremete de nuevo contra Gaztambide: sus conciertos bajaron de nivel, el programa no hacía más que repetirse y la calidad de los cantantes no ayudaba a que se aplaudiesen ciertas obras.

Ya en el mes de agosto, el día 6, el efecto del calor pasaba factura a la agenda cultural madrileña: ni los conciertos ni las óperas parecían atraer lo suficiente. Hubo una breve polémica en los Campos Elíseos, ya que la marcha de *Tannhäuser* (1845) fue sustituida por la polka y el coro de ancianos de *Faust*, cuya interpretación dejó mucho que desear. Ante el

⁸⁸ No sabemos si Galdós se refiere a *Iphigénie en Aulide* o *Iphigénie en Tauride*.

⁸⁹ PÉREZ GALDÓS. «Sudores, soponcios y cabidos. Campos Elíseos. Conciertos. Apatía del maestro Gaztambide. Teatro de Rossini. *Norma*. La Lagrúa. Tamberlick, Vialetti» *La Nación*, año II, n° 369, domingo, 16-VII-1865, p. 1.

⁹⁰ *Ibid.*

enfado del público, Gaztambide decidió interpretar la marcha de Wagner y, debido a la falta de ensayos, el resultado fue pésimo. Del mismo modo que Gaztambide no lograba convencer al público y a Galdós, Arban puso fin a su estancia en el Circo del Príncipe Alfonso con un gran concierto, ofreciendo el preludio y marcha de *L'Africaine*: «tres veces se tocó entre prolongados aplausos y exclamaciones de entusiasmo».

A pesar de la sustitución de Gaztambide por Fossa, y del magnífico trabajo que realiza éste al frente de la orquesta, Galdós continúa criticando, en el ejemplar del 20 de agosto, la falta de innovación en el repertorio: «a excepción de las sinfonías del *Assedio de Corinto* y de *Juana de Arco*, todo lo que ha tocado es viejo, tan viejo que el público lo oye con diferencia y hasta con hastío»⁹¹.

El 27 de agosto, Galdós comenta un concierto en los Campos Elíseos, en el que el fagotista Mellier, brilló como solista interpretando una fantasía sobre *Guillaume Tell*. De Mellier, destaca la sencillez de las melodías y los adornos poco recargados.

En la primera crítica de septiembre, publicada el día 3, Galdós comenta el debut de la joven cantante Jorro, a quien augura un brillante porvenir. Como había sucedido en el concierto de despedida de la orquesta de Arban, el preludio y la marcha de *L'Africaine* causaron gran admiración. La marcha le evoca imágenes de lo que por aquel entonces era presentado como “africano”: la naturaleza salvaje, los ídolos caricaturescos y los indígenas de esa tierra.

El 17 de septiembre, se anuncia el último concierto de la orquesta de Gaztambide en los Campos Elíseos y Galdós hace un repaso por las obras interpretadas.

La batuta del maestro Gaztambide dirigió unas veces con mucho acierto, y otras con algún descuido las sinfonías de las siguientes óperas: *Gazza ladra*, *Guglielmo Tell*, *Pardon de Plaermel*, *Semíramide*, *Robert Bruce*, *Roman D'Eloise*, *Giralda*, *Past du diable*, *Mutta di Pórtici*, *Joyeuse coméres de Windsor*, *Maria di Rohan*, *Nabu[c]co*, *Los Mártires*, *Oberón*, *Frei[s]ch[ü]tz*, *Embasadrice*, *Fra Diávolo*, *Dominó Noir*, *Zerlina*, *Zanetta*, *Giovanina D'Arco*, *Sirena*, *Fiorina*, *Oriental*, *Ildegonda*⁹².

⁹¹ PÉREZ GALDÓS. «El infante D. Francisco. Entierro. El panteón del Escorial [...]» *La Nación*, año II, nº 399, domingo, 20-VIII-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 124.

⁹² PÉREZ GALDÓS. «Precauciones contra el cólera. La visita del emperador. Campos Elíseos, ligero resumen de la temporada. Conciertos. Estadística filarmónica. Despedida», *La Nación*, año II, nº 417, domingo, 17-IX-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 143.

Tras esto, se lamenta de que Gaztambide no incluyese repertorio clásico alemán.

La siguiente crítica de conciertos sinfónicos llega el 1 de marzo de 1866, a raíz de los conciertos sacros organizados con motivo de la llegada de la Semana Santa. Este folletín se divide en tres partes bien diferenciadas. En la primera, Galdós critica la prohibición de representar espectáculos teatrales un viernes, si no resultan impíos los jueves y señala el hecho de que haciendo desaparecer la tentación no se contribuye a que los fieles hagan el esfuerzo de no acudir al teatro. Además, añade, no comprende qué hay de sacro en unos conciertos en los que solo se sustituye el italiano por el latín y el público y artistas son los mismos que en la ópera. Poniendo como ejemplo a Rossini, el escritor considera que, tanto su música sacra como la teatral, tienen el mismo color orquestal y mismo gusto. Los límites entre ambos géneros se desdibujan a través las siguientes cuestiones:

¿Pero por qué hemos de poner en pugna los dos géneros? ¿Se conoce algo más dramático que la situación de María al pie de la cruz donde estaba clavado el Hijo de Dios? Confesemos que el *Stabat* de Rossini, sin dejar de ser religioso, es tan dramático como *Otello*⁹³.

En la segunda parte de este artículo continúa defendiendo su hipótesis en torno a la producción religiosa de Rossini. Galdós finaliza este folletín con la crítica al concierto sacro. Destaca a Rey-Balla en el *Stabat Mater* y la interpretación de la sinfonía de *Oberón*, asegurando que es la mejor ejecución desde su composición en 1826. El crítico dedica sus elogios a Monasterio, quien consiguió deleitar al público con un arco que «tiene algo de varita evocadora»⁹⁴.

Con motivo del concierto ofrecido el día 7 de marzo, en el Conservatorio de Madrid, cinco días después, Galdós comenta la extraordinaria interpretación por parte de los profesores⁹⁵ del *Settimino* de Beethoven, y muestra su sorpresa ante la escucha de una obra alejada de la sonoridad italiana a la que el público madrileño estaba acostumbrado. Galdós describe esta obra de Beethoven como una combinación sencilla de sonidos, que no chocan ni se hieren: toda la composición está profundamente estudiada.

⁹³ PÉREZ GALDÓS. «Conciertos sacros. El *Stabat Mater* de Rossini. Sinfonía de Oberón. Allegro en si menor de Monasterio. *Ave María* de Gounod». *La Nación*, año III, nº 542, jueves, 1-III-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 287.

⁹⁴ *Ibid.* Shoemaker, p. 288.

⁹⁵ Los intérpretes fueron Monasterio, Casella, Carreras, Villetti, Romero, Muñoz y Capdevila.

Continuando con los conciertos ofrecidos en el conservatorio, el 6 de abril de 1866, Galdós publica la reseña del libro *Los cuartetos del Conservatorio: breves consideraciones sobre la música clásica*, de José de Castro y Serrano. Se trata de un librito, de 9x13 cm, y 218 páginas, en el que su autor recoge apuntes sobre los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, entre otros. En sus páginas, Castro analiza la música «en su filosofía», de forma abstracta; realiza, también el proceso contrario, la materializa, personificando los instrumentos y dotándolos de un carácter propio:

Entonces tropieza el señor Castro con el violín y le hace hombre, tropieza con la viola y la hace mujer. En el primero personifica la pasión, la arrogancia, la juventud; en la segunda el sentimiento, la modestia, el candor. El violín en los cuartetos de Haydn y de Beethoven es apasionado, es altivo, es joven; la viola es tierna, modesta y sencilla. [...] El violoncello es el *quaerulus senex*, el elemento contradictorio de una sencilla acción dramática [...] En cuanto al violín segundo, a nadie se parece tanto como al gracioso de nuestro teatro antiguo [...] Indudablemente el cuarteto es la abstracción más pura del arte dramático, es el elemento, el espíritu del drama⁹⁶.

Asimismo, debemos destacar la presencia de Monasterio en este libro, en el que Castro pone de relieve su sencillez como hombre.

El 22 de abril, Galdós comenta los conciertos ofrecidos por Casella y Barbieri. El violoncellista habría dado su concierto en el Conservatorio de Madrid, el miércoles 11 de abril⁹⁷, junto a otros artistas como Compta y Zabala al piano, o el violinista Rafael Pérez. Galdós ensalza al violoncellista, que ya había hecho gala de su técnica y expresividad como componente de la orquesta del Teatro Real.

El concierto inaugural de la Sociedad de Conciertos había tenido lugar el 16 de abril en el Circo del Príncipe Alfonso⁹⁸. La orquesta de Barbieri trajo consigo una noticia que alegró a Galdós: la incorporación en el programa de obras sinfónicas alemanas (Haydn y Beethoven). Además de las sinfonías clásicas, la orquesta interpretó obras desconocidas para gran parte del público como la obertura de *L'etoile du Nord* (1854) y la introducción y coro de *Gli Orazi e i Curiazi* (1846).

⁹⁶ PÉREZ GALDÓS. «*Los cuartetos del Conservatorio: breves consideraciones sobre la música clásica*». *La Nación*, año III, nº 572, jueves, 6-IV-1866, p. 1. Recogido por Shoemaker, pp. 319-320.

⁹⁷ s/a. «Concierto del señor Casella». *Gaceta Musical de Madrid*, año II, nº 28, sábado, 14-IV-1866, p. 4.

⁹⁸ El segundo concierto tuvo lugar el día 22.

El 10 de junio, Galdós comenta la falta de conciertos⁹⁹ y espera con ansia que la orquesta de los Campos Elíseos, bajo la dirección de Augusto Vianesi, ofrezca títulos nuevos.

4.3. Sus escritos sobre zarzuela

La primera referencia que se conserva sobre zarzuela, en los artículos de Galdós para *La Nación*, data del 16 de marzo de 1865. Anunciando la falta de novedades, el crítico comenta que el Teatro de la Zarzuela continúa con las funciones de *Paloma azul*, comedia de magia en cuatro actos, con libreto de Rafael María Liern y música de Cristóbal Oudrid, cuyo estreno se había producido el 25 de febrero: «Los *pavos reales* siguen pavoneándose en Jovellanos, la *Paloma azul* continúa revoloteando sobre las cenizas de la *Revista 1864 y 1865*»¹⁰⁰.

El folletín del 10 de septiembre anuncia la apertura del Teatro de la Zarzuela y recoge los tres primeros títulos que se estrenarán. De la primera obra, *Los lirios del olvido*, con música de Cleto Moderati y texto de Ricardo Puente y Brañas, critica el lenguaje tan culto y refinado puesto en boca de unos campesinos. La música tampoco se salva del juicio de Galdós, de la que opina que es poco original y que apenas destaca, salvo por algunas melodías más graciosas, como la muñeira final.

La segunda zarzuela programada fue *El jardinero*, de Rafael García Santisteban. Galdós critica la inverosimilitud de todos los personajes, quizás por llevar al extremo sus caracteres. A pesar de ello, parece tratarse de una obra amena.

La apuesta fuerte del Teatro de la Zarzuela para esa temporada sería *La epístola de San Pablo*, de José Rogel y libreto de Ramón Rodríguez Correa. En el folletín, se recoge el argumento de esta obra, que mezcla los textos bíblicos con los problemas más mundanos de un matrimonio, cuyo final recoge una enseñanza moralizante. Tan interesante y profunda

⁹⁹ La temporada de conciertos estaba prevista que comenzase en torno al 15 o 20 de mayo. s/a «Noticias». *Gaceta Musical de Madrid*, sábado, 5-V-1866, año II, nº 31, p. 4.

¹⁰⁰ PÉREZ GALDÓS. «Cuaresma, Acontecimientos insignificantes. Teatro Real. Rehabilitación de Mozart». *La Nación*, año II, nº 267, jueves, 16-III-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 42. Se refiere Galdós a la revista *1864 y 1865*, de Emilio Arrieta, primera fórmula de este género que se estrena en España, que había sido estrenada el 30 de enero, en el Teatro de la Zarzuela. Véase CORTIZO, M^a E. *Emilio Arrieta: de la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998.

parece la trama, que Galdós afirma que la música no es más que un complemento del cual el espectador podría prescindir perfectamente.

El 24 de septiembre, Galdós se hace eco de lo que parece haber sido el único espectáculo cultural de la semana: el estreno de dos zarzuelas. La primera de ellas, titulada *El suicidio de Alejo*, es una parodia de *Ernani*, y se habría estrenado el día 11¹⁰¹. Tras mostrar un profundo conocimiento de la obra literaria y de la capacidad de Verdi para restarle dureza al argumento, Galdós propone una parodia perfecta, en la que se aprovecharían los puntos más débiles de los personajes para caricaturizarlos, estrechando la frontera entre lo trágico y lo cómico:

Basta exagerar los rasgos característicos de los personajes [...] prestar hinchazón al lenguaje pomposo, trivialidad al lenguaje sencillo; hacer petulante al altivo, fanfarrón al valiente; poner a los amantes en el caso de relamerse como gatos, y hacer reñir a los héroes como perros¹⁰².

Pero Ramón Apiani se limitó a cambiar la letra, manteniendo la partitura de Verdi, de tal modo que no hubo concordancia alguna entre la trama y música; esto, además, no favoreció a los cantantes, Arderius y Carratalá, que no estaban acostumbrados a interpretar unos papeles de tanta dificultad. El mismo día, 24 de septiembre, Gil Carmona escribía en *El Museo Universal*:

El suicidio de Alejo es una farsa paródica, en la cual no hay gracia, ni literatura y sí muchas frases que no suenan bien. Dos noches se ha representado y en ambas ha sido rechazada. Los actores que en ella tomaron parte, apresuraron su vida escénica, porque en el desempeño de una parodia se necesita algo más que saber hacer gestos y contorsiones chocarreras¹⁰³.

Si la recepción de *El suicidio de Alejo* no había sido del agrado del público, la zarzuela *Un consejo de guerra*¹⁰⁴ tampoco había pasado la censura de Galdós. Según el crítico, abundaban las obras de temática bélica y las historias eran fáciles de embellecer con unos elementos musicales y escénicos básicos. A pesar de ello, el elenco supo defender la obra.

¹⁰¹ Fuente: Biblioteca Nacional de España.

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/RD07r0NrQN/BNMADRID/201180040/9>>

¹⁰² PÉREZ GALDÓS. «Iluminación. Un vicalvarista. Paseo por Madrid. Teatro de la Zarzuela: *El suicidio de Alejo, Un consejo de guerra*. [...]», *La Nación*, año II, nº 429, domingo, 24-IX-1865, p. 1.

¹⁰³ GIL CARMONA. «Crónicas de verano», *El Museo Universal*, año IX, nº 39, domingo, 24-IX-1865, p. 6.

¹⁰⁴ Se estrenó el día 21 de septiembre, con música de Gabriel Balart y libreto de Moreno Gil.

En la «Revista de teatros» del 6 de octubre, se habla del estreno de la zarzuela *La cuestión de Oriente* [o *Abono artificial*]. Esta obra, escrita en tres horas, según se recoge en *La Nación*, tomaba música de autores como Auber o Gounod, y resultó insulsa al público y al propio Galdós. Sin embargo, su trama no puede evitar recordarnos a lo que, en 1888, el escritor canario publicará bajo el título *Miau*. La historia se desarrolla en torno al Teatro Real, a cuyas representaciones desean asistir dos señoras «que primero dejarían de comer que de asistir al regio coliseo»¹⁰⁵. Dejando de lado los chistes y juegos de palabras que carecían de buen gusto, el libreto parece hacer un retrato de la sociedad del momento, en el que la apariencia adquiere gran peso y el asistir al Teatro Real era un símbolo de distinción, tanto económica como intelectual.

5. Conclusiones

Tras la lectura y análisis de los artículos publicados por Galdós entre 1865 y 1868, se han extraído ideas recurrentes en el pensamiento del escritor, que agrupamos, a continuación, por temática.

5.1. Características formales de sus críticas

Benito Pérez Galdós se presenta, en *La Nación*, como un crítico integral; ofrece información de espectáculos, realiza críticas a la interpretación y comenta la recepción del público. Emplea un lenguaje didáctico y asequible para los lectores del diario madrileño, destacando su faceta de comunicador. A pesar de la claridad con la que se expresa, cabe mencionar el empleo de la ironía en algunos de sus escritos.

Un aspecto muy importante de Galdós es que parece emitir siempre un juicio personal – basándose en conocimientos y experiencias previos – y nunca influenciado por intereses externos.

Destacan sus referencias literarias que, lejos de confundir al lector, enriquecen la crítica y demuestran la extensa formación con la que contaba el joven Galdós.

¹⁰⁵ PÉREZ GALDÓS. «Dos palabras sobre los teatros del Príncipe y Variedades. Circo. Novedades. Zarzuela: *La Cuestión de Oriente*», *La Nación*, año II, nº 439, viernes, 6-X-1865, p. 4.

5.2. Cuestiones de fondo

5.2.1. Temas estéticos

Galdós muestra gran interés por la *grand opéra*, tal y como puede verse en las críticas de *Faust*, *Robert le diable* o *Guillaume Tell*. Es especialmente notable la admiración que suscita Rossini en el escritor canario; todas sus críticas hacia sus obras son favorables y destaca del compositor su capacidad para adaptarse al libreto, narrar la historia. Es cierto que Galdós reconoce el paso del tiempo por algunas de sus obras, pero la programación en ocho ocasiones de óperas de Rossini – en las temporadas 1864-65 a 1867-68 – pone de relieve la aceptación que tenía el compositor entre el público.

Durante su período en *La Nación*, Galdós realizó críticas de trece títulos de ópera italiana, de maestros como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Este último recibe duras críticas por parte del escritor, quien menciona la palabra «ripio» en sus artículos sobre *Rigoletto* y *Macbeth*, haciendo hincapié en la cantidad de música derrochada y que tan difícilmente se adecuaba al libreto. Sus melodías, a juicio de Galdós, carecen de interés y contienen adornos innecesarios.

La ejecución de los conciertos sinfónicos por parte de las orquestas de Gaztambide y Arban era del gusto del escritor, aunque otro tema habitual en su crítica de conciertos es la escasez de música sinfónica alemana y nuevo repertorio. Como se ha visto, el crítico reprocha al primero la falta de innovación: la mayoría de las obras que sonaron el verano de 1865 fueron sinfonías de óperas italianas y francesas. El objetivo que perseguía Galdós con la demanda de nueva música era meramente didáctico: «el público necesita conocer más estas piezas inmortales, que llegarían a deleitarle y a perfeccionar más su excelente gusto»¹⁰⁶.

La falta de programación de música sinfónica alemana podría haber repercutido en la recepción de Wagner. Tanto Galdós como el público parecen no asimilar la música del porvenir, por el estruendo de los metales y, quizá, por la densidad orquestal. Pérez Vidal dice al respecto que las ejecuciones de la música de Wagner en Madrid no eran de calidad – recordemos la crítica galdosiana del 6 de agosto de 1865 –. Incluso años más tarde, Peña y Goñi comentaba que «[l]as desafinaciones frecuentes y la estridencia crónica del metal, tanto

¹⁰⁶ PÉREZ GALDÓS. «Calor en la atmósfera y efervescencia en los ánimos. Sudores, soponcios y cabidos. Campos Elíseos. Conciertos. Apatía del maestro Gaztambide. Teatro de Rossini. *Norma*. La Lagrúa. Tamberlick, Vialletti» *La Nación*, año II, n° 369, domingo, 16-VII-1865, p. 1. Recogido por Shoemaker, p. 95.

en la orquesta del regio coliseo como en la Sociedad de Conciertos, han llegado, por desgracia, a ser proverbiales en España»¹⁰⁷.

Creemos importante destacar en estas conclusiones las reflexiones que, paralelamente, Galdós reflejaba en sus críticas. El 1 de marzo de 1866, el escritor se plantea la similitud de la música sacra con la teatral, siendo el mismo compositor de ambas y entendiendo los textos bíblicos como un libreto.

En sus dos folletines dedicados al cólera – 2 y 6 de diciembre de 1865 –, Galdós plantea una nueva concepción de la música, en la que los sonidos de la naturaleza y los ruidos que acompañan al ser humano cada día, sean considerados música. Sostiene que esos ruidos se encuentran más en contacto con el hombre por el simple hecho de pertenecer a un mismo medio. Mediante este pensamiento innovador, Galdós parece adelantarse a la corriente futurista que surgiría casi medio siglo después.

5.2.2. Condicionamientos materiales externos a los espectáculos

El joven escritor consideraba necesario contar con una infraestructura adecuada para una correcta interpretación de las obras. Así, como puede verse en su crítica del 22 de junio de 1865, la música sinfónica no conseguía amoldarse al espacio sonoro de un teatro de ópera.

Otro tema que preocupa a Galdós, los últimos meses de la temporada 1864-1865, es el cambio de empresario del Teatro Real. Si en sus primeras críticas el temor parecía exagerado, una vez confirmado el contrato de Bagier con el teatro italiano de París, Galdós ya vaticina un futuro poco próspero al coliseo madrileño, confirmado a través de artículos como el dedicado a *Ernani*; o *Linda de Chamounix* y *Rigoletto*, cuya crítica se resume en «mal».

5.2.3. La cuestión social en relación con el espectáculo teatral

En ocasiones, los artículos de Galdós recogen una crítica al público madrileño, poniendo en entredicho la importancia que éste otorgaba al «ver y ser visto», más que al propio espectáculo al que acudía. Es un tema que ya trató en su poema «El pollo», cuando apenas era un adolescente, y que retomará en *Miau* (1888). Es en esa novela donde relata cómo,

¹⁰⁷ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Impresiones musicales*. Madrid, 1878, p. 138.

para quienes les era difícil conseguir una entrada, ir al Teatro Real era un verdadero placer y disfrute, mientras que los miembros de las clases más altas iban casi por obligación¹⁰⁸.

Galdós critica el clasismo demostrado por algunos asistentes a los espectáculos, como queda reflejado en el artículo publicado el 22 de junio de 1865, y defiende, además, la democratización de la cultura. Recordemos que, a su llegada a Madrid, Galdós fue uno de aquellos asiduos al paraíso del Teatro Real, a quienes, años más tarde, dedicaría estas palabras: «Estos beneméritos y tenaces *dilettanti* constituyen la masa del entendido público que otorga y niega el éxito musical, y es archivo crítico de las óperas cantadas desde hace treinta años y de los artistas que en las gloriosas tablas se suceden»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ ENTENZA DE SOLARE, Beatriz. «Al margen de *Miau*: el mundo de la ópera. *Bulletin Hispanique*, tomo 85, nº 1-2, 1983, p. 113.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 111.

6. Bibliografía

- CARBAJO ISLA, M. F. «La inmigración a Madrid, 1600-1850», REIS (*Revista Española de Investigaciones Sociológicas*), nº 32, 1985, pp. 67-100.
- CARDONA, R. «Galdós y el panorama cultural de fin de siglo.» [en línea], en ARENCIBIA, Yolanda, *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 333-338. <<http://goo.gl/kmU56Z>> [Consultado el 3/12/2015].
- CASARES, E. «La crítica musical en el XIX español. Panorama general» en CASARES, Emilio, ALONSO, Celsa (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-491.
- CASARES, E. «Crítica musical» en CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 168-186.
- CORTIZO, M^a E. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998.
- DAVIES, R. «Galdós y la prensa: hacia una revisión de la mina inagotable» [en línea], en ARENCIBIA, Yolanda, QUINTANA, Rosa M^a (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, pp. 509-519. <<http://goo.gl/0HBqzN>> [Consultado el 25/11/2015].
- DE LA NUEZ, S. «Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós» [en línea], *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº.7, 1981, págs. 487-555. <<http://goo.gl/9t68Ad>> [Consultado el 5/12/2015].
- DE LA NUEZ, S. «Galdós y la poesía». *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1973, p. 118.
- ELLIS, K. *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- ENTENZA DE SOLARE, B. «Al margen de *Miau*: el mundo de la ópera.» *Bulletin Hispanique*, tomo 85, nº 1-2, 1983, p. 105-126.
- GARCÍA PINACHO, M. P. «Los textos de Galdós en *La Nación*: análisis, contexto y valoración.» *VIII Congreso Internacional Galdosiano*, 2005, pp. 590-607. <<http://goo.gl/nGXapo>> [Consultado el 6/5/2016].

- GÓMEZ APARICIO, P. *Historia del periodismo español. Desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editorial Nacional, 1967.
- LIÑÁN VARGAS, M. B. «La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)» en MARÍN LÓPEZ, Javier, GAN QUESADA, Germán, TORRES CLEMENTE, Elena y RAMOS LÓPEZ, Pilar (coords.), *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1655-1676.
- MAUS, F. E. «Criticism.» en Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 6, pp. 670 -698.
- MILLER, S. *Galdós gráfico (1861-1907)*. Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001.
- PÉREZ VIDAL, J. *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la "Casa de Colón", Biblioteca Atlántica, 1956.
- SCHLUETER, P. *Pérez Galdós y la música*. Madrid, Clave Intelectual, 2016.
- SHOEMAKER, W. *Los artículos de Galdós en "La Nación"*. Madrid, Ínsula, 1972.
- SHOEMAKER, W. «¿Cómo era Galdós?». *Anales Galdosianos*, Año VIII, 1973.
- SIEMENS, L. *Música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario, 1977.
- SIMÓN PALMER, M. C. «Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XI, 1975, pp. 1-53.
- SOBRINO, R. «Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta». *Príncipe de Viana*, año 67, nº238, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 633-654.
- SOPEÑA, F. «La música en la generación del 98». *Arbor*, tomo XI, nº 36, 1948, pp. 459-464.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 71-96.
- TURINA, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.