

# MÚSICA, OCIO Y SOCIABILIDAD: EL HECHO MUSICAL EN VALLADOLID A TRAVÉS DE *EL NORTE DE CASTILLA* (1910-1920)

---

ANA CALONGE CONDE

DIRIGIDA POR JUAN P. ARREGUI



---

**Universidad de Valladolid**

---

**TESIS DOCTORAL 2023**





---

**Universidad de Valladolid**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**Música, ocio y sociabilidad:  
el hecho musical en Valladolid a través de  
*El Norte de Castilla (1910-1920)***

Presentada por Ana Calonge Conde  
para optar al grado de  
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
Juan Peruarena Arregui





## RESUMEN

En esta investigación examino el hecho musical en la ciudad de Valladolid entre 1910 y 1920 a través de la información proporcionada por el diario *El Norte de Castilla*. El carácter generalista de esta fuente hemerográfica la consolida como un objeto de estudio válido y especialmente pertinente para acercarse a los eventos musicales de la ciudad, objetivo principal de este trabajo. Además de la enorme cantidad de información que proporciona, la prensa es también receptora de procesos sociopolíticos, económicos, ideológicos e identitarios que contribuyen a reproducir y configurar mecanismos performativos a través de los que toda comunidad se representa y se comprende a sí misma, en la que importa *lo que se cuenta* y el *cómo se cuenta*.

El periodo que se aborda en este trabajo se había caracterizado por continuos cambios de gobierno, la Guerra del Riff, la Primera Guerra Mundial, aumentos constantes de precios en los productos básicos, así como el auge del movimiento obrero, y el regeneracionismo como principal movimiento ideológico que llevó al diario a apostar por un renacimiento cultural, reivindicado y construido por los propios discursos. Esta postura motivó a la prensa a denostar, por un lado, y apostar, por el otro, por determinadas prácticas musicales en función de su consideración en términos artísticos. Una situación que contrastaba con la realidad de una ciudad monopolizada por una intensa oferta de ocio que protagonizaron aquellos géneros que la historiografía tradicional ha considerado liminares pero que, paradójicamente, fueron absolutamente principales.

## ABSTRACT

In this research I examine the musical acts in the city of Valladolid between 1910 and 1920 through the information provided by the newspaper *El Norte de Castilla*. The general nature of this hemerographic source consolidates it as a valid and especially pertinent object of study to approach the musical events of the city, the main objective of this work. In addition to the enormous amount of information it provides, the press is also a recipient of sociopolitical, economic, ideological and identity processes that contribute to reproducing and configuring performative mechanisms through which every community represents and understands itself, in which matters what is told and how it is told.

The period addressed in this work had been characterized by continuous changes in government, the Riff War, the First World War, constant price increases in basic products, as well as the rise of the labor movement, and regenerationism as the main ideological movement that led the newspaper to bet on a cultural renaissance, claimed and built by the speeches themselves. This position motivated the press to revile, on the one hand, and to support, on the other, certain musical practices based on their consideration in artistic terms. A situation that contrasted with the reality of a city monopolized by a intense leisure offer that was carried out by those genres that traditional historiography has considered liminal but that, paradoxically, were absolutely main.



*A mi familia*



## **ÍNDICE GENERAL**



Tablas y figuras .....	13
Agradecimientos.....	15
Abreviaciones .....	17
<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>19</b>
I.1. Presentación y justificación del objeto de estudio.....	21
I.2. Estado de la cuestión.....	26
I.3. Hipótesis y objetivos.....	55
I.4. Marco teórico.....	58
I.5. Fuentes: <i>El Norte de Castilla</i> , «El que más circula en la región castellana».....	82
I.6. Metodología .....	94
<b>II. OCIO Y NEGOCIO: CONTEXTO, PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD Y DINÁMICAS     DE CONSUMO.....</b>	<b>101</b>
II.1. Valladolid (1910-1920): Regeneracionismo y modernidad .....	107
II.2. Tiempos propios para el acontecer musical .....	119
II.3. Espacios para la música .....	134
<b>III. LOS GÉNEROS ESCÉNICO MUSICALES COMO OBJETO DE CONSUMO:     OCIO PARA LAS ÉLITES Y PARA LAS MASAS.....</b>	<b>163</b>
III.1. ¿Malos tiempos para la lírica? Crisis teatral y estrategias de supervivencia frente al apogeo cinematográfico.....	165
III.2. Ópera, zarzuela y drama lírico .....	175
II.2.1. Compañías de ópera y compañías con repertorio heterogéneo .....	176
II.2.2. Repercusión mediática: «Me he quedado con ganas de oír a la Cassani en esa ópera que anunciaron tanto, <i>Serata d'onore</i> ».....	192
III.3. Género (no tan) chico y operetas extranjeras y españolas.....	215
III.3.1. Lo específico y lo general: compañías de opereta y de zarzuela.....	217
III.3.2. Chistes, poesías y críticas: « <i>La señora</i> .—¿Han traído ya el periódico? <i>El esposo</i> .—¿Para qué lo quieres? —Para ver si es buena la opereta que oímos anoche» .....	262
III.4. Variedades: un género de géneros (de todo tipo y condición).....	278
III.4.1. La invasión de las variedades en Valladolid: «lo que en un principio fué género ínfimo, hoy es verdadera manifestación de arte».....	280
III.4.2. Cupletistas y bailarinas, protagonistas de la escena y de la prensa.....	288

<b>IV. MÚSICA EN CONCIERTO: OCIO PARA LA «BUENA SOCIEDAD»</b> .....	313
IV.1. La actividad concertística. La creciente profesionalización de las prácticas musicales de concierto .....	315
IV.2. La <i>excepcionalidad</i> de los conciertos sinfónicos .....	329
IV.2.1. Las orquestas sinfónicas de las grandes ciudades.....	330
IV.2.2. Repercusión mediática de la actividad sinfónica: «Los buenos aficionados son ya legión».....	345
IV.3. Los conciertos de música de cámara y solistas. Un modelo emergente .....	369
IV.3.1. Veladas artísticas, música de fondo y conciertos de plenos derecho.....	372
IV.3.2. Anuncios de cafés, crónicas de sociedad, notas al programa y críticas: «¡Vaya un mesecito delicioso para los amantes de la música».....	402
<b>V.CONCLUSIONES/CONCLUSIONS</b> .....	425
<b>VI. FUENTES IMPRESAS</b> .....	441
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	453



## Tablas y figuras

Tabla 1. Explicación de los campos que conforman la ficha de la base de datos .....	97-99
Tabla 2. Compañías de ópera en Valladolid entre 1910 y 1920.....	178
Tabla 3. Compañías de zarzuela, ópera y opereta en Valladolid entre 1910 y 1920 .....	188
Tabla 4. Compañías de opereta en Valladolid entre 1910 y 1920.....	218
Tabla 5. Compañías de zarzuela y opereta en Valladolid entre 1910 y 1920.....	231
Tabla 6. Conciertos sinfónicos en Valladolid entre 1910 y 1920.....	331
Tabla 7. Conciertos de grupos de cámara y recitales solistas entre 1910 y 1920.....	376-378
Tabla 8. Conciertos en cafés de Valladolid entre 1910 y 1920 .....	399-400
Fig. 1. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Los vendedores de El Norte de Castilla», 1 de enero de 1912.....	83
Fig. 2. Primera plana de <i>El Norte de Castilla</i> , 6 de diciembre de 1913 .....	88
Fig. 3. Cabecera de <i>El Norte de Castilla</i> , 13 de febrero de 1914 .....	89
Fig. 4. Anuncio «Odeón. Máquinas parlantes», 2 de marzo de 1917 .....	93
Fig. 5. Modelo de ficha utilizada en la base de datos (FileMakerPro 18 Advanced) .....	96
Fig. 6. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Su Majestad el rey don Alfonso», 22 de mayo de 1914.....	109
Fig. 7. Titular del artículo «La huelga general», 16 de agosto de 1917. ....	112
Fig. 8. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Uno de los cuadros comunicadores de la estación central en Valladolid», 5 de mayo de 1913 .....	117
Fig. 9. Feliciano Santos Peña, fotografía, «La cabina telefónica de EL NORTE DE CASTILLA. Nuestro redactor señor Rodríguez Díaz, tomando una conferencia», 5 de mayo de 1913.....	118
Fig. 10. Feliciano Santos Peña, fotografía, «En la batalla de serpentinatas», 25 de febrero de 1914.....	123
Fig. 11. Anuncio «Octava de San Andrés», 10 de junio de 1918 .....	128

Fig. 12. Arveras, «Caricatura de la feria», viñeta gráfica «Los fuegos artificiales», 23 de septiembre de 1913.....	130
Fig. 13. Feliciano Santos Peña, fotografía, «La manifestación obrera del 1.º de Mayo en Valladolid.–Los manifestantes en el Campo Grande», 3 de mayo de 1912.....	132
Fig. 14. Mapa de los cafés de Valladolid (1910-1920).....	135
Fig. 15. Anuncio «Café Suizo», 3 de abril de 1918.....	137
Fig. 16. Anuncio «Salón Novelty», 5 de octubre de 1918.....	153
Fig. 17. Disposición escénica del Acto 1º de <i>La duquesa del Tabarín</i> .....	257
Fig. 18. Anuncio «Teatro Zorrilla», 30 de mayo de 1917 .....	284
Fig. 19. Antoni Esplugas, «Consuelo Bello Cano “la Fornarina”», fotografía, <i>Arxiu Nacional de Catalunya</i> , 1 de enero de 1900.....	287
Fig. 20. «En la Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música», 6 de noviembre de 1918.....	325
Fig. 21. «En Calderón. La Orquesta Sinfónica», 29 de mayo de 1910.....	337
Fig. 22. «En Calderón. La Orquesta Sinfónica», 5 de junio de 1919.....	337
Fig. 23. «Música sinfónica. Los conciertos de Calderón. Primer concierto», 13 de octubre de 1917.....	343
Fig. 24. «Filarmónica de Valladolid. Orquesta Pérez Casas», 1 de noviembre de 1919.....	343
Fig. 25. «La Orquesta Sinfónica. Apertura del abono», 24 de abril de 1912 .....	346
Fig. 26. «Notas teatrales. Calderón», 20 de abril de 1913 .....	381
Fig. 27. «Música de cámara. Próximo concierto», 16 de diciembre de 1913 .....	385
Fig. 28. <i>La Rioja: diario político</i> , 21 de junio de 1917.....	395
Fig. 29. «De Música. Filarmónica de Valladolid. Mañana, en Zorrilla», 12 de enero de 1919.....	397
Fig. 30. Anuncio «Café Colón», 7 de enero de 1913 .....	403
Fig. 31. Anuncio «Café Suizo», 23 de febrero de 1918.....	404

## Agradecimientos

Además de agradecer a la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León y Fondo Social Europeo por el programa de contratación predoctoral de personal investigador del que ha sido beneficiaria esta tesis, en las líneas que siguen quiero hacer patente mi gratitud hacia todas aquellas personas que de una manera u otra han contribuido a su materialización.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi tutor y director, Juan P. Arregui, el inconmensurable esfuerzo depositado en este trabajo. Sus siempre sabios consejos, y su minucioso *modus operandi*, repleto de rigor académico e imaginación, sin lugar a duda han sido fundamentales para que este trabajo sea lo que es hoy. Sin embargo, no quiero desperdiciar esta ocasión para agradecerle también toda la confianza depositada en mí a lo largo de estos años en el departamento, en los que he tenido el inmenso placer de compartir docencia. Gracias por tu cercanía, por ser guía y apoyo. Así mismo, quiero hacer extensivo mi agradecimiento a toda la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música. A Carlos Villar-Taboada por su inestimable ayuda para transitar airoso por los laberintos burocráticos del doctorado, y por contar conmigo en cuantos proyectos saca adelante. En los últimos tiempos no han sido pocas las veces que hemos mencionado lo excepcional del equipo humano que alberga este departamento de la remota cuarta planta de la facultad. Y es que formar parte de este ha sido, y es, un absoluto privilegio. Además, me gustaría agradecer tanto a Iván como a Nacho su disposición y amabilidad demostrada al acceder con entusiasmo a leerse este trabajo, así como a la profesora Grazia Portoghesi Tuzi por su cálida acogida académica durante mi estancia en Roma.

En lo personal la muestra de gratitud va acompañada de una disculpa por todas las horas, y que no han sido pocas, en las que me he ausentado o que he estado ausente. Gracias infinitas, como es ella, a mi amiga Laura. Siempre presente desde aquel ya lejano 2012 en el que empezamos la carrera. Desde entonces, a pesar de nuestras apretadas

agendas, hemos estado ahí hasta cuando no era posible, incluso en sueños si hacía falta. A mis korai que, cual hipogrifo, son mitad compañeras, mitad hermanas. Gracias por ser siempre un lugar seguro. En este sentido, me gustaría también agradecer a Áurea Ensemble por ser todo un referente de talento y esfuerzo, ingredientes imprescindibles para que solo suponga un esfuerzo relativo madrugar los domingos para juntarse y hacer música.

Aunque sería imposible tan solo pretender resumir todo lo que tendría que agradecer a mi familia, si quiero referirme a Míriam, mi hermana pequeña: gracias por ser un ejemplo de madurez y de calma, esa que tanta falta ha hecho en la última fase de este trabajo. Así mismo, me gustaría agradecer a mi tía Ana Isabel su optimismo y sus palabras de aliento siempre reconfortantes. Por otro lado, no quiero dejar de mentar a mi abuelo Félix, Abu: gracias por todo lo que me ha enseñado y por ser un ejemplo de fortaleza y cariño. Esta tesis nos ha robado unas cuantas horas de estar agarrados de la mano, eso gesto que suple a la vista y al oído y que tanto dice de lo que significan las palabras *estar ahí*. Especial agradecimiento se merecen mis padres, Carmen y Fernando, por respetar, comprender y apoyar todas las decisiones que, aun por arriesgadas que parecieran, me han traído hasta este momento; gracias a los dos por ser ese faro que guía, una constante en el camino; por el amor y el apoyo.

Al hilo de esas presencias ausentes que han marcado buena parte de la última fase, me gustaría agradecer su paciencia y compañía a mis fieles cómplices de despacho casero, Valkyria y Salomé, y que han dulcificado esos días de encierro frente al ordenador. Por último, quiero dar las gracias a mi compañero de vida y de *tesicosis* doméstica, Javi. Su aportación a este trabajo va mucho más allá de la ilustración de la cubierta, y es que este proceso, que se hace tan duro por momentos, habría sido mucho menos amable sin ti, sin tus cuidados y tu ayuda. Gracias por ser mi *toma a tierra*, por enrollarte en este camino conmigo y por ser incondicional.

## Abreviaciones

AACA .....	Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Zaragoza
ACD .....	Análisis crítico del discurso
ADE .....	Asociación de Directores de Escena de España, Madrid
AHD .....	Análisis histórico del discurso
ALDEEU .....	Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos
AMVA .....	Archivo Municipal de Valladolid
ANPPOM .....	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasil
<i>BEPMOW</i> .....	<i>Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World</i>
BnF .....	Bibliothèque nationale de France, Paris
<i>BOE</i> .....	<i>Boletín Oficial del Estado</i>
CEDOA .....	Centro de Documentación y Archivo, SGAE, Madrid
CSIC .....	Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España
Db~e .....	<i>Diccionario biográfico electrónico</i> , edición digital del <i>Diccionario biográfico español</i> , Real Academia de la Historia
<i>DMEH</i> .....	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i>
<i>DRAE</i> .....	<i>Diccionario de la lengua española</i> , Real Academia Española
<i>DZEH</i> .....	<i>Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica</i>
EMV .....	El Mercantil Valenciano
ERECEC .....	Équipe de Recherches sur les Cultures dans l'Espagne Contemporaine, Université de Paris-VIII
Fig./figs. ....	Figura/s
GEAS .....	Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad, Universidad de Castilla-La Mancha

GIRAC .....	Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine, UVa
ICCMU .....	Instituto Complutense de Ciencias Musicales, UCM
INAEM .....	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid
INE .....	Instituto Nacional de Estadística, Madrid
MAEP .....	Grupo de Investigación Reconocido en Música, Artes Escénicas y Patrimonio Musical, UVa
RABAPC .....	Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid
SEdeM .....	Sociedad Española de Musicología, Madrid
SGAE .....	Sociedad General de Autores y Editores, Madrid
SITEM .....	Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, Aula de Música, Uva
ss. ....	sucesivas
s. f. ....	Sin fecha
s. l. ....	Sin lugar de edición
<i>TNGDMM</i> .....	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>
<i>TNGDO</i> .....	<i>The New Grove Dictionary of Opera</i>
UCM .....	Universidad Complutense de Madrid
UNED .....	Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid
UVa .....	Universidad de Valladolid

# **I. INTRODUCCIÓN**





## I.1. Presentación y justificación del objeto de estudio

El presente trabajo se propone investigar el hecho musical de la ciudad de Valladolid a lo largo de la segunda década del siglo XX a través de los contenidos explícitos y de la información implícita proporcionados por el diario *El Norte de Castilla*. Su finalidad es revelar la diversidad y complejidad del tejido cultural –en general– y musical –en particular– que ahorma y, al mismo tiempo, se ve ahormado por ese hecho musical, un término que empleo a modo de paraguas amplio bajo el que operan diferentes géneros, repertorios, eventos, *performers*, espacios, consumidores, productores y dinámicas de ocio, sociabilidad, comunicación y prácticas discursivas que conforman o derivan de las realidades musicales expresadas a través del medio hemerográfico y de las que el propio rotativo es partícipe.

La empresa de llevar a cabo esta tesis ha sido posible gracias a la concesión de un contrato predoctoral en tareas de investigación por parte de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León<sup>1</sup>. Su planificación ha sido consecuencia del interés despertado a lo largo de mi formación universitaria por prácticas y repertorios musicales relacionados con el ámbito espectacular, así como mi predilección por la época que comprende los albores del siglo pasado. La definición del objeto de estudio y, en último término, la posibilidad de realizar esta investigación tienen su origen en una primera tentativa que se remonta al planteamiento de un Trabajo de Fin de Grado, para cuyo desarrollo me fue concedida una Beca de Colaboración en tareas de investigación (2015/2016)<sup>2</sup> que me permitió invertir los medios necesarios de cara a completar un vaciado inicial de *El Norte de Castilla* desde una perspectiva musicológica. Mientras que en el mencionado trabajo me centré en elaborar una cartelera de espectáculos lírico-dramáticos del año 1910 a través del periódico, a la

---

<sup>1</sup> Orden EDU/574/2018, de 28 de mayo, por la que se resuelve la convocatoria de ayudas destinadas a financiar la contratación predoctoral de personal investigador, cofinanciadas por el Fondo Social Europeo.

<sup>2</sup> Resolución del 17 de junio de 2015, de la Secretaría de Estado de la Educación, Formación Profesional y Universidades, por la que se convocan becas de colaboración a estudiantes en departamentos universitarios para el curso académico 2015-16, en conformidad con la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones y el Real Decreto 887/2006, de 21 de julio, por el que se aprueba el Reglamento de dicha Ley, y especialmente, con la Orden ECI/1815/2005, de 6 de junio («Boletín oficial del Estado» de 15 de junio). Véase Ana Calonge Conde, «Cartelera lírico-dramática de Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910)» (Trabajo fin de grado, UVA, 2016).

luz de la probada viabilidad de la propuesta y los resultados, para el Trabajo de Fin de Máster me propuse expandir el objeto de estudio y contemplar todo lo concerniente al ambiente musical<sup>3</sup> de un periodo que ahora se alargaba hasta 1912 pero siempre a través del mismo rotativo, para cuyo análisis adopté una perspectiva procesual que implicaba a todos los agentes involucrados (autores, intérpretes, públicos, mediadores, etc.), sus prácticas y dinámicas de interacción social<sup>4</sup>.

La ampliación de la mirada adoptada para esta tesis doctoral no solo ha pasado por ensanchar los márgenes cronológicos, sino que se materializa en unos planteamientos teóricos y metodológicos transdisciplinares, necesarios, desde mi punto de vista, para una correcta aproximación y análisis del objeto de estudio aquí atendido, el hecho musical vallisoletano a través de una fuente hemerográfica dada. La demarcación cronológica escogida, en la que la prensa ya se ha constituido como un medio de comunicación de consumo masivo, hace viable la consulta hemerográfica de un solo diario como *El Norte de Castilla*, por ser el más leído en la capital y provincia, así como territorios circundantes, y por no estar ideológicamente adscrito, a priori, a ningún partido político (lo cual no obsta para que mostrase abiertamente su adhesión a un espacio doctrinario concreto: aquél ocupado por las ideologías de su público objetivo). Por otro lado, la segunda década del siglo XX aparece marcada por convulsas circunstancias políticas de alcance internacional entre las que destacan, por su impacto directo en la realidad de los fenómenos estudiados, la Guerra del Riff (1911-1927, zona en conflicto por la ocupación colonial española desde 1909) y las derivaciones de la I Guerra Mundial (1914-1918) pues, pese a mantener una oficial posición de neutralidad, las tensiones de la contienda pronto se advierten también en España, de suerte que algunas capitales, Madrid sobre todo, pero también otras como Barcelona, San Sebastián y Bilbao o Granada, se convirtieron en centros de espionaje

---

<sup>3</sup> En este punto conviene aclarar que, dado que mi objeto de estudio se adscribe al proceso espectacular laico relativo a dinámicas de producción y consumo musical desde los ámbitos del ocio, el entretenimiento y la empresa cultural, no he tenido en cuenta lo concerniente a la música religiosa desarrollada en el ámbito litúrgico por estar vinculada con parámetros funcionales de índole ritual/espiritual que deliberadamente dejo fuera de esta tesis.

<sup>4</sup> Cfr. Ana Calonge Conde, «Ambiente musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1912)» (Trabajo fin de máster, UVa, 2017).

para ambos bandos<sup>5</sup>, lo que desembocó en la implantación de una estricta censura estatal a los medios de comunicación –incluida la prensa– con objeto de evitar revelar información estratégica de la guerra. En el plano económico, el conflicto también tuvo repercusiones inmediatas con la subida de precios de productos básicos como el pan, consecuencia de la inflación que produjo la exportación armamentística. El auge del movimiento obrero sumado a la difícil situación que afectó, como de costumbre, especialmente a las clases populares, devino en movilizaciones obreras como la huelga general convocada en 1917.

Por su parte, la acotación cronológica asumida también se revela feraz si se atiende a la temperatura cultural y musical de la época, marcada por un deseo de regeneracionismo derivado de la llamada crisis del 98 que contrasta con la hegemonía

---

<sup>5</sup> El papel desempeñado por España durante la Gran Guerra, las operaciones de los servicios de inteligencia y las implicaciones del espionaje internacional se revelan –un par de décadas, a decir de los especialistas– como un ámbito de investigación relativamente nuevo para la historia contemporánea, que ha cobrado fuerza en toda su complejidad gracias, entre otros factores, a la iniciativa de distintos proyectos de investigación como «Los Servicios de Inteligencia Aliados en España durante la Primera Guerra Mundial» (BHA2002-01143), «Contraespionaje, seguridad y relaciones internacionales en España durante la Primera Guerra Mundial» (I+D BHA 2006-01933) o «El Mediterráneo en las relaciones internacionales de España durante la Primera Guerra Mundial» (HAR 2010-16680), liderados por el CSIC. Este reciente auge ha dado lugar a publicaciones monográficas entre las que podrían citarse, sin ánimo de exhaustividad, los trabajos de Ron M. Carden, *German Policy towards Neutral Spain, 1914-1918* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1987); Eduardo González Calleja, «Los servicios de información franceses en España durante la I Guerra Mundial», *Revista de Historia Militar*, n.º 3 (2005): 179-226; Fernando García Sanz, «Información, espionaje y contraespionaje en España durante la I Guerra Mundial», *Revista de Historia Militar*, n.º 3 (2005): 147-178; María Dolores Elizalde, «Les relations entre la Grande-Bretagne et l'Espagne pendant la Première Guerre mondiale par le biais des services de renseignements: organisation et objectifs britanniques en Espagne», *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue d'histoire*, n.º 226 (2007): 23-36; Antonio Montero Jiménez, «Imágenes, ideología y propaganda: la labor del Comité de Información Pública de los Estados Unidos en España (1917-1918)», *Hispania*, n.º 228 (2008): 221-234; Carolina García Sanz, *La Primera Guerra Mundial en el Estrecho de Gibraltar. economía, política y relaciones Internacionales* (Madrid: CSIC, 2011); Carolina García Sanz, «British Blacklists in Spain during the First World War: the Spanish Case-study as a Belligerent Battlefield», *War in History* 21, n.º 4 (2014): 496-517; Eduardo González Calleja y Paul Aubert, *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial, 1914-1919* (Madrid: Alianza, 2014); Fernando García Sanz, *España en la Gran Guerra. Espías, diplomáticos y traficantes* (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2014); Jean-Marc Delaunay, «L'Espagne devant la guerre mondiale, 1914-1919. Une neutralité profitable?», *Relations internationales* 4, n.º 160 (2014): 53-69; Javier Ponce, «Propaganda and Politics: Germany and Spanish Opinion in World War I», en *World War I and Propaganda*, ed por Troy Paddock (Conneticut: Brill, 2014), 292-321; Cristina Barreiro Gordillo, «España y la Gran Guerra a través de la prensa», *Aportes*, n.º 84 (2014): 161-182. Carlos Sanz Díaz y Zorann Petrovici, dirs., *La Gran Guerra en la España de Alfonso XIII* (Madrid: Sílex, 2019); Francisco J. Romero Salvadó, «Spain and the First World War», *War in History* 26, n.º 1 (2019): 44-64; Xavier Pla y Francesc Montero, eds., *En el teatro de la guerra: cronistas hispánicos en la Primera Guerra Mundial* (Granada: Comares, 2019); Marina Pérez de Arcos, «Finding Out Whereabouts of Missing Persons': The European War Office, Transnational Humanitarianism and Spanish Royal Diplomacy in the First World War», *The International History Review* 44, n.º 3 (2022): 497-523.

de los teatros por horas, progresivamente ocupados en sesiones de cinematógrafo y variedades como formas de ocio predominantes y causa de la recesión de los grandes géneros lírico-dramáticos tradicionales, por ejemplo. Al hilo de estas contracciones, podría argüirse que toda situación radical es causa de su antagonista, razón por la cual, en dicho momento histórico, Valladolid experimentó un fuerte movimiento cultural que en el plano musical apostó por la revitalización e impulsó de los conciertos de cámara y los recitales solistas como alternativa culta al entretenimiento más ligero o frívolo arriba mencionados. La atención prestada por la prensa a dicho tipo de oferta, consumida por los mismos sectores de público acomodado que asiste a las escasas temporadas operísticas y a los conciertos sinfónicos, contrasta con la que se dedica a las temporadas de zarzuela, cinematógrafo y varietés. Por lo que, desde un punto de vista discursivo, y en relación con los géneros musicales y la consideración social de los mismos, la cronología abarcada resulta suficiente y pertinente para la reflexión transdisciplinar sobre las informaciones, las cuales, al proceder de prensa generalista, consignan, producen y reproducen un amplísimo espectro de datos, noticias, eventos, juicios y opiniones sobre el acontecer musical local.

A pesar de que las investigaciones sobre sujetos, objetos o prácticas artísticas, incluidas las musicológicas, han tendido a centrarse en prensa especializada, los rotativos diarios son de capital importancia para el estudio de la actividad musical de una ciudad, ya no solo por la ingente cantidad de información que proporcionan, sino por tener una aspiración generalista gracias a la cual actúan también como reflejo de procesos sociológicos, políticos, económicos, identitarios e ideológicos que participan y condicionan el acontecer musical. De hecho, la clave para sondear los materiales documentales procedentes de la prensa histórica en los términos en los que aquí se contemplan y examinan pasa por entenderlos como actos de comunicación o actos de habla en los que existe un emisor que se dirige a un receptor a través de un canal para transmitir un mensaje, que lejos de constituir una información sin consecuencias supone, en realidad, un acto performativo, lo cual está directamente relacionado con el carácter dialógico de los propios textos periodísticos, en tanto relato de realidades que condicionan y por las que se ven condicionados al mismo tiempo. El acceso a los hechos del pasado a través la hemerografía como fuente primaria de información plantea, *a priori*, una serie de problemas si se atiende a la literaturidad y subjetivismos

propios de los discursos periodísticos. Sin embargo, esta apreciación de las características de la fuente como un inconveniente, al igual que plantea Rivera Martínez en su tesis, aquí pretende subvertirse «con el fin de convertir el problema de la subjetividad en uno de los elementos protagonistas del análisis»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ruth Rivera Martínez, «El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX). Una aproximación pragmático-discursiva» (Tesis doctoral, UVa, 2016), 29.

## I.2. Estado de la cuestión

Aproximarse al hecho musical de una ciudad a través de fuentes hemerográficas demanda una suerte de referentes bibliográficos que, en conjunto o sectorialmente, aborden el objeto de estudio que es de interés para esta investigación. Pero, según se verá, y dada la relativa escasez de referencias centradas en el caso vallisoletano, se ha decidido extender la mirada a través de una lógica inductiva para contextualizar perspectivas más amplias relativas a otras localidades propincuas y eventualmente análogas o, en última instancia, concernientes a todo el territorio español. Esta ampliación, no sólo geográfica, también se ha llevado a cabo en el parámetro temporal. La proximidad cronológica de los años aquí estudiados con el siglo anterior me ha llevado indefectiblemente a manejar algunas de las publicaciones más relevantes en materia musical decimonónica, la cual tampoco es ni demasiado abundante ni demasiado específica. Esta razón ha alentado la decisión de adentrarme, además, en estudios sobre teatro en Valladolid por su interés como fuentes secundarias de información sobre repertorios, géneros y compañías líricas, en definitiva, relevantes para la plena comprensión de una parte considerable de lo que conforma el hecho musical. Las publicaciones sobre el arranque del novecientos tampoco son especialmente numerosas, aunque sí suficientes para posibilitar un acercamiento al ambiente musical de la capital del Pisuerga durante esos años, con algunos escritos que abordan de manera genérica la práctica de la música en instituciones y espacios concebidos, o no, para albergar el hecho musical, o que tratan de manera específica un fenómeno o un género concreto, y que en su conjunto coadyuvan a configurar una visión extensa de la realidad cultural de la época.

La actividad musical de Valladolid durante los comienzos del siglo XX ha sido estudiada en algunas publicaciones que, al tender a acotaciones cronológicas muy amplias, si bien aportan miradas extensas sobre el contexto artístico-musical de la localidad, no ofrecen análisis exhaustivos. Un primer acercamiento temático revela que la literatura crítica preliminar versa prevalentemente sobre el ambiente musical pinciano tanto del siglo XIX (últimos años) como del siglo XX, aunque la que comprende los primeros años de esta última centuria presenta un cariz demasiado general frente a los intereses de esta investigación. Con relación a la música dramática y escénica, ámbito de especial protagonismo en este lapso, uno de los trabajos consultados concernientes al contexto teatral vallisoletano decimonónico es *El teatro en Valladolid: siglo XIX* de

Narciso Alonso Cortés<sup>7</sup>, en el que se ofrece una revisión de las carteleras de espectáculos del conjunto de espacios escénicos de la ciudad a lo largo de todo el ochocientos, por lo que el último epígrafe dedicado a la época comprendida entre 1891 y 1900 resulta de especial interés por su proximidad a la década aquí estudiada y por proporcionar una visión global de las compañías, géneros y títulos más frecuentes en las programaciones. Desde una perspectiva similar se muestra el volumen de Emilio Salcedo *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*<sup>8</sup>, cuya segunda parte, «Todos los teatros (1861-1900)», incide en la evolución vinculante del gusto de las audiencias de clase media y su impacto en las carteleras y programaciones, ejemplificándolo con publicaciones periódicas coetáneas. En la misma línea, si bien bajo otra óptica y metodológicamente más actualizado, se encuentra el capítulo del libro *Valladolid en el siglo XIX*<sup>9</sup>, «Ambiente musical», en el que su autora, María Antonia Virgili Blanquet, dedica un epígrafe a realizar un breve recorrido por la escena musical del municipio durante el mencionado siglo y, dada su orientación panorámica, ha resultado de mayor utilidad contextual para estas páginas.

Entrando ya en el examen del novecientos, el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid de Carlos Barrasa Urdiales titulado *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*<sup>10</sup> constituye un buen punto de partida para sobrevolar la actividad musical de los años iniciales de la centuria; el primer y segundo capítulo, «Generalidades: Ambientes musicales en Valladolid (1890-1920)» y «Movimiento musical en la ciudad: en los templos; en cafés; en teatros; en asociaciones; en domicilios particulares», respectivamente, proporcionan valiosa información sobre el horizonte cultural de la ciudad, aunque presentada de forma somera dada la propia naturaleza del texto. Una nueva monografía de Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*<sup>11</sup>, mucho más específica y completa que el discurso precitado, resulta de particular interés por el capítulo dedicado a la música teatral, en donde se trata el eclipse que sufrieron los géneros teatrales de gran extensión ante la proliferación de los géneros *menores*<sup>12</sup>. Asimismo, el cuarto capítulo sobre la «Vida musical. Sociedades y

---

<sup>7</sup> Valladolid: Imprenta castellana, 1947.

<sup>8</sup> Valladolid: Serv. Información y Publicaciones del Excmo. Ayto. de Valladolid, 1978.

<sup>9</sup> Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.

<sup>10</sup> Valladolid: RABAPC, 1975.

<sup>11</sup> Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.

<sup>12</sup> Si bien se trata de un uso acuñado, marco este adjetivo en cursiva dada la compleja y problemática casuística que se le asocia como distintivo del conjunto de géneros que tradicionalmente se han englobado

otras instituciones» ha servido para perfilar el entorno cultural y conocer aquellos espacios empleados para albergar prácticas musicales de diferente naturaleza que se desarrollaron, además de en los lugares concebidos a tal fin, en medios alternativos. Con importantes datos sobre la situación de los teatros, programaciones y cinematógrafos, aunque con una orientación más genérica, merece citarse *La música en Valladolid*<sup>13</sup>, separata del libro de la misma autora, *Valladolid, Arte y Cultura -Guía Cultural de Valladolid y Provincia-II*, así como su artículo «La Zarzuela en Castilla»<sup>14</sup>, en el que se repasan cuestiones relativas a los espacios escénicos, la sociedad, la vida musical y recepción del género en los grandes teatros de Castilla a lo largo de los siglos XIX y XX. Otras referencias a tener en cuenta, sustanciales en lo relativo a dos de los más notables espacios de representación en la capital pinciana, han sido las colectáneas conmemorativas *Lope de Vega: 5 aniversarios de plata 1861-1986*, dirigida por José María Muñoz Pérez y Ángel Velasco Montoya<sup>15</sup> y la colectánea *El noble y leal Teatro Calderón de la Barca*<sup>16</sup>, en las que, a través de diversas aportaciones, se repasa la actividad, gestión, programación, compañías líricas y agentes implicados en los estrenos vallisoletanos más importantes durante la década estudiada. En calidad de complemento contextual merecen ser mencionados, además, otros estudios consultados para la obtención de datos generales sobre el teatro Calderón desde el punto de vista de la arquitectura, pero también como institución con su tradición administrativa, de programación, etc., previa al período abordado en este texto<sup>17</sup>.

---

bajo tal calificación. Sobre tal argumento –que reaparecerá en distintas ocasiones a lo largo del desarrollo de este trabajo– se halla en proceso de realización la tesis doctoral de Pablo Román Peñas, centrada en el caso vallisoletano y adscrita a una ayuda a la contratación de personal investigador de reciente titulación universitaria concedida al amparo de la Orden EDU/556/2019, de 5 de junio de 2019.

<sup>13</sup> Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998, 899-930.

<sup>14</sup> En «La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800-1950», número especial *Cuadernos de música iberoamericana* 2-3 (1997): 363-398.

<sup>15</sup> Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986.

<sup>16</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

<sup>17</sup> Juan P. Arregui, *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX: Teatro Calderón de la Barca (1864-1900)* (Valladolid: Caja España/Aula de Música de la UVa, 1999); Juan P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del teatro Calderón de la Barca: Valladolid 1863-1900» (Tesis doctoral, UVa, 2004); José Miguel Ortega del Río, *Teatro Calderón de la Barca: arquitectura* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2005); Juan P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso: aspiraciones, proyectos e iniciativas teatrales a mediados del siglo XIX* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial UVa, 2009); Eduardo Pedruelo, «El archivo del Teatro Calderón de Valladolid», *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, n.º 35 (2015): 301-308.



Al hilo de la importancia manifiesta de los espacios en la comprensión del hecho musical, cobran especial importancia los estudios que desde un punto de vista histórico-urbanístico examinan los lugares del espectáculo, sean estos canónicos o heterodoxos. Así, para los primeros, he de citar la publicación de Miguel Ángel Soria Ruano, *Valladolid de cine y teatro*<sup>18</sup>, en la que aparecen recogidos los distintos emplazamientos de la escena teatral y cinematográfica capitalina desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, acompañados de información sintética sobre su localización en el entramado urbanístico, su construcción y generalidades sobre el tipo de eventos y actividades acogidos. Para los segundos, es decir, aquellos recintos plurifuncionales y versátiles pero nucleares en el tejido del ocio urbano como el Campo Grande, es ya un clásico el texto de María Antonia Fernández del Hoyo, *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*<sup>19</sup>, en el que repasa las vicisitudes de dos importantes espacios hoy desaparecidos: el Teatro Pradera y el famoso templete que año tras año ocupara la Banda de Isabel II para ofrecer su temporada de conciertos<sup>20</sup>. Sobre este último, existe una monografía más reciente debida a José Miguel Ortega Bariego, *El templete de la música. Crónica del Valladolid de entre siglos*<sup>21</sup>, que resulta muy útil para acercarse, aunque de forma somera, a este emplazamiento regular para conciertos públicos estivales, así como a las dinámicas de programación de la agrupación militar, condicionadas por el estrecho vínculo entre esta, el público vallisoletano y la realidad sociocultural coeva, que tendían a materializarse en nuevas composiciones o arreglos realizados por el maestro Tomás Mateo con objeto de complacer los deseos y gustos de la audiencia. Sin embargo, sobre el Teatro Pradera aún no se ha producido ninguna aproximación científica monográfica comprensiva y, como mucho, tanto el salón como el cinematógrafo homónimos aparecen aludidos entre los contenidos de publicaciones sujetas e intereses más generales<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

<sup>19</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1981.

<sup>20</sup> Otras publicaciones a mencionar a este respecto: María Teresa López Gómez y Raúl Domingo Díez, *Campo Grande: jardín histórico de Valladolid* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991) y María Antonia Fernández del Hoyo, *El Campo Grande, un espacio para todos* (Valladolid: Castilla Tradicional, 2009).

<sup>21</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.

<sup>22</sup> Aún y con todo, se puede mencionar una serie de textos no científicos que, con explícito carácter prosopográfico a medio camino entre la anécdota y la añoranza, han dedicado unas líneas a la semblanza del Pradera: Paco Moncho, «Valladolid-Teatro Pradera», *Prospectos de cine* (blog), s. f., <https://www.prospectosdecine.com/valladolid--teatro-pradera>; Miguel Angel Guadilla, «Lo que ya no está. El Valladolid desaparecido. Teatro Pradera», *V@lladolid web* (blog), 16 de diciembre de 2008,

Así, y al hilo de todo lo anterior, caben sumarse otros títulos como *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*<sup>23</sup>, de Virgili Blanquet, cuya consulta ha resultado fundamental para conocer mejor la geografía musical del municipio en su contexto histórico-urbanístico y, más recientemente, *El siglo en que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del XIX*<sup>24</sup>, donde José Miguel Ortega del Río ofrece una perspectiva global sobre el urbanismo de la ciudad a través de la prensa coeva<sup>25</sup>, por lo que su consulta ha sido motivada tanto por objeto de estudio, el Valladolid decimonónico, como por orientación metodológica; de entre las aportaciones más provechosas para mi investigación se encuentra el epígrafe dedicado a los espacios para el ocio y el espectáculo, tales como teatros, cafés, círculos, plazas y templetos. A su vez, del segundo tomo de *Cuadernos vallisoletanos*<sup>26</sup> han resultado de interés los apartados «El teatro en el siglo XX» de Ricardo de la Fuente y «El cinematógrafo (1896-1919)» de Luis Martín Arias y Pedro Sainz Guerra, en los cuales se presenta un somero panorama con apreciaciones generales y algún dato concreto sobre el proceso de consumo de teatro y música, intérpretes, los comportamientos del público o la maleabilidad de la oferta y la mixtura de formas y géneros a través de la coexistencia y coprogramación del cine con representaciones de títulos lírico-dramáticos en los coliseos de la ciudad, cinematógrafos o salones que alternaban las proyecciones filmicas con números de variedades. En este orden de cosas, *El espectáculo cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*<sup>27</sup> de José Luis Castrillón Hermosa e Ignacio Martín Jiménez, adquiere singular relevancia a los intereses de esta tesis, sobre todo por los epígrafes dedicados a aquellos locales de adscripción escénica en que se produjeron visionados cinematográficos, así como el relativo a la relación entre cine y teatro, cuyo distanciamiento social deriva casi en términos de

---

<https://www.valladolidweb.es/valladolid/loqueyanoesta/teatropradera.htm>; Mariano Cañas, «Teatro Pradera», *El Norte de Castilla*, 2 de febrero de 2009, <https://www.elnortedecastilla.es/20090202/valladolid/teatro-pradera-20090202.html>; Enrique Berzal, «Pradera, el teatro sacrificado en el altar del progreso», *El Norte de Castilla*, 26 de abril de 2014; «El desaparecido Teatro Pradera», *Cultura y turismo Ayuntamiento de Valladolid* (blog), 11 de noviembre de 2019, <https://www.info.valladolid.es/blog/el-desaparecido-teatro-pradera/>. Asimismo, se han producido dos recientes ejercicios académicos si bien muy circunscritos a sus respectivos objetivos: Manuela Ruiz Llorente, «Teatro Pradera de Valladolid. Análisis arquitectónico y restitución virtual» (Trabajo fin de grado, UVa, 2021) y José Manuel García del Río, «Del Cinematógrafo al Salón Pradera a través de *El norte de Castilla*: cartelera de la temporada inaugural (1910)» (Trabajo fin de grado, UVa, 2022).

<sup>23</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979.

<sup>24</sup> Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2000.

<sup>25</sup> Este volumen deriva de su tesis doctoral «Noticias artísticas en la prensa vallisoletana del siglo XIX» (UVa, 1999).

<sup>26</sup> Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.

<sup>27</sup> Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.

oposición al considerarse el primero como un arte del pueblo –pensado y consumido por las clases más populares–, y el segundo –tradicionalmente consumido por sectores de mayor poder adquisitivo– como un arte noble y culto. Las variedades, que habían poblado los espacios de entretenimiento desde finales del siglo XIX, en esos años compartían cartel con funciones teatrales, pero también con proyecciones fílmicas, por lo que la realidad a la que me enfrento al referirme a unos y otros géneros en términos de jerarquización social es sustantivamente más compleja. Sobre la práctica cinematográfica y su evolución como espectáculo de entretenimiento de masas en el contexto vallisoletano procede destacar, entre otras, *100 años de cine en Castilla y León*<sup>28</sup>; un volumen colectivo debido a Francisco Javier Frutos Esteban, Fernando González García, Celemente de Pablos Miguel y Gonzalo Muínelo Alarcón que recoge las conferencias pronunciadas en el ciclo «Cien años de Cine» celebrado en Valladolid, de entre las que resulta de especial interés la pronunciada por González García «Cinematógrafo y sociedad en Castilla y León 1896-1905», donde su autor presenta *in extenso* el panorama cinematográfico del resto de capitales provinciales en el periodo de entre siglos<sup>29</sup>.

Aunque una buena parte de la práctica musical se desarrolló en los mencionados espacios y, por tanto, se encontraba sujeta a dinámicas de producción y consumo propias del sistema empresarial de negocio, una parte importante de las manifestaciones musicales tuvo lugar al amparo de instituciones de orientación instructorrecreativa interesadas en la ciencia y la cultura general, con especial énfasis en las artes y, por ende, en la música. En ese sentido, la tesis doctoral de Ignacio Nieto Miguel sobre «La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid. Creación y consolidación de su Escuela de Música: 1911-1928»<sup>30</sup> resulta un recurso imprescindible para conocer ya no solo la labor de esta entidad como sociedad de enseñanza artística, sino también como centro receptor e impulsor de formación musical y actividades relacionadas con la organización de veladas, conciertos, recitales y demás eventos en los que la música o bien era protagonista o jugaba un papel decisivo. Siguiendo la estela de

---

<sup>28</sup> S. I.: Asociación Cultural Surco, 1997.

<sup>29</sup> Véase también Francisco Javier Frutos Esteban, *Los ecos de una lámpara maravillosa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010); Joaquín Martín de Uña, *Historia de una ciudad y el Cine* (Valladolid: Fancy Ediciones, 2017); Alfonso J. Población Sáez, «Cines desaparecidos. Ruta ciclista urbana III, por algunos de los cines desaparecidos en Valladolid», *Revista Atticus* 37 (2018): 15-26.

<sup>30</sup> Tesis doctoral, UVa, 2014.

los estudios centrados en instituciones vallisoletanas también debe mencionarse la publicación de Rafael Serrano García alrededor de la actividad generada por el Círculo de Recreo de Valladolid a lo largo de un siglo y medio de andadura en el que ocupó un puesto primordial como centro societario recreativo de los sectores más acomodados de la capital<sup>31</sup>. Por su parte, sobre la labor musical realizada al amparo del Ateneo, otra de las entidades de mayor recorrido y dinamismo artístico-científico de la ciudad pinciana, destaca el texto de José María Campos Setién *El Ateneo de Valladolid: al hilo musical y otros hilos colaterales*<sup>32</sup>, en el que repasa la actividad musical propiciada a su amparo desde su fundación. Así mismo, resulta de interés el discurso que este autor pronunciara en la apertura del curso de 2004 como académico de honor de la RABAPC, titulado *Quehacer musical del Ateneo de Valladolid*<sup>33</sup>, en el que presentaba algunos hitos en las prácticas musicales de la entidad y a los que se sumaba un apéndice documental con reproducciones de algunos artículos publicados en diarios vallisoletanos y la propia revista del Ateneo<sup>34</sup>. Por último, he de mencionar el libro de José Luis Sánchez, *La voluntad regeneracionista: esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid, 1872-1936*<sup>35</sup>, donde, si bien se aborda de manera sucinta la cuestión artística vinculada al Ateneo, es clave para adentrarse en las tendencias ideológicas subyacentes a las programaciones de la institución en términos sociales, de género y, sobre todo, de identidad regionalista tan conspicua durante el período aquí abordado.

Para concluir este recorrido bibliográfico local, parece también necesario proceder a repasar brevemente algunos trabajos relacionados con el hecho musical en Valladolid que se han planteado como estudios de caso y que han abordado el segundo decenio del siglo XX o se localizan cronológicamente próximos. En ese sentido, *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*<sup>36</sup> de Joaquina Labajo Valdés resulta de especial relevancia para acceder a información relativa al funcionamiento, gestión y programación de los orfeones de la ciudad, así como a su labor asociativa

---

<sup>31</sup> *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo* (Valladolid: UVa, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011).

<sup>32</sup> Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006.

<sup>33</sup> Valladolid: RABAPC, 2004.

<sup>34</sup> Valga mencionar la separata de Campos Setién «El Ateneo de Valladolid en la vida de la ciudad», en *Valladolid, Arte y Cultura*, 827-862, en la cual se presenta de manera en extremo escueta la relación de nombres vinculados a la sección musical de dicha sociedad.

<sup>35</sup> Valladolid: Región Editores, 1998.

<sup>36</sup> Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987.

estrechamente ligada a movimientos socialistas y sindicales de la época. La tesis doctoral de esta misma autora, «Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)»<sup>37</sup>, repasa las transformaciones acústicas del municipio en unos años en los que irrumpe la industrialización del sistema productivo en las urbes, las cuales pasan a integrar en su complejo tejido sonoro también los ruidos de las maquinarias de trabajo y de los vehículos, los reproductores mecánicos, la radiofonía, etc. En la segunda parte de esta investigación, Labajo aborda desde un punto de vista histórico-acústico las diferentes casuísticas adscritas a la educación musical en Valladolid y practicadas en conservatorios, escuelas de música, clases particulares o centros de enseñanza general, pero también en esferas no docentes como la Iglesia, entre otros. En la tercera y última parte titulada «La expresión del gusto en la producción y el consumo musical», la autora reflexiona sobre el concepto de música, así como sobre su producción y recepción en los diferentes espacios de la ciudad, tanto cerrados como al aire libre. Especialmente interesada en la conformación del mensaje que se produce a través del hecho musical, dedica un último epígrafe a explorarlo atendiendo a las características arquitectónicas y acústicas de los espacios en que este se produce. Dado que los años escudriñados y la localización espacial de su objeto de estudio coinciden con los del presente trabajo, el interés de esa investigación resulta evidente, pues ha consentido acercarme a la historia del Valladolid desde una mirada complementaria y en extremo pertinente para el estudio del trinomio música-ocio-sociabilidad en que se centra mi planteamiento. Por último, y en otro orden de cosas, he de mencionar la ya citada tesis de Rivera Martínez<sup>38</sup>, un trabajo en el que se analiza la realidad escénica de la ciudad pinciana en el periodo de entre siglos a través de documentación hemerográfica desde la óptica del análisis del discurso. Además de consolidarse como una investigación fundamental en lo concerniente a sus presupuestos metodológicos y epistemológicos, en los que esta tesis se inspira parcialmente, las coincidencias de planteamiento que se establecen con este trabajo la convierten en un recurso referencial en el examen del ambiente teatral y musical de los años inmediatamente anteriores a los abordados en estas páginas.

Ante la ausencia de otros trabajos de investigación que exploren la casuística vallisoletana en el periodo que es objeto de estudio de esta tesis, he recurrido a

---

<sup>37</sup> UVa, 1992.

<sup>38</sup> Véase n6 *supra*.

bibliografía cronológicamente afín que aborda la realidad musical española desde esta misma perspectiva. En ese sentido, cabe mencionar la tesis de Olimpia García López «Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción»<sup>39</sup> en la que atiende al hecho musical en diferentes ámbitos ciudadanos tomando en consideración tanto los lugares en que se producían sus prácticas cuanto a los agentes implicados, y diversifica su atención entre los eventos capitalizados por las clases económica o socialmente hegemónicas y aquellos otros protagonizados por y para las clases más populares. Las conexiones de mi trabajo con esta investigación son innegables, tanto por la definición localista del objeto de estudio en cronologías contiguas, cuanto por la metodología al tomar como fuente de estudio material hemerográfico<sup>40</sup>. A estos textos he de sumar otros tantos que son especialmente afines por el planteamiento heurístico, por la naturaleza de las fuentes de información y, sobre todo, por el enfoque vertical (estricta acotación de fronteras cronoespaciales) que determina el objeto de estudio. Ese es el caso de «La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX (1875-1900)» de María José García Caballero<sup>41</sup>, «La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local. 1900-1910» de Francisco José Álvarez García<sup>42</sup>, «La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923» de Rafael Polanco Olmos<sup>43</sup>, «La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX» de María Esperanza Clares García<sup>44</sup>, «Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa» de Virginia Sánchez López<sup>45</sup>, «La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910» de Myriam Núñez Jiménez<sup>46</sup>, «El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1880-1914)» de Carlota Aldayturriaga Miera<sup>47</sup>, «La vida musical en la ciudad de Pontevedra

---

<sup>39</sup> Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2019.

<sup>40</sup> Para más información véase también Olimpia García López, «El paisaje sonoro de Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): Espacios, instituciones y redes musicales», en *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*, ed. por Vanda de Sá y Antónia Fialho Code (Évora: Publicações do Cidehus, 2019), 61-93.

<sup>41</sup> Tesis doctoral, UVA, 2002.

<sup>42</sup> Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.

<sup>43</sup> Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2009.

<sup>44</sup> Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2012.

<sup>45</sup> Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2013.

<sup>46</sup> Tesis doctoral, UVA, 2014.

<sup>47</sup> Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2015.

(1878-1903)» de Nuria Barros Presas<sup>48</sup> o «La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil (1936-1939)» de Juan Miravet Lecha<sup>49</sup>.

Junto a estas propuestas locales que se han venido desarrollando desde los últimos veinte años a través, sobre todo, de investigaciones doctorales, he recurrido a otras referencias bibliográficas que, con una perspectiva integradora y más horizontal, examinan la realidad escénica nacional durante los años investigados en esta tesis o se sitúan inmediatamente próximos. La importancia que este asunto cobra en mi trabajo tiene que ver con una constante y prolija presencia de programas escénico-musicales en las carteleras de los principales espacios de representación valisoletanos, que me lleva indefectiblemente a considerar recursos bibliográficos que se centran en estudiar dicha actividad en el ámbito español, la mayoría de los cuales se concentran en el periodo de entre siglos. Ese es el caso del libro *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*<sup>50</sup>, editado por Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, en el que se exploran las manifestaciones de géneros *menores* que se produjeron durante el cambio de centuria – supuestamente protagonizado por una crisis teatral– atendiendo no solo a los repertorios sino a toda una serie de factores relativos a intérpretes, público y crítica, que intervienen en el proceso espectacular. En la introducción se explica que el deseo de los organizadores del encuentro que dio lugar a la citada publicación fue descentralizar las intervenciones de la capital con objeto de atender a las realidades teatrales provinciales, «un continente sin explorar sistemáticamente»<sup>51</sup>. En tal sentido, la presente tesis propone recoger ese testigo, que otros investigadores ya han asumido en estudios recientes centrados en escudriñar las realidades espectaculares de entornos provinciales y de los que hablaré más adelante. El volumen de María Pilar Espín Templado titulado *La escena española en el umbral de la modernidad: estudios sobre el teatro del siglo XIX*<sup>52</sup>, al abarcar la centuria en su conjunto resulta especialmente idóneo para acceder a los precedentes de las casuísticas escrutadas en mi investigación: resultante de la compilación de diferentes artículos, entreteje un horizonte teatral constituido tanto por teatro de recitado como por títulos líricos. De especial importancia son los capítulos que dedica al costumbrismo

---

<sup>48</sup> Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.

<sup>49</sup> Tesis doctoral, Universidad Politécnica de València, 2017.

<sup>50</sup> Madrid: Fundamentos, 2005.

<sup>51</sup> Salaün, Ricci y Salgues, *La escena española en la encrucijada*, 9.

<sup>52</sup> Valencia: Tirant lo Blanch, 2011.

escénico, un estilo que lo impregnó casi todo en los últimos años del novecientos y que se mantuvo, y no solo en materia dramática, durante la segunda década del siglo XX. Ese factor común tiene que ver con toda una serie de parámetros teatrales que atañen a la composición misma de la obra (tanto del libreto como de la partitura) y constituye un objeto de discusión necesario en el proceso de hacer dialogar los datos crudos con la interpretación de las fuentes hemerográficas en términos de estilo, ideología o identidad que se llevará a cabo en el apartado correspondiente.

Otra publicación fundamental para comprender el ambiente escénico de la España de los años que me competen es el libro de Serge Salaün, *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*<sup>53</sup>, en el que la cuestión espectacular es abordada desde diferentes frentes, de cuyo interés cabría destacar por la orientación de mi propia mirada «El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936)»<sup>54</sup> –en el que se aplican perspectivas socioeconómicas, ideológicas y culturales, dejando patente la problemática que entraña analizar su recepción, necesariamente mediatizada por una crítica que tendía a denostarlos– y «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo»<sup>55</sup> –que sondea la extensión, incremento y trascendencia femenina, en tanto agente primordial de la profesión e industria del espectáculo–. En ese sentido, he de destacar asimismo el artículo de Celsa Alonso «“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata»<sup>56</sup> en el cual reflexiona acerca de la asistencia de aquellos elementos musicales símbolo de modernidad, transgresión y frivolidad que promovieron una redefinición del papel de la mujer gracias al proceso simbiótico operado al representar en el ámbito de la ficción una nueva realidad social. En la misma línea, a los textos anteriores ha de sumarse *Visibles: mujeres y espacio público burgués en el siglo XIX*, donde María Pilar López Almena<sup>57</sup> presenta al lector un estudio pormenorizado sobre el rol femenino en la esfera pública decimonónica y se atiende a su agencia en los espacios de ocio en que tenían lugar las manifestaciones musicales. La pertinencia de incluir dicha publicación en estas líneas –centradas en el arranque del siglo XX– radica en que transita una vía de estudio que me interesa

---

<sup>53</sup> Paris: Sorbone Nouvelle, 2011.

<sup>54</sup> Salaün, *Les spectacles en Espagne*, 175-189.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 191-210.

<sup>56</sup> *Cuadernos de música iberoamericana* 18 (2009): 135-166.

<sup>57</sup> Valladolid: Ediciones UVa, 2018.



particularmente dado que sus planteamientos metodológicos son perfectamente exportables a la propuesta de mi tesis.

En su conjunto, los géneros líricos<sup>58</sup> constituyeron una matriz prevalente que protagonizó la programación escénica y la oferta de ocio musical de la ciudad pinciana durante la segunda década del novecientos. Por esta razón también se hace necesario un barrido bibliográfico que recoja aquellas publicaciones pertinentes para complementar la información de impronta local con otras de carácter más generalista sobre repertorios dramático-musicales; procede, así, considerar otras investigaciones que hayan abordado de manera transversal la actividad lírica de diferentes localidades españolas en el tránsito de los siglos XIX al XX<sup>59</sup>. En todo caso, para abordar los repertorios que se producen y consumen en la España de los años previos resulta ineludible la referencia a un elenco de modelos heredados que, en algunas de sus manifestaciones muestran síntomas de consunción; de suerte que, tal y como ocurre a escala nacional, la representación de zarzuela grande, drama lírico y ópera española de nueva creación en el Valladolid de esos años resulta anecdótica. Su esporádica programación se vio alimentada por un más que discreto número de estrenos y, sobre todo, por títulos ya para entonces consagrados que databan de la segunda mitad del siglo anterior. Sobre este ámbito se ha ido acumulando un corpus bibliográfico ingente: desde los clásicos escritos de Antonio Peña y Goñi<sup>60</sup>, prácticamente contemporáneos al fenómeno en sí, hasta la eclosión de estudios musicológicos, sobre todo a partir de los años 90 del pasado siglo, con una orientación sobresaliente tanto hacia la zarzuela decimonónica cuanto a la ópera española. Sobre la

---

<sup>58</sup> Aunque el adjetivo *lírico* puede hacer referencia a una especie literaria que se caracteriza por su construcción en verso, alto contenido emocional y temática histórica, en este trabajo el concepto se utiliza para aludir a géneros escénicos total o principalmente cantados. De igual manera, la noción *drama lírico* se emplea según esta misma acepción atinente a su significado de teatro musical y no en tanto género teatral declamado o recitado. Véase Daniel F. Hübner, «El drama lírico español (1900-1916)» (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2000).

<sup>59</sup> Nuria Barros Presas, «Teatro lírico en la ciudad de Pontevedra en las postrimerías del siglo XIX», en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, ed. por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas (Madrid: SEdeM, 2018), 533-550; Josep Joaquín Esteve Vaquer, «La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica Palmesana en el siglo XIX: una visión general», en *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, ed. por José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018), 359-372; Carlos Enrique Pérez Gómez, «Un siglo de teatro lírico en Vigo: escenarios, intérpretes, repertorios y prácticas de consumo (1832-1931)» (Tesis doctoral, UCM, 2020).

<sup>60</sup> *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de “El Liberal,” 1881); *La ópera nacional* (Madrid: Imp. de El Arte, 1873); *España desde la ópera a la zarzuela* (Madrid: Alianza, 1967).

primera, resulta de especial interés la pionera tesis doctoral de María Encina Cortizo «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)»<sup>61</sup> en la que recorre las diferentes temporadas de los teatros madrileños desde la indefinición formal de la zarzuela romántica, su consolidación con el establecimiento de fórmulas en dos actos y la posterior consolidación de la zarzuela grande. A las más de ochocientas veinte entradas bibliográficas localizables en la «Bibliografía sistemática de la zarzuela en los siglos XIX y XX» que realizaran Emilio Casares y Belén Pérez<sup>62</sup> en el ya citado monográfico fruto de la celebración de un congreso internacional homónimo, se suman otros artículos pertenecientes a la misma publicación y que han abordado el asunto de la zarzuela ochocentista según diferentes perspectivas; así: «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847» de María Encina Cortizo<sup>63</sup>, «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero»<sup>64</sup> de Espín Templado, «La zarzuela y la sociedad decimonónica»<sup>65</sup> de Andrés Ruiz Tarazona, «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración»<sup>66</sup> de Luis G. Iberní. Desde entonces las referencias se han incrementado con nuevas aportaciones que aparecen recogidas en la voz correspondiente del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*<sup>67</sup> a las que se suman numerosas publicaciones posteriores que han abordado el estudio de títulos o de autores concretos<sup>68</sup>.

---

<sup>61</sup> Tesis doctoral, UCM, 2014.

<sup>62</sup> En «La Zarzuela en España e Hispanoamérica», 543-565.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 23-49.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 57-72.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 149-156.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 157-164.

<sup>67</sup> Louise K. Stein et al., «Zarzuela. I. España», en *DMEH* (Madrid: SGAE-INAEM-ICCMU, 2002), s. v.

<sup>68</sup> Por ofrecer, sin ánimo de exhaustividad, tan sólo una muestra: María Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela* (Madrid: ICCMU, 1998); Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración* (Madrid: ICCMU, 2002); Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico* (Madrid: Turner, 2002); José Prieto Marugán, «Ruperto Chapí y "El Quijote"», *Música y educación* 63 (2005): 109-124; Rafael Lamas, «La zarzuela grande ante la encrucijada del liberalismo español: Barbieri y su Barberillo», en *Lorca, taller del tiempo: ALDEEU 2004*, ed. por Pedro Guerrero Ruiz (Murcia, Universidad de Murcia, 2005): 385-391; Víctor Sánchez Sánchez, *Teatro lírico español, 1800-1950 (ópera y zarzuela)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Historia y Ciencias de la Música, 2005); José Antonio Oliver García: «Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-50)», *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 408-425; y «El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)» (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2012); Magda Ruggeri Marchetti, «El rey que rabió, de Ruperto Chapí, en el Teatro de la Zarzuela», *Assaig de teatre* 59 (2007): 149-150; Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López, eds., *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012); María Encina Cortizo y Ramón Sobrino, «La picaresca (1851): Rinconete y Cortadillo en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 13 (2013): 71-96; José Romera Castillo, «Un paisano alicantino ilustre: Ruperto Chapí,

Paralelamente, la cuestión de la ópera española también ha sido objeto de numerosos textos de diversa índole y ha experimentado similar evolución al constituir un tema prácticamente inseparable, o al menos íntimamente imbricado con el anterior; así, a la extensa bibliografía incluida en la voz correspondiente del *DMEH*<sup>69</sup>, en las últimas décadas ha sido ampliamente explorado en el segundo volumen de *La ópera en España e Hispanoamérica*<sup>70</sup> coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, en el que resultan de especial interés las aportaciones centradas en el siglo XIX de Cortizo<sup>71</sup>, Ramón Sobrino<sup>72</sup>, Francesc Bonastre<sup>73</sup>, Víctor Sánchez Sánchez<sup>74</sup>, Iberni<sup>75</sup> y Ruiz Tarazona<sup>76</sup>. Así como los artículos ya centrados en los primeros años de la nueva centuria de Natalie Morel Borotra<sup>77</sup>, Francesc Cortés<sup>78</sup> o la de Michael Christoforidis<sup>79</sup>. De unos años posterior es la ya mencionada publicación de Sánchez<sup>80</sup>, en cuya primera parte el autor trata la cuestión de la ópera española a lo largo de todo el siglo XIX y su presencia en los principales coliseos del país: Teatro Real de Madrid y Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En ámbito andaluz, en esta materia destaca el trabajo de Gemma León Ravina *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*<sup>81</sup>. También resulta de referencia el libro coordinado por Espín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos titulado *Teatro lírico español: ópera,*

---

más allá de los escenarios madrileños», en *Studia linguistica in honorem Francisco Gimeno Menéndez*, ed. por Brauli Montoya Abat y Antoni Mas i Miralles (Alicante: Universidad de Alicante, 2013), 845-867; Amalia Moreno Ríos, «Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical» (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013); Isabelle Porto San Martín, «De l'opéra-comique à la zarzuela: modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène, (1849-1856)» (Tesis doctoral, UCM, 2013); Diana Díaz González, «Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración» (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014); Nuria Blanco Álvarez, «El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)» (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015); José Prieto Marugán, «Francisco Asenjo Barbieri restaurador de la zarzuela», *Madrid histórico* 6 (2016): 30-34; Nuria Blanco Álvarez, «De Julio Verne a Miguel Ramos Carrión: "Los sobrinos del capitán Grant" (1877)», en *Musicología en el siglo XXI*, 747-766; Pablo López Rocamora, «Marina: una propuesta hacia la ansiada «Ópera Nacional», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga* 8 (2020): 63-85.

<sup>69</sup> Emilio Casares Rodicio, «Ópera», en *DMEH*, ed. por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor - SGAE, 1999-2002), s. v.

<sup>70</sup> Madrid: ICCMU, 2002.

<sup>71</sup> «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, 7-62.

<sup>72</sup> «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica», *Ibid.*, 77-142.

<sup>73</sup> «El planteamiento operístico de Pedrell», *Ibid.*, 187-198.

<sup>74</sup> «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración», *Ibid.*, 199-214.

<sup>75</sup> «Verismo y realismo en la ópera española», *Ibid.*, 215-226.

<sup>76</sup> «La creación operística de Albéniz», *Ibid.*, 227-236.

<sup>77</sup> «La ópera vasca. Tentativas para la creación de una ópera nacional (1884-1936)», *Ibid.*, 301-324.

<sup>78</sup> «La Ópera en Cataluña desde 1900 hasta 1936», *Ibid.*, 325-362.

<sup>79</sup> «Hacia nuevos conceptos de "opera" en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)», *Ibid.*, 363-372.

<sup>80</sup> «La ópera española en el siglo XIX», en *Teatro lírico español*, 3-25.

<sup>81</sup> Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual, 2007.

*drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*<sup>82</sup>, en el que se atiende desde procesos de creación del género lírico hasta títulos concretos de impronta nacional y foránea. Asimismo, conviene mencionar otros trabajos recientes que han abordado la figura de distintos compositores de ópera española<sup>83</sup>, así como otras investigaciones en las que se reflexiona sobre principios estéticos, aspectos definitorios e historia del género en el ámbito teatral madrileño<sup>84</sup>. Por último, cabe destacar la reciente publicación de Casares en dos volúmenes, en los que realiza un repaso comprehensivo tanto de la presencia de la ópera en España cuanto de la composición operística española desde finales del siglo XVIII y a lo largo de prácticamente todo el ochocientos<sup>85</sup>.

Sin embargo, las experiencias teatrales de esta época estuvieron mayoritariamente protagonizadas por obras breves a las que, no sin recelo dada la connotación peyorativa del término alimentada historiográficamente, se han clasificado como *género chico*. Este formato reducido de teatro prosperó en la realidad sociocultural y económica decimonónica, pues frente a la crítica situación padecida por los modelos heredados, de manera que el teatro por horas se convirtió a finales del XIX en la forma por excelencia de programación teatral. Las fórmulas dramático musicales populares, con los espectáculos de variedades y las diversas subvariantes englobables bajo el paradigma casi ecuménico del género chico, fueron concebidas para satisfacer a nuevos públicos cuyas dinámicas de consumo cultural y de ocio condicionaron un vertiginoso aumento de locales, empresarios y autores que se incorporaron a un naciente modelo de negocio afín a las nuevas tendencias del gusto y proclive a una explotación masiva. Bajo tales

---

<sup>82</sup> Madrid: UNED, 2016.

<sup>83</sup> Casares Rodicio, «Chapí y la ópera», en *Ruperto Chapí*, 1:107-154; Emilio Fernández Álvarez, «Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)» (Tesis doctoral, UCM, 2016); Cristina Álvarez Losada, «El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)» (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017).

<sup>84</sup> José Luis Téllez, «Paradojas de la ópera española», *Cuadernos Hispanoamericanos* 676 (2006): 41-56; Lothar Siemens Hernández, «Sobre la ópera española y la ópera en español», *Revista de Musicología* 31 (2008): 241-247; Francisco Manuel López Gómez, «Caracterización musical del topos de la muerte en las primeras óperas españolas de la escena madrileña decimonónica (1868-1878)», en *Comunica, Coneuta, Coneix: VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de actas*, ed. por Ana Llorens Martín (Madrid: Joven Asociación de Musicología, 2015), 163-172; Francisco Manuel López Gómez, «La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)» (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La-Mancha, 2016); Francisco Manuel López Gómez, «Corrientes estéticas en torno a la ópera española (1868-1913)», *Cuadernos de Investigación Musical* 6 (2018): 256-292.

<sup>85</sup> *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, vol. 1, *Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)* (Madrid: ICCMU, 2018); *La ópera en España*, vol. 2, *Desde la Regencia de M.<sup>a</sup> Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)* (Madrid: ICCMU, 2019).

instancias, se creó una extensa galería de títulos siempre juzgados *menores* por el pensamiento estético afín al canon estatuido, que siguieron siendo minusvalorados, cuando no abiertamente despreciados, por la crítica en los años que aquí me ocupan. Una crítica que aseveraba una situación constante de crisis teatral al referirse a estos modelos, que por otra parte ya se habían vuelto hegemónicos. Si antes me refería al *hecho musical* como un concepto que me permite aglutinar realidades (prácticas, agentes, interacciones, espacios, mediaciones...) musicales dispares, algo similar sucede con el empleo de la locución *género chico*, empleada para acoger un vastísimo corpus de títulos dramático-musicales que se produjeron y consumieron con una inusitada celeridad. Para conocer el origen del fenómeno es de obligada consulta el artículo de Enrique Mejías «Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico»<sup>86</sup>, en el que el autor plantea una revisión crítica de la historiografía que evidencia una preocupante continuidad de planteamiento entre algunas de las primeras investigaciones científicas sobre zarzuela y ciertas publicaciones nostálgicamente pretenciosas de autores anteriores como José Deleito y Piñuela<sup>87</sup>, Matilde Muñoz<sup>88</sup> o Víctor Ruíz Albéniz<sup>89</sup>, características por hacer alarde de un estilo «literario y sentimental»<sup>90</sup>. Si bien no compete a esta investigación indagar sobre dicha casuística, sí resulta pertinente poner de manifiesto que, efectivamente, buena parte de la literatura que ha abordado el género chico se ha caracterizado por emplear ese tono anecdótico<sup>91</sup>. También pertenecientes al siglo pasado, conviene referir trabajos como los de Alberto Romero Ferrer sobre la influencia de Cádiz en el repertorio de género chico de finales del XIX<sup>92</sup> o de Fernando Doménech Rico acerca de tres títulos emblemáticos de impronta madrileña<sup>93</sup>. Con respecto a otros textos más recientes e impostados en disímiles a

---

<sup>86</sup> *Cuadernos de música iberoamericana* 30 (2017): 87-109.

<sup>87</sup> *Origen y apogeo del «Género Chico»* (Madrid: Revista de Occidente, 1949).

<sup>88</sup> *Historia de la zarzuela y el género Chico* (Madrid: Ed. Tesoro, 1946).

<sup>89</sup> *El Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)* (Madrid: Prensa Castellana, 1953).

<sup>90</sup> Mejías, «Las raíces isabelinas del teatro por horas», 90.

<sup>91</sup> Zurita, *Historia del género chico* (Madrid: Prensa popular, 1920); Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea del Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934); Antonio Barrera Maraver, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido* (Madrid: El avapiés, 1983).

<sup>92</sup> *El género chico: introducción al estudio del teatro corto fin de siglo: (de su incidencia gaditana)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993). Véase también *Antología del Género Chico* (Madrid: Cátedra, 2005).

<sup>93</sup> *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa* (Madrid: Editorial Castalia-Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1998).

planteamientos metodológicos, además de algunas publicaciones de Espín Templado, como por ejemplo *El teatro por horas en Madrid (1870 - 1910)*<sup>94</sup>, cabe ser citado el libro de Margot Versteeg *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)*<sup>95</sup> en el que la autora analiza una serie de obras paradigmáticas de zarzuela chica incidiendo en su concepción popular con sus derivas económicas e ideológicas. Al hilo de la inseparable relación de este tipo de teatro como objeto de negocio he de mencionar la publicación editada por Carmen del Moral Ruiz y Manuel García Franco titulada *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*<sup>96</sup>, en la que, obviando el componente musical y localizado su estudio en el ambiente madrileño, exploran el funcionamiento de los espacios teatrales –habituales y estacionales– también en términos mercantiles y de gestión empresarial, para después centrarse en el oficio del dramaturgo y «pasar revista» a dos obras de temática local y otras tantas de asunto político.

Otro de los referentes bibliográficos que ha abordado el género pequeño de la zarzuela (repertorios, autores y procesos de programación durante el cambio de siglo) desde el concepto de *nacionalismo* es, por ejemplo, el libro de Clinton D. Young titulado *Music Theater and Popular Nationalism in Spain: 1880-1930*<sup>97</sup>. La historia del género chico está indefectiblemente relacionada con la constante idea de crisis teatral promulgada por una crítica que menospreciaba sistemáticamente este modelo de teatro, que ya a finales del diecinueve, se había convertido en una práctica normativa. Así mismo, la historia del género chico está estrechamente ligada a ese tipo de obras que se han calificado como de teatro frívolo, en un uso pretencioso del calificativo que ha coadyuvado a que algunos estudiosos hayan visto reafirmado un menosprecio académico palpable hacia ese tipo de espectáculos. Con la llegada de los bufos de Arderius y la eclosión de las variedades en España, ese carácter desenfadado, sugerente y, por qué no, subalterno, fue asumido por los autores de género chico, al cultivar operetas y revistas en las que se hacía alarde de un «verdor» irresistible para el público, aunque resistido por parte de la crítica. Ramón Barce, en su artículo «La revista: aproximación a una definición

---

<sup>94</sup> Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995. Véase también: Espín Templado, «El teatro lírico español: un siglo de aplausos (una aproximación a las claves del éxito entre 1875-1910)», en *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936* (Madrid: Iberoamericana, 2008), 209-229.

<sup>95</sup> Leiden: Brill, 2000.

<sup>96</sup> Madrid: Alianza, 2004.

<sup>97</sup> Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2016.

formal»<sup>98</sup> aborda el problema que entraña para los investigadores perfilar una definición que permita clasificar estas obras, cuya diversa orgánica hace que sea sumamente difícil diferenciarlas de otras variantes del género chico. Sobre el teatro frívolo también ha escrito Ramón Femenía Sánchez en su libro *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*<sup>99</sup> y Pedro M. Villora en *Teatro frívolo*<sup>100</sup> en el que se realiza un recorrido histórico a través de tres hitos: *El joven Telémaco*, *La corte de Faraón* y *Las Leandras*. Debo, asimismo, mencionar la publicación de Juan José Montijano Ruiz, *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*<sup>101</sup>, de la que han resultado de particular interés para mi investigación los capítulos «De sus orígenes a finales del siglo XIX» y «La revista en el primer tercio del siglo XX»<sup>102</sup>. Por último, cabe citarse el artículo de Mejías en el que explora, a través de las publicaciones del mismo Arderius, muchos de los principios de esa nueva forma de teatro musical popular implantado en España desde 1866 y que contó, ya desde sus orígenes, con numerosos detractores<sup>103</sup>.

Al hilo de la mencionada idea de crisis teatral, y en directa relación con el auge del cinematógrafo como alternativa económica de ocio, ha sido relevante un texto de Álvaro Ceballos Viro en el que estudia la repercusión directa de la incipiente creación fílmica en una serie de títulos de género chico<sup>104</sup> a través de los cuales detecta diferentes formatos de trasvase, desde la inclusión temática de ambientes y espacios para la proyección, hasta proyecciones mismas o simulaciones, e incluso mediante la adopción de personajes cinematográficos populares que se convierten en protagonistas de títulos zarzuelísticos. Por su parte, la opereta europea que llega en los años estudiados –género al que también se llega a responsabilizar del menoscabo de la escena nacional– es, sobre todo, de origen vienés, razón por la cual también ha sido útil la consulta de «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España», artículo de Ignacio Jassa Haro<sup>105</sup>, así como el de Andrea García Torres que, con el mismo enfoque, se centra

---

<sup>98</sup> En «La Zarzuela en España e Hispanoamérica», 119-147.

<sup>99</sup> Madrid: Geysler, 1997.

<sup>100</sup> Madrid: Fundamentos, 2007.

<sup>101</sup> Madrid: Fundamentos, 2010. Véase también Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)» (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2009).

<sup>102</sup> Montijano Ruiz, *Historia del teatro frívolo español*, 15-37 y 39-81 respectivamente.

<sup>103</sup> Enrique Mejías, «La correspondencia de los bufos (1871). Ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación», *Revista de Musicología* 31, n.º 1 (2008): 125-149. Véase también del mismo autor *Offenbach, compositor de zarzuelas* (Madrid: ICCMU, 2020).

<sup>104</sup> Álvaro Ceballos Viro, «El cine en el género chico (1897-1936)», *Hecho Teatral* 17 (2017): 37-75.

<sup>105</sup> *Cuadernos de música iberoamericana* 20 (2010): 69-128.

en «Franz von Suppé en España: la recepción de su obra lírica en el contexto de adaptación de la opereta vienesa»<sup>106</sup>. Siguiendo con el tópico *crisis*, de la que el género chico probablemente fuese al mismo tiempo causa y efecto, y en lo que afecta al planteamiento y objeto de estudio de esta tesis, merece subrayarse e hecho de que acarreo consecuencias extraordinariamente interesantes que anuncian nuevas formas escénicas y nuevas fórmulas teatrales propias de un futuro en ciernes en el que las variedades comienzan a adueñarse de las programaciones. Con las variedades, un patrón espectacular que se extendió con una celeridad inusitada, surgió todo un circuito de *performers* que, dedicados a abastecer la insaciable maquinaria escénica, desarrollaron una heterogénea pluralidad de manifestaciones (gimnásticas, números de baile, canto o ejecuciones instrumentales, prestidigitación, escapismo, ventriloquía, transformismo, animales adiestrados, declamación, curiosidades científicas y física recreativa o fenómenos y rarezas biológicas..., y un largo etcétera). De las diversas exhibiciones musicales asiduas entre las variedades sobresalieron, especialmente, aquellas desempeñadas por cupletistas o canzonetistas, que llegarían a dominar la programación de cinematógrafos, barracones, salones y teatros. Frente a la plural disparidad del resto de alternativas –que también podían conllevar música–, este género, de naturaleza intrínsecamente musical, ha resultado el de mayor interés para la presente investigación.

Contextualizar tamaña dispersión de opciones no resulta sencillo, sin embargo y de cara a centrar la información actualizada y la literatura crítica preexistente con respecto al fenómeno del cuplé, se ha llevado a cabo un primer acercamiento a través de sendas fuentes terciarias mediante la consulta de la voz correspondiente en *DMEH*<sup>107</sup> y en *BEPMOW*<sup>108</sup>, ambas debidas a Maruxa Baliñas, en las que la autora propone una periodización de su devenir histórico en cuatro etapas a las que sigue una clasificación de sus especies basada en la temática de las letras y la procedencia geográfico-cultural de las influencias que los caracterizan. En todo caso, no puede prescindirse de la tradición reciente que, generada al calor de la vindicación científica de manifestaciones

---

<sup>106</sup> En *Teatro lírico español*, 427-452.

<sup>107</sup> «Cuplé», s. v.

<sup>108</sup> «Cuplé», en *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume 11 Genres: Europe*, ed. por Paolo Prato y David Horn (London: Bloomsbury Academic, 2017), s. v.



consuetudinariamente minusvaloradas<sup>109</sup>, ha beneficiado al conocimiento académico del género y de sus protagonistas. Por lo que a algunas publicaciones del siglo pasado que retratan en forma de crónicas y biografías parte de la historia del cuplé<sup>110</sup> han de sumarse otras como las firmadas por Salaün: así, en su monografía *El cuplé (1900-1936)*<sup>111</sup>, ofrece una visión comprensiva de esta práctica y sus agentes atendiendo a repertorios, creadores, intérpretes y procesos de recepción, con especial énfasis en las dinámicas de cosificación del cuerpo femenino propias de estos espectáculos. A este autor corresponde, asimismo, un capítulo del libro, ya citado, sobre la escena española en el periodo de entre siglos dedicado a explicar tanto el surgimiento del cuplé en España cuanto las dinámicas de producción y consumo que lo caracterizaron, así como la proliferación e inferencias advertidas en los repertorios que interpretaban las artistas, alimentados en buena medida a partir de números del género chico<sup>112</sup>. Javier Barreiro trata el complejo panorama en que se producen las varietés y en el que el cuplé va progresivamente ganando terreno al resto de manifestaciones espectaculares en un texto titulado «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad»<sup>113</sup>. Además de problematizar sobre la (in)definición terminológica tan característica de buena parte de las investigaciones que lo habían tratado, el autor da cuenta de las múltiples influencias que contribuyeron a su configuración en tanto género mixto y permeable. En «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío»<sup>114</sup>, Pepa Anastasio se centra en escudriñar el poder del género como «desestabilizador de la cultura de masas en el contexto de la hegemonía del *noucentisme*» barcelonés<sup>115</sup> y defiende que, contrariamente a lo que postula Salaün, el cuplé no es un dispositivo de control ejercido por una clase dominante sino una muestra del poder sedicioso social y culturalmente ejercido por mujeres. Merece la pena recalcar

---

<sup>109</sup> Muñoz, *Historia de la zarzuela*; Augusto Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid, anecdotario de la farándula madrileña* (Madrid: José Ruiz Alonso, 1947); Ángel Zuñiga, *Una historia del cuplé* (Barcelona: Ed. Barna, 1954).

<sup>110</sup> Máximo Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas* (Madrid: Ed. Cultura Clásica y Moderna, 1960); Álvaro Retana, *Estrellas del cuplé (Su vida y sus canciones)* (Madrid: Ed. Tesoro, 1963); Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo* (Madrid: Ed. Tesoro, 1964); Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Ed. Tesoro, 1967); José Alfonso, *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)* (Madrid: Cunillera, 1972); Manuel Vázquez Montalbán, *Cien años de canción y music-hall* (Barcelona: Ed. Seix-Barral, 1974); José María López Ruíz, *Aquel Madrid del cuplé* (Madrid: El Avapiés, 1988); Juan Villarín, *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1990).

<sup>111</sup> Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

<sup>112</sup> Salaün, «Cuplé y variedades (1890-1915)», en *La escena española*, 125-151.

<sup>113</sup> *Dossiers Feministes* 10 (2007): 85-100.

<sup>114</sup> *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13, n.º 2-3 (2007): 193-216.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 195.

lo que, si *a priori* puede parecer una obviedad, considero clave para comprender la trascendencia del cuplé como fenómeno de masas, dado que uno de sus principales atractivos residía en el indiscutible protagonismo de las artistas femeninas que, sobre todo en los primeros años de vida del género, cultivaron la modalidad sicalíptica del mismo. En ese sentido, resulta importante tener en cuenta otro artículo de la misma autora, «Pisa con garbo. El cuplé como performance»<sup>116</sup>, en el que estudia el *eros* escénico a través de la figura paradigmática de la Bella Chelito, comprendiéndolo como un acto performativo en el que la mujer posee más agencia de lo que la crítica y la historiografía tradicionalmente ha solido conceder. Las cupletistas se convierten en una manifestación de la cultura popular del erotismo, alimentada tanto a base de casticismo como de modernidad. En esa misma línea, cabe destacar la tesis doctoral de Laura Navarro, «Ángeles Caídos: cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1936)»<sup>117</sup> en la que reflexiona sobre la capacidad de decisión y acción de unas *performers* que si bien tiene la capacidad de operar al margen de las convenciones sociales de género, son víctimas, al mismo tiempo, de un sistema de consumo espectacular promovido, al menos en origen, por y para los hombres, y en el que la objetificación de su figura llegaba a trascender las tablas del escenario abocándolas en buena parte de los casos al lenocinio. Sobre la sexualización de las cupletistas también ha escrito Maite Zubiarre, cuyo libro *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*<sup>118</sup>, resulta de lectura obligada para complementar una visión panorámica, y sin tabúes, sobre el papel que estas intérpretes de varietés desempeñaron en la configuración de una tradición erótica nacional a través de la imagen que de sí mismas proyectaban mediante sus creaciones artísticas y que llegarían a divulgarse incluso mediante tarjetas postales. Para concluir este apartado, dedicado a la bibliografía relativa a un espectáculo de masas tan relevante para perfilar el horizonte cultural de los años indagados en esta tesis, he de referenciar el libro de reciente publicación *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, editado por Enrique Encabo<sup>119</sup>, en el que se explora desde diferentes disciplinas y planteamientos el complejo fenómeno del cuplé

---

<sup>116</sup> *Trans. Revista Transcultural de Música* 13 (2009), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>

<sup>117</sup> Tesis doctoral, The Ohio State University, 2015.

<sup>118</sup> Madrid: Cátedra, 2014. Véase también Maite Zubiarre, «Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir: erotismo, exotismo y modernidad en España», *Romance Quarterly* 52, n.º 3 (2005): 197-220.

<sup>119</sup> Madrid: ICCMU, 2019.

y se ofrece una panorámica de aproximaciones muy actualizadas tanto desde perspectivas heurísticas cuanto metodológicas.

Otro de los grandes aspectos a tener en cuenta a la hora de escrutar la vida musical de una ciudad es el relativo a la actividad concertística. No son pocos los problemas que plantea la utilización del vocablo *concierto*, sin embargo, el motivo que me llevado a presentar dicha práctica cultural de esta manera viene avalada por una tradición historiográfica que refrenda su uso para hacer referencia al evento espectacular organizado, según unos códigos preestablecidos, en torno a la ejecución musical –entendida como portador expresivo exclusivo– de uno o varios intérpretes observados durante un tiempo dado por un público que acude a un emplazamiento determinado para tal efecto. Sin embargo, he de incidir en este punto en que, como he hecho patente en líneas anteriores al referirme a *hecho musical*, la perspectiva aquí adoptada para estudiar el fenómeno del concierto es integradora. En la línea de lo que propone Christopher Small al referirse al concepto de *musicking*<sup>120</sup>, en esta investigación se aglutina bajo el vocablo *concierto* no solo lo relativo al acto performativo de interpretación de cierta música por determinados cantantes y/o instrumentistas, sino que contempla también lo concerniente a producción, programación, gestión, mediación, comunicación y publicidad, interacción y recepción, así como cualquier dinámica involucrada en el proceso y advertida en el diario estudiado acerca cualquiera de las operaciones, positivas o simbólicas, que de una manera u otra conformaban el hecho musical. Es decir, que más allá de la acepción ofrecida por el *Diccionario de la lengua española* centrada en la forma compositiva<sup>121</sup> y de aquella que reduce la eventual complejidad del término a una mera «función de música en que se ejecutan composiciones sueltas»<sup>122</sup>, o incluso de la genérica definición de

---

<sup>120</sup> *Musicking. The Meaning of Performing and Listening* (New England: Wesleyan, 1998), 9. Trad. propia: «Hacer música es participar, de cualquier modo, en una *performance* musical, bien sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer) o bailando. A veces incluso podríamos extender su significado a lo que está haciendo la persona que da las entradas en la puerta o a los hombres fornidos que mueven el piano y la batería o los técnicos que ajustan los instrumentos y realizan las pruebas de sonido o los trabajadores que limpian después de que todos los demás se hayan ido. Ellos también están contribuyendo a la naturaleza del evento que es una *performance* musical».

<sup>121</sup> «Composición musical para diversos instrumentos en que uno o varios llevan la parte principal», en *DRAE*, 23ª ed., s. v. «concierto», acepción 4ª.

<sup>122</sup> *Ibid.*, acepción 3ª.

algún diccionario de referencia en materia musical<sup>123</sup>, dentro del marco ecuménico de las artes de la representación, con el empleo del término pretendo reconocer la ostensión espectacular aficcional en tanto performance escénica no teatral<sup>124</sup>. Dado que no es objeto de esta investigación profundizar en la controversia terminológica que suscita, de nuevo, el concepto de *performance*, tan solo aclararé que en este sentido me adhiero a la propuesta de Nicholas Cook al considerar la música –o, en los términos aquí utilizados, al hecho musical– como performance<sup>125</sup>.

Presentaré el conglomerado de realidades que conforman este sector del objeto de estudio de la tesis en el capítulo dedicado a la actividad concertística; como se puede suponer, en dicho apartado me enfrento a un complejo entramado en el que confluyen intérpretes profesionales y aficionados, adultos e infantiles, con repertorios de diversa índole en espacios convencionales concebidos para albergar la práctica y escucha musical pero también en otros alternativos, en eventos formales e informales que pudieron ser exclusiva o parcialmente musicales y organizados por agentes de diferente naturaleza, no siempre orientados exclusivamente a la promoción cultural y artística, con música también producida como mero *adorno* o complemento ancilar en un café. Si se desgranar las opciones antes mencionadas, y con la intención de perfilar la actividad orquestal y sinfónica del Valladolid de la segunda década del novecientos, la escasa bibliografía de enfoque local me ha llevado a recurrir a investigaciones centradas en otras localidades durante el periodo sondeado, según un recorrido bibliográfico emprendido a partir de las prácticas sinfónicas en España, para lo que, además de las ya clásicas publicaciones de Antonio Fernández-Cid<sup>126</sup>, Tomás Marco<sup>127</sup> o Carlos Gómez Amat<sup>128</sup>, se han atendido las aportaciones de trabajos más recientes por su destacada pertinencia ante los planteamientos de esta tesis. El centrismo que ya se había advertido al hablar de la escena española se percibe también en los estudios sobre música sinfónica, dado que buena parte

---

<sup>123</sup> William Weber, «concert (ii)», en *TNGDMM*, ed. por Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. v.

<sup>124</sup> Cfr. Juan P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico: artes del espectáculo, escénicas y performativas: esbozos teóricos y disciplinares* (Madrid: ADE, 2015), capítulos 2 y 3 *passim*.

<sup>125</sup> «Between Process and Product: Music and/as Performance», *Music Theory Online* 7, n.º 2 (2001), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

<sup>126</sup> *La música española en el siglo XX* (Madrid: Fundación Juan March, 1973).

<sup>127</sup> «Las circunstancias de la música española», en *Historia de la música española. 6. Siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1982), 15-23.

<sup>128</sup> «Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX», en «El Romanticismo musical español», ed. por Jacinto Torres Mulas, número especial, *Cuadernos de Música* 2 (1982): 37-47.

de estos se centran en el caso madrileño. En ese sentido, y aunque su cota cronológica es anterior a la del presente trabajo, he de mencionar la tesis de Ramón Sobrino «El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid»<sup>129</sup> por ser un referente ineludible sobre el tema al que se suma el examen de la actividad orquestal desarrollada entre 1914 y 1918 en Madrid debido a Eduardo Suárez Vega<sup>130</sup>. Una de las agrupaciones que acudieron con regularidad anual a ofrecer conciertos en Valladolid durante los años estudiados fue la Orquesta Sinfónica de Madrid. Además de ser estudiada por Gómez Amat y Joaquín Turina<sup>131</sup>, ha sido objeto de abordajes más recientes como la del ya mencionado Sobrino al hilo de otros intereses concernientes a la Banda Municipal y la Orquesta Filarmónica de Madrid durante las primeras décadas del siglo XX<sup>132</sup>. En esta misma línea, procede destacar dos tesis que estudian esta última institución con enfoques diferentes: María Dolores Cuadrado Caparrós<sup>133</sup> lo hace a través de la figura de Bartolomé Pérez Casas –fundador y director de la agrupación–, mientras que Miriam Ballesteros Egea<sup>134</sup> persigue evidenciar la contribución de dicha entidad a la difusión de composiciones nacionales coetáneas. Así mismo, resulta pertinente destacar la tesis realizada por Martín Baeza Rubio sobre la figura de Enrique Fernández Arbós<sup>135</sup>, quien ostentó el cargo de director de la Orquesta Sinfónica de Madrid durante los años abordados en este trabajo. Como podría presumirse, la segunda capital más estudiada dentro del ámbito español es la catalana; sobre ella ha trabajado Xosé Aviñoa, del que procede señalar sus contribuciones –centradas en la actividad sinfónica, camerística, coral y operística barcelonesa de finales del XIX y primeras décadas del siglo siguiente–

---

<sup>129</sup> Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1992.

<sup>130</sup> «La actividad orquestal en Madrid: 1914-1918» (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1998).

<sup>131</sup> *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia* (Madrid: Alianza Musical, 1994).

<sup>132</sup> Ramón Sobrino, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica* 14-15 (2004-2005): 155-175.

<sup>133</sup> *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915- 1936)* (Valencia: Germania, 2007).

<sup>134</sup> «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española» (Tesis doctoral, UCM, 2010).

<sup>135</sup> «Enrique Fernández Arbós (1863-1939): Maestro y embajador de la música en España y en el mundo. Educador y figura indiscutible en la historia y desconocido por la profesión actual» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016).

individuales<sup>136</sup> y en colaboración con Jaume Carbonell<sup>137</sup>, así como el artículo de Francesc Bonastre i Bertran sobre el asociacionismo sinfónico barcelonés entre los años 1910 y 1936<sup>138</sup>. A estas aproximaciones, que han abordado la vida sinfónica de las dos grandes urbes españolas, se suman otras que se han venido realizando con objeto de sacar a la luz diversas realidades musicales hasta entonces inexploradas: José Ignacio Suárez García alrededor de la Sociedad Filarmónica de León durante las dos primeras décadas del XX como centro promotor de la actividad musical de la ciudad<sup>139</sup>, las tesis doctorales de Manuel Sancho García<sup>140</sup> y José Manuel Miñana Juan<sup>141</sup> centradas en el ámbito valenciano, o las contribuciones de Pilar Valero Abril<sup>142</sup> y Tamar Adán García<sup>143</sup> sobre el asociacionismo musical en Murcia y Galicia, respectivamente.

La actividad que aquí califico de *concertística* no se redujo tan solo a las incursiones de grandes entidades sinfónicas, de hecho, el formato camerístico fue el más frecuente en este tipo de eventos. Las razones que motivaron la mayor presencia de estas agrupaciones se hacen evidentes si se atiende a cuestiones logísticas, pues frente a los requerimientos que demandaban las grandes orquestas sinfónicas, la programación de grupos de cámara ofrecía mayores facilidades, versatilidad y asequibilidad organizativa, características que hacían posible su presentación en espacios de dimensiones más modestas (ateneos, salones o círculos de recreo) frecuentados por un número considerablemente menor de asistentes. A pesar de que los estudios sobre música de cámara son más escasos que los que tratan el sinfonismo en España, existen diversos trabajos que han examinado esta práctica musical con diferentes

---

<sup>136</sup> «Barcelona, del wagnerianismo a la generación de la República», en *Actas del Congreso: España en la música de Occidente*, 1985 (Madrid: Ministerio de Cultura - INAEM, 1987), 323-340; «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX», en «Sociedades musicales en España, siglos XIX-XX», ed. por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino, número especial, *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 277-286.

<sup>137</sup> *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. 3, *Del Romanticisme al Nacionalisme* (Barcelona: Edicions 62, 2000).

<sup>138</sup> «El asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Simfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal», *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 255-275.

<sup>139</sup> «La etapa fundacional de la Sociedad Filarmónica de León (1907-1914)», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* 73 (2018): 251-274. Véase también del mismo autor: «Historia de una crisis: la Sociedad Filarmónica de León entre 1914 y 1920», en *Musicología en el siglo XXI*, 955-974.

<sup>140</sup> «El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)» (Tesis doctoral, Universitat de València, 2004).

<sup>141</sup> «La orquesta sinfónica de valencia (1916-2016) y su aportación a la evolución de la música sinfónica en valencia» (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2019).

<sup>142</sup> «De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)» (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015).

<sup>143</sup> «Asociacionismo musical de finales del s. XIX principios del XX: inicio de las Sociedades Filarmónicas de Ourense, Vigo e Pontevedra» (Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2017).

perspectivas: desde la contribución de Gómez Amat sobre sinfonismo y música de cámara en la España decimonónica<sup>144</sup>, hasta la introducción de Fernando Delgado al Ciclo de Miércoles sobre los cuartetos de cuerda en España entre 1863-1914, con motivo de la celebración del 150 aniversario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, en la que presenta la labor realizada al amparo de dicha institución para la difusión y consumo de este género en toda España<sup>145</sup>, pasando por la de Ester Aguado Sánchez, centrada en escudriñar el repertorio abordado entre 1863 y 1894 por esa misma sociedad<sup>146</sup>. A pesar de que fueron muchos los grupos de cámara que pasaron por los escenarios de Valladolid entre 1910 y 1920, entre ellos destaca como conjunto paradigmático el Cuarteto Francés. Esta agrupación ha sido investigada por Delgado en relación con la producción camerística de Chapí<sup>147</sup> y, sobre todo, por Beatriz Hernández Polo en su tesis «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés»<sup>148</sup>. En este sentido, merece destacarse la importancia del libro editado por Carolina Queipo y María Palacios titulado *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*<sup>149</sup>, cuya relevancia reside tanto en el presupuesto metodológico que la guía cuanto en el propio objeto de estudio, a través de las aportaciones de Hernández Polo sobre la ya mencionada Sociedad de Cuartetos<sup>150</sup>, de Teresa Cascudo sobre la Sociedad Filarmónica Madrileña en los primeros años del siglo XX<sup>151</sup> –valiosa para perfilar el ambiente camerístico de la capital–, de David Ferreiro Carballo sobre la Sociedad Nacional de

---

<sup>144</sup> «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX», en *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente 2* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 211-223.

<sup>145</sup> «Una tradición olvidada. El cuarteto de cuerda en España (1863-1914): en el 150 aniversario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid», *Ciclo de miércoles 2* (2013): 1-45.

<sup>146</sup> «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 7-8-9 (2000-2002): 27-140.

<sup>147</sup> «Chapí camerista en su contexto: las series madrileñas del cuarteto francés (1903-1911)». En *Rupert Chapí*, 1:305-330.

<sup>148</sup> Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017. Véanse también, de la misma autora, «La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912)», en *Musicología global, musicología local*, ed. por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (Madrid: SEdeM, 2013), 1791-1806; «La música de cámara española en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: estrenos, estilos y recepción a comienzos del siglo XX», en *Musicología en el siglo XXI*, 2029-2042.

<sup>149</sup> Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

<sup>150</sup> «La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid: un vistazo a la práctica camerística de fin de siglo a través de la prensa periódica local y generalista (1899-1900)», 1-32.

<sup>151</sup> «La reputación mediática de la Sociedad Filarmónica Madrileña durante sus primeros años de actividad (1901-1903)», 33-62.

Música<sup>152</sup> y otras sobre instituciones más o menos equivalentes en diferentes ciudades españolas<sup>153</sup>. Las mencionadas publicaciones abarcan unas cronologías que, si bien no son coincidentes, se localizan muy próximas a la aquí propuesta. Por tanto, además de comportarse como informadoras directas sobre repertorios, autores y artistas, su principal utilidad para mi investigación ha residido en el hecho de que se aproximan a entidades asociativas semejantes/paralelas a las estudiadas en esta tesis, y lo hacen, en buena parte de los casos, a través de la prensa generalista.

Con objeto de completar la bibliografía aledaña al panorama musical que aquí se investiga, este estado de la cuestión no podía dejar de hacer referencia a los estudios sobre bandas, orfeones y corales de otras localidades españolas, dado que, una vez más, no existen demasiados antecedentes dedicados a la capital pinciana. Sobre las primeras, valga mencionar el libro de Miguel Tato y Amat *La Banda Municipal de Música*<sup>154</sup>, entidad acerca de la cual también escribió Sobrino<sup>155</sup> en el ya mencionado artículo donde el autor repasa de manera somera la historia de la agrupación, su fundación, repertorios, contrataciones y dinámicas de funcionamiento. En ese sentido, del gran volumen de Ricardo Fernández de Latorre sobre la música militar española resulta de particular interés el capítulo dedicado a las primeras décadas del novecientos –«La Guerra del Riff y su estela musical»<sup>156</sup>– en el que presenta a directores y músicos mayores de agrupaciones musicales relevantes, cuestiones reglamentarias y composiciones señeras en contexto bélico durante los años abordados. Por su parte, la tesis sobre la Banda Municipal de Valencia de Salvador Astruells Moreno desgrana su historia y analiza una selección de composiciones y arreglos para banda realizados por los diferentes directores con los que contó la agrupación<sup>157</sup>. Debe añadirse a este elenco, además, el artículo

---

<sup>152</sup> «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos», 311-334.

<sup>153</sup> «La Sociedad Filarmónica de Málaga y la prensa malagueña: convergencias ideológicas en una época de cambio», 85-114; Eugenio Gallego Cañellas, «La sociedad Círculo Mallorquín: conciertos privados en Mallorca a través de la prensa», 115-138; Olimpia García López, «La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)», 139-184; Carolina Queipo Gutiérrez, «Redes, élites y sociedades filarmónicas en el Trienio Liberal (1820-1823): los casos de A Coruña y Madrid a través de la prensa», 187-224; María Belén Vargas Liñán, «Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración», 255-310.

<sup>154</sup> Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1929.

<sup>155</sup> Véase n132 *supra*.

<sup>156</sup> *Historia de la música militar de España* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2000), 381-415.

<sup>157</sup> «La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana» (Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2003).



de Frederic Oriola Velló sobre «Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931)»<sup>158</sup>, un texto sustancial para conocer su horizonte legislativo ya no solo en Madrid, si no en España en general.

Las asociaciones orfeonísticas y corales, que conforman otro frente de actividad implicado en el entramado de fenómenos musicales objeto de este estudio, han sido ampliamente investigadas por María Nagore Ferrer en su dimensión pedagógico-social y asociativa<sup>159</sup> y en sus particularidades locales en territorio vasco<sup>160</sup>, sobre todo, bilbaíno<sup>161</sup>. A estos deben sumarse otros trabajos que han explorado la actividad y funcionamiento de estas instituciones en diferentes ciudades, como es el caso de la contribución en forma de capítulo de libro de Domingo Ortega Gutiérrez sobre el Orfeón Bungalés –surgido a finales del XIX gracias a las peticiones de una sociedad que demandaba contar con una agrupación de esas características– y las entidades corales de dicha ciudad<sup>162</sup>. Encabo también cuenta con un artículo en el que explora la tradición orfeonística de Murcia entre 1867 y 1933 desde sus orígenes asociativos más *amateurs* hasta la constitución del Orfeón Murciano Fernández Caballero<sup>163</sup>. Estas publicaciones, sumadas a otras como las de Zaida Hernández Rodríguez en el ámbito santanderino<sup>164</sup>, Francisco José Álvarez García sobre las agrupaciones musicales salmantinas<sup>165</sup>, Jorge Ramón Salinas y Carmen María Zavala Arnal acerca de la actividad coral en Huesca a comienzos del siglo XX<sup>166</sup> o Juan Antonio Verdía Díaz relativa al

---

<sup>158</sup> *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 30, n.º 1 (2014): 163-194.

<sup>159</sup> «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales», *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 211-226.

<sup>160</sup> «El origen de las sociedades corales en el País Vasco», en *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)* (Barcelona: Nikos-Tau, 1998), 143-155.

<sup>161</sup> «Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX», *Revista de Musicología* 1-2 (1991): 125-134; «La sociedad coral de Bilbao en el contexto del movimiento coral europeo (1850-1936)» (Tesis doctoral, UVa, 1994); «La Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Orígenes y evolución», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 3 (1998): 169-184.

<sup>162</sup> «El Orfeón Bungalés y las masas corales burgalesas: José Joaquín Artola (1869-1914) y Federico Olmeda San José (1865-1909)», en *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, coord. por Lena S. Iglesias Rouco, et al. (Burgos: Diario de Burgos, 2000), 1:137-144.

<sup>163</sup> «Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 28, n.º 1 (2012): 143-172.

<sup>164</sup> «El movimiento coral como manifestación de la cultura popular en Santander (1865-1936)», en *Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: actas del 5.º Congreso Internacional de SELICUP* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014), 150-163.

<sup>165</sup> *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del siglo XX* (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2015).

<sup>166</sup> «Los inicios del coralismo profano altoaragonés a principios del siglo XX: El orfeón Zaragozano, el primer orfeón Oscense y otros en la provincia de Huesca», *ACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 39 (2017).

asociacionismo coral gaditano del siglo XIX<sup>167</sup>, son algunas de las referencias bibliográficas que completan y cierran este apartado.

Según puede inferirse en primer lugar de este extenso estado de la cuestión, y a pesar del enfoque vertical sobre la ciudad de Valladolid y de su restricción cronológica, la variedad de los particulares susceptibles de ser integrados en el examen del hecho musical perfila un complejo entramado de focos de interés que ha obligado a multiplicar los referentes bibliográficos. En segundo lugar, aun cuando he partido de registros estrictamente centrados en la casuística pinciana, esta misma extensión no hace sino constatar una laguna bibliográfica, ya advertida en trabajos propios anteriores, pues es resultado de la necesaria ampliación del horizonte de rastreo de literatura crítica preexistente a contextos y periodos próximos, cuando no a recurrir directamente a miradas panorámicas nacionales así como a trabajos que han tratado de manera estructural algunos de los aspectos abordados en esta tesis.

---

<sup>167</sup> «Asociacionismo coral en el Cádiz del S. XIX: El orfeón gaditano», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea* 31 (2019): 312-340.

### I.3. Hipótesis y objetivos

Durante la segunda década del siglo XX, la ciudad de Valladolid experimentó una prolífica actividad artística y musical cuyo dinamismo afectó a la paulatina transformación de las rutinas de ocio locales, orientándolas hacia la industria del entretenimiento y la cultura de masas, supeditándolas al poder vinculante del gusto popular y consolidándolas sobre unos patrones de encuentro e interacción social progresivamente transformados por los auspicios de la modernidad, en un proceso del que los medios en general y la prensa en particular participaron de manera decisiva. El auge de las compañías líricas en los teatros, las cupletistas en los cinematógrafos, la expansión de los llamados géneros menores o liminares, la labor divulgativa de ateneos y círculos culturales, la considerable oferta de conciertos de música instrumental y/o vocal, y la red de empresarios, artistas y agrupaciones domésticas y foráneas que confluyen en la capital pinciana pergeñan un marco de partida, *per se*, suficientemente rico desde el punto de vista histórico e insuficientemente transitado desde el historiográfico. Pero, además, el planteamiento de esta tesis pretende escudriñar, mediante el análisis exhaustivo de prensa local vallisoletana (además de otro tipo de fuentes subsidiarias) durante el lapso acotado, la actividad musical en medios y espacios alternativos no destinados en exclusividad a su ejecución, así como su presencia y consumo en otra suerte de eventos en los que esta, si no juega un papel secundario, al menos comparte protagonismo con el resto de sus elementos constitutivos.

Sobre tales presupuestos, la presente tesis aspira a poner el valor el complejo entramado de dimensiones que envuelve y en que se inscribe el evento musical en su naturaleza performativa<sup>168</sup> al abordar los argumentos examinados desde una doble perspectiva que permita fijar la atención tanto en el objeto musical cuanto en las prácticas, procesos e interacciones asociados, así como en los demás parámetros y agentes participantes de los mismos. Al mismo tiempo, se trata de verificar la centralidad de un recurso hemerográfico de carácter generalista como *El Norte de Castilla* –la prensa histórica es la fuente de información idónea para el entendimiento de las prácticas y los discursos musicales en tanto procesos culturales insertos en unas dinámicas sociales

---

<sup>168</sup> Véase n120 *supra*.

mutables y polisémicas— válido para examinar, reflexionar e interpretar el hecho musical en su multiforme heterogeneidad y de capital importancia para la elucidación, desde los planos documental y discursivo, de un objeto de estudio que se ha revelado cargado de significados e implicaciones de orden económico, político, social, cultural, artístico, estético, moral, interaccional, simbólico, actitudinal, comportamental e identitario. Para ello, «Música, ocio y sociabilidad: el hecho musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1920)» se adscribe a una impostación heurística en franco desarrollo actual, no sólo en lo relativo al emergente espacio transdisciplinar de investigación centrado en la interacción música/artes escénicas (en sentido amplio) y toda la urdimbre de articulaciones en la construcción de significados de los procesos creativos, performativos y fruitivos, sino también en la consideración de la prensa periódica española como una fuente de estudio fundamental para examinar las representaciones sociales de la música y los procesos de mediación existentes entre los múltiples elementos que forman parte de la praxis musical, que configuran los imaginarios colectivos y que performatizan agentes y grupos sociales.

Así pues, el objetivo principal de esta investigación consiste en analizar la actividad musical vallisoletana, es decir, el hecho musical, entre 1910 y 1920 a través de la información proporcionada por *El Norte de Castilla*. El recurso a los documentos hemerográficos, si bien —y según se ha visto— se ajusta a unas directrices asentadas en cuanto a planteamientos teóricos relativos a su naturaleza de fuente primaria, todavía ofrece mucho trabajo por hacer, en especial desde una perspectiva espectacular que adolece de las iniciativas desarrolladas en otros dominios, pues no solo el acceso a la gran mayoría de los fondos antiguos, a pesar de las mejoras posibilitadas por las herramientas informáticas, sigue siendo oneroso, sino que, además, las diversas disciplinas han tendido a concentrar sus esfuerzos en la prensa especializada en su respectivo campo artístico (musicología en prensa musical, estudios teatrales en prensa literaria...) y por ende a considerar el resto de publicaciones periódicas de manera subsidiaria. Sin embargo, los rotativos generalistas —como el aquí abordado— ofrecen información valiosa no únicamente acerca de aspectos de índole práctica e interactiva del acontecer musical, sino que además son receptores de los procesos sociales, políticos, económicos, mediadores o ideológicos en los que se imbrica cualquier hecho cultural y contribuyen a reproducir y configurar los mecanismos performativos mediante los que toda comunidad se representa y comprende a sí misma. Para ello combinaré algunas herramientas metodológicas

procedentes del ACD y de la pragmática con propuestas teóricas que desde el ámbito de la historia y la sociología han abordado el estudio de la sociabilidad y el ocio con el objetivo de que entre en diálogo el análisis de *lo que se cuenta y cómo se cuenta* con las propias dinámicas de encuentro e interacción social, y consideraciones de los eventos musicales como formas entretenimiento y consumo cultural, por ejemplo.

De cara a alcanzar dicho objetivo general ha sido necesario implementar una serie de objetivos específicos. Así, en primer lugar, examinar la dimensión socioeconómica de la oferta musical desde parámetros de industria cultural y de ocio, así como su engarce con las prácticas de sociabilidad, formales e informales, junto con los eventuales significados sociales adheridos a los espacios para su consumo según su reflejo en el discurso periodístico. En segundo lugar, indagar en los parámetros de cambio o reemplazo de las fórmulas y modelos espectaculares dominantes en las programaciones y la deriva estética, moral y de clase que las distintas propuestas de la oferta musical capitalina exhiben a través de su repercusión mediática. En tercer y último lugar, escrutar la tensión crítica entre el recreo intelectual y el simple entretenimiento en tanto expresión cultural del ocio, su articulación alrededor de eventos performativos concretos –en particular el fenómeno concertístico– y las posibles variaciones introducidas en la tradicional divergencia –canónica– entre distinción y popularización por las nuevas inercias de la modernidad.

Por último, cabría mencionar ciertos objetivos secundarios de carácter procedimental y que tienen que ver tanto con el proceso de vaciado de la fuente hemerográfica, como con su tratamiento a través del registro de las informaciones en una base de datos: localizar y vaciar los yacimientos de información en la prensa; identificar las referencias en las distintas –e irregulares– secciones que articulan las planas del diario a lo largo de la década y desgranar los contenidos sobre los que se sustenta esta investigación como paso preliminar a su estudio pormenorizado y cotejo. Generar, asimismo, una base de datos y sus correspondientes plantillas con algunos campos fijos comunes y otros variables adaptables a todo tipo de manifestaciones -en la que introducir los datos crudos extraídos de los anteriores procesos de búsqueda y ordenación, con objeto de posibilitar su consulta y transferibilidad.

#### I.4. Marco teórico

Hace ya casi medio siglo, el célebre historiador italiano Carlo Ginzburg escribía: «Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las “gestas de los reyes”. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. “¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?” pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga»<sup>169</sup>. Como ha quedado evidenciado en el estado de la cuestión, nada tiene de original una tesis doctoral que se aproxime a la vida o al ambiente musical de una ciudad, como tampoco lo tiene el hacerlo a través de fuentes hemerográficas. Aunque la originalidad no sea un parámetro cualitativo excluyente en términos de pertinencia, sí considero que esta tesis tiene algo de original en la medida en que el estudio del hecho musical se realiza desde una perspectiva transdisciplinar en la que los aspectos sociológicos, de consumo y culturales dan sentido a todo el texto. La más que evidente adhesión de este trabajo a los presupuestos teóricos dimanados de la llamada *nueva historia (socio) cultural* hace pertinente la inclusión de un apartado en este marco teórico que exponga en qué medida me he ajustado, o no, a las muchas y diversas variantes historiográficas que se adscriben a tal corriente, de entre cuyos diferentes giros —adoptados en el proceso de afirmación contra sus predecesoras—, me interesa particularmente la repercusión del denominado «giro lingüístico»<sup>170</sup>. La forma en que el investigador debía considerar las fuentes históricas cambia al concebir el lenguaje y los discursos como objetos de estudio en sí mismos; en este sentido, y dado que mi fuente de información es de naturaleza hemerográfica, resulta especialmente pertinente implementar herramientas procedentes de disciplinas del lenguaje y del análisis del discurso para intervenir en la fuente primaria que cimenta la presente tesis.

Austin<sup>171</sup> fue el primero en aplicar a los actos de comunicación el concepto de *performatividad*, que tiene que ver tanto con la acción en sí misma que se produce al enunciar cuanto con las consecuencias que devienen de dicha enunciación. Así mismo, y

---

<sup>169</sup> Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Muchnik, 1981), 9.

<sup>170</sup> Richard Rorty, *El giro lingüístico* (Barcelona: Paidós, 1990).

<sup>171</sup> John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, comp. por J. O. Urmson y trad. por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi (Barcelona: Paidós, 1990).

con relación al peso que tiene el aspecto performativo en los actos de habla, también conviene tomar en consideración el factor de la repetición a la hora de analizar expresiones lingüísticas, en tanto generador de convenciones asentadas social y culturalmente. Ideas ambas que, *a priori*, resultan especialmente pertinentes en el estudio de un periódico de información no especializada y tirada diaria como es el caso del aquí abordado, y en el que fácilmente pueden detectarse una suerte de tópicos o *hilos discursivos*, según lo han denominado algunos especialistas en ACD<sup>172</sup> que pautan el *modus operandi* de informaciones musicales al referirse a determinados eventos, géneros, autores, intérpretes y repertorios. Esta disciplina me interesa especialmente por el énfasis que algunos autores como Teun A. Van Dijk, Fairclough o Wodak han puesto en señalar la investigación de los medios de comunicación en términos de relaciones de poder (lenguaje-ideología-poder), otro argumento presente en las dinámicas de producción, mediación y consumo en el ocio musical de principios del XX con una industria cultural incipiente en términos contemporáneos. Algo sobre lo que la musicología española actual se está ocupando con particular insistencia desde la comisión de trabajo de Música y Prensa de la SEdeM, y entre cuyos objetivos se cifra «investigar de qué modo las representaciones sociales de la música surgen y son configuradas por las relaciones de poder y en las luchas por el poder»<sup>173</sup>. Por último, este marco teórico se asienta en algunos de los preceptos teóricos marcados por la sociología, en especial, en lo tocante a las relaciones entre sociabilidad y ocio a través del hecho musical aquí abordado. El estudio de la sociabilidad ha perseguido desentrañar las interacciones entre individuos en entornos sociales, sobre la premisa de que estos tienden a juntarse en grupos más o menos estables y constituidos<sup>174</sup>. De hecho, las primeras indagaciones en este terreno abordaron casi exclusivamente un tipo de sociabilidad formalizada y establecida en asociaciones o instituciones concretas (como ateneos o casinos, entre otros<sup>175</sup>). De ahí, que

---

<sup>172</sup> Siegfried Jäger, «Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos», en *Métodos de análisis del discurso*, ed. por Ruth Wodak y Michael Meyer (Barcelona: Gedisa, 2003), 81-83.

<sup>173</sup> <https://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-prensa/presentacion.asp>, consultado el 18 de mayo de 2022.

<sup>174</sup> Maurice Agulhon, «Les associations depuis le début du XIXe siècle», en *Les Associations au village*, ed. por Maurice Agulhon y Maryvonne Bodiguel (Le Paradou: Actes Sud-Hubert Nyssen, 1981), 11. Véase n233 *infra*.

<sup>175</sup> Jean-Louis Guereña, «Presentación», en *Cultura, ocio, identidades. Espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX*, ed. por Jean-Louis Guereña (Madrid: Biblioteca nueva, 2018), 19.

habitualmente se hayan confundido los términos *sociabilidad* y *asociacionismo*<sup>176</sup>, y estos estudios se hayan centrado únicamente en la sociabilidad de clases burguesas (dominantes). Por otro lado, gracias a las aportaciones de investigadores que se preocuparon por otro tipo de manifestaciones, cada vez hay más trabajos sobre sociabilidad informal, y también sobre la protagonizada por individuos de clases populares, desarrollada en espacios públicos y *heterodoxos* o en entornos rurales<sup>177</sup>.

El ocio constituye un factor determinante a la hora de desentrañar las relaciones e implicaciones socioculturales que derivan del hecho musical aquí examinado. Al igual que había ocurrido con la sociabilidad, el ocio ha sido habitualmente confundido con la noción de tiempo libre; de hecho, las palabras *ocio*, *tiempo libre* y *tiempo de ocio* se han usado indiscriminadamente como sinónimos sin previa reflexión teórica<sup>178</sup>, y aunque no se puede decir que haya consenso entre los sociólogos e historiadores del ocio sobre lo que se entiende por cada uno de dichos conceptos, sí procede destacar algunas directrices compartidas y necesarias para interpretar las informaciones hemerográficas sobre el hecho musical al considerar la atención o la incuria destinadas a según qué modelos de ocio y la forma en que lo hacen. Ya a finales del siglo pasado, Peter Burke afirmó que la nueva historia cultural, en tanto forma de hacer historia, en realidad no era tan nueva como defendían quienes la ejercían<sup>179</sup>, ya que, a pesar de que tradicionalmente se ha consensuado su fecha de comienzo en torno a los años setenta del siglo pasado, existen algunas publicaciones previas articuladas en base a las premisas de la historia sociocultural, ya desde mediados de la centuria. La nueva historia cultural puede definirse como una corriente historiográfica en cuyo seno tienen cabida diferentes métodos historiográficos y objetos de estudio que coinciden en situar al aspecto cultural en el punto de mira. Es decir, presentan un interés común por el «giro cultural» que pone el énfasis en lo cotidiano, en los grupos sociales marginados, olvidados y/o tradicionalmente silenciados, en comunidades pequeñas y bien delimitadas, y se interesa especialmente, no

---

<sup>176</sup> Xavier Motilla Salas, «Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea», *Historia De La Educación* 31 (2013): 339–358. Un ejemplo de dicha tendencia, ya dentro del ámbito disciplinar de la musicología, es el ya mencionado monográfico «Sociedades musicales en España, siglos XIX-XX» en *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001), cuyas contribuciones ponen su foco de atención en la dimensión asociativa de la sociabilidad a través de instituciones musicales consolidadas en diversos contextos temporales y geográficos.

<sup>177</sup> Véase n238 *infra*.

<sup>178</sup> Cfr. n259 *infra*.

<sup>179</sup> Peter Burke, «La Nueva Historia Socio-Cultural», trad. de José Carazo, *Historia Social* 17 (1993): 109.



tanto por las formulaciones ideológicas expresadas cuanto por las no explícitas, y conceden una especial atención a la importancia del lenguaje como elemento condicionante de realidades sociales<sup>180</sup>. Hablar de historia cultural es hablar de transdisciplinariedad, de modelos permeables y, en último término, difícilmente definibles pues, en palabras de Iván Iglesias Iglesias, «presentar estos modelos teóricos como perfectamente delimitados, sucesivos y excluyentes genera un esquema lineal y atomizado del saber»<sup>181</sup>. Aun siendo consciente de la gran cantidad de autores y referencias que dejó en el tintero, considero necesario exponer algunas de las características más reseñables de la microhistoria en tanto vertiente historiográfica adscrita a esta nueva historia cultural, dado que no son escasos los puntos en común que afloran al observar esta tesis a través de los planteamientos de dicha corriente. A finales de la década de los setenta cambió el paradigma de las ciencias sociales como alternativa a los modelos anteriores representados por esa dualidad basculante entre la generalización del positivismo y el particularismo de la Escuela de los Annales<sup>182</sup>. En dicho sentido, esta tesis se vincula con varios de los preceptos planteados por la microhistoria en relación con lo reducido y conciso del objeto de estudio –enfoque que permite un nivel de profundización mayor–, con la observación de las relaciones entre los sujetos –protagonistas– como seres sociales y con la concesión de singular importancia al papel del discurso.

La tradición historiográfica del siglo XX ha tendido a considerar como fundador de la microhistoria a Carlo Ginzburg con *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*<sup>183</sup>; lo curioso, o no, de esta atribución reside en que en ese texto no aparece ni una sola vez referido el término *microhistoria*<sup>184</sup>. De hecho, no fue hasta 1994 cuando Ginzburg publicó «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella»<sup>185</sup>, un artículo en el que, desde una posición retrospectiva, definía y vinculaba dicha orientación con las

---

<sup>180</sup> *Ibid.*:106-108. Además del texto clásico precitado, y para atender a aproximaciones más recientes, véase también Adriana García y Leonora Hernández, *La cultura bajo la lupa: una visión integradora de la nueva historia cultural* (Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019), 20-21.

<sup>181</sup> *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), 24.

<sup>182</sup> María José del Río Barredo, «Historia y teoría. Notas para un estudio de la obra de Peter Burke», estudio preliminar a *Hibridismo cultural*, de Peter Burke, trad. por Sandra Chaparro (Madrid: Akal, 2010), 27.

<sup>183</sup> Véase n169 *supra*.

<sup>184</sup> Justo Serna y Analet Pons, *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg* (Madrid: Cátedra, 2000), 241.

<sup>185</sup> *Manuscripts* 12 (enero 1994): 13-42.

aportaciones de otros investigadores italianos y las suyas propias, al tiempo que apuntaba a George R. Stewart como el primer investigador en hacer uso del término en su *Pickett's Charge. A Microhistory of the Final Attack at Gettysburg, July 3, 1863*<sup>186</sup>, un minucioso análisis «a lo largo de más de trescientas páginas [de] la batalla decisiva de la guerra civil americana»<sup>187</sup>. Dicho episodio bélico hubo de tener una duración estimada de unos veinte minutos, por lo que puede parecer una osadía vincular –teóricamente– la investigación de Stewart con la que aquí se presenta, y que, a la luz de lo expuesto, no parece ajustarse a los preceptos de dicha aproximación en extremo microscópica. Sin embargo, a partir de los años setenta del siglo pasado, momento en que eclosiona la microhistoria como alternativa epistemológica, las investigaciones que se han realizado bajo estas premisas lo hacen con escalas de observación no tan reducidas como la planteada por Stewart. Ese ha sido el caso del estudio llevado a cabo por Giovanni Levi en *La herencia inmaterial. Historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*<sup>188</sup>. Junto a Ginzburg, había sido considerado el otro miembro fundador de la microhistoria; de hecho, en su capítulo «Sobre microhistoria» del libro *Formas de hacer historia*<sup>189</sup>, Levi recoge los rasgos definitorios de la misma: «la reducción de escala, el debate sobre la racionalidad, el pequeño indicio como paradigma científico, el papel de lo particular (sin oponerse, sin embargo, a lo social<sup>190</sup>), la atención a la recepción y al relato, una definición específica de contexto y el rechazo del relativismo»<sup>191</sup>. Pese a que las características mencionadas pueden proporcionar una definición más o menos concreta de lo que es y lo que no debe ser la microhistoria, se aprecia una cierta indeterminación que ha derivado en una falta de consenso, o, mejor dicho, en la existencia de diferentes consensos según se haya tendido más hacia la Historia social o cultural. La ausencia de puntos de partida comunes ya fue apuntada por Edoardo Grendi<sup>192</sup> en 1994, situando si acaso la reducción de la escala de

---

<sup>186</sup> Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.

<sup>187</sup> Ginzburg, «Microhistoria», 14.

<sup>188</sup> Trad. por Javier Gómez Rea (Madrid: Nerea, 1990).

<sup>189</sup> Ed. por Peter Burke y trad. por Jose Luis Gil Aristu (Madrid: Alianza, 1993).

<sup>190</sup> Merece destacarse, en este punto, la compatibilidad epistemológica entre dicho planteamiento y el modelo sociológico del *constructivismo estructuralista* propuesto por Bourdieu –y cuyo marco básico, de manera más o menos implícita, sobrevuela toda esta tesis, según se irá viendo más adelante– en lo relativo a la superación de las dicotomías entre el objetivismo de las estructuras sociales colectivas y el subjetivismo de la acción individual de los agentes. Véase al efecto, por ejemplo, Julieta Capdevielle, «El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”», *Anduli*, n.º 10 (2011): 31-45.

<sup>191</sup> Levi, *Formas de hacer Historia*, 142.

<sup>192</sup> Edoardo Grendi, «¿Repensar la microhistoria?», *Entrepasados* 10 (1996): 132.

observación como la variable idónea para llevar a cabo otra forma de hacer historia muy influenciada por la antropología social. En cualquier caso, al no ser objeto de este trabajo poner punto final a esta discusión, en un –puede que innecesario– afán por justificar todas las decisiones que he tomado a la hora de definir mi objeto de estudio de la manera en que lo he hecho, valga con apuntar las características más generales de la microhistoria que han sido relevantes para configurar esta investigación.

«Reducir la escala de observación significaba transformar en un libro lo que, para otro estudioso, hubiese podido ser una simple nota a pie de página [...]»<sup>193</sup>. Cambiar la escala de observación consiste en poner en el punto de mira un caso muy concreto, lo que supone una reducción del objeto de estudio con respecto a otras investigaciones con propuestas teóricas anteriores de más ambicioso espectro y espíritu abiertamente positivista. La puesta en valor del objeto reducido implica, por tanto, no solo una ampliación o disminución de lo examinado, sino que, como afirma Jacques Revel, conlleva «modificar la forma y la trama»<sup>194</sup>. El cambio de foco que opera en una observación microscópica como la pretendida en este trabajo, no solo determina la dimensión de lo observado, sino también el contenido de lo representado, lo cual otorga al investigador un poder inusitado en lo relativo a la toma de decisiones que, necesariamente, condiciona al propio historiador y, por tanto, los resultados obtenidos. El estudioso no tiene la responsabilidad de representar una «verdad» histórica, sino una serie de verdades relativas. Esa relatividad ha sido uno de los problemas que Ginzburg identificó en su famoso libro *El queso y los gusanos* como un posible «enemigo» teórico de la microhistoria y que, a su vez, puede ser consecuencia de un escepticismo del que, asegura, había que huir en pro de la racionalidad<sup>195</sup>. El investigador ha de asumir que lo máximo a lo que se puede aspirar es una aproximación a la realidad, necesariamente restringido a la propia observación. A todo lo anterior, cabe sumar la importancia que adquiere el contexto para matizar eventuales distorsiones derivadas de exámenes exclusivamente concentrados en esos «fragmentos huidizos de lo real»<sup>196</sup> que constituye el

---

<sup>193</sup> Ginzburg, «Microhistoria», 29.

<sup>194</sup> «Micro-análisis y construcción de lo social», *Anuario IEHS: Instituto de Estudios históricos sociales* 10 (1995): 129.

<sup>195</sup> Véase 66n202 *infra*,

<sup>196</sup> Ronen Man, «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales», *Historia Actual Online* 30 (2013): 170.

acervo documental disponible en cada caso<sup>197</sup>. Los investigadores contemplan dos posibles formas de entenderlo y construirlo: una un tanto heterodoxa y otra más convencional. En primer lugar, el contexto puede ser entendido desde una posición disidente, por la que este se construye a través de la comparación y asociación de partes individuales alejadas espacial y temporalmente, de manera que se relacionan a través de «similitudes indirectas y analogías, siguiendo básicamente un modelo wittgensteiniano»<sup>198</sup>. En segundo lugar, el contexto puede comprenderse como la descripción espacio-temporal en la que se ubica el objeto de estudio. Así mismo, esta forma de contextualización puede llevarse a cabo de dos maneras distintas: de forma funcionalista-determinista, en la que los aspectos particulares se explican mediante la remisión a aquellos más generales; o, por el contrario, a la manera microhistórica, por la que la reducción de la escala de observación permite mostrar posibles incongruencias con respecto al panorama general. Esta última forma de proceder no es que sea especialmente pertinente para este trabajo, sino que es su razón de ser, pues un estudio de caso, desde mi punto de vista, no puede tener otra aspiración que no sea la de matizar o, cuando no directamente, desafiar preconceptos contextuales historiográficamente implantados.

El planteamiento microhistórico de este trabajo, así mismo, se complementa con la concepción de un objeto de estudio muy distante a los planteamientos positivistas que habían caracterizado también a la musicología hasta mediados del siglo pasado. En los años setenta la eclosión de la nueva historia sociocultural condicionó el devenir de la musicología materializada, a partir de los años ochenta, en lo que se ha denominado *New Musicology*. Al igual que ocurrió con la microhistoria, lo que se entendió por nueva musicología se refería a toda una serie de *nuevos* procedimientos que, lejos de conformar una nueva forma cerrada de afrontar los estudios musicológicos, abrió la puerta a todo un espectro de posibilidades gracias a la implementación de disciplinas como la antropología, la historia, los estudios de género, la filosofía y la sociología. A finales del siglo XX, algunos musicólogos como Joseph Kerman, Gary Tomlinson, Susan McClary o Lawrence Kramer reflexionaron sobre esta nueva forma de hacer musicología que requería de un ensanchamiento de miras. El proceso de re-definir requirió replantearse qué era para el musicólogo el objeto de estudio principal de su disciplina, es decir, qué se entendía por música. McClary, por ejemplo, pensó en esta como un «medium que

---

<sup>197</sup> Véase n207 *infra*.

<sup>198</sup> Man, «La microhistoria como referente teórico-metodológico», 170.

participa de la formación social al influir en la forma en que percibimos nuestros sentimientos, nuestros cuerpos, nuestros deseos, nuestras mismas subjetividades —incluso cuando lo hace de manera subrepticia, sin que la mayoría de nosotros sepamos cómo»<sup>199</sup>. Los estudios culturales y los *Performance Studies* cobran especial relevancia en este sentido, al comprender la música en términos de procesos, de eventos complejos en los que el hecho musical genera relaciones sociales que, al mismo tiempo, lo condicionan. Ese correlato dialógico también se produce en el ámbito del lenguaje: los discursos como creadores, a la par que reflejo, de las ideologías, funcionan como una suerte de *agente doble* en la medida en que son tanto transmisores como generadores de pensamiento. Este aspecto ya había sido apuntado por Judith Butler desde los estudios de género al referirse a la identidad de género como una construcción desde las expresiones, las cuales, a través de la repetición, retroalimentan y reafirman la idea de la identidad de género<sup>200</sup>.

En el abordaje de las claves que han alimentado la concepción teórica de esta tesis he creído pertinente repasar de manera sucinta algunas de las premisas de la historia cultural —y de la microhistoria en particular—, y su repercusión en la denominada nueva musicología y su relación con distintas disciplinas, entre las cuales cobran singular relieve aquellas relacionadas con el estudio del lenguaje y del discurso, con las que se hallan extraordinariamente imbricadas. La conexión entre los presupuestos teóricos de la nueva historia cultural y el lenguaje no hace sino reforzar el papel determinante que juega el discurso como foco de estudio complementario, pero también en sí mismo. En este punto, resulta pertinente mencionar los postulados que Hayden White expresó en su libro sobre la metahistoria al referirse a las distintas formas en que se ha pensado la historia para concluir que el relato histórico y el de ficción, en realidad, son indiferenciables, dado que las historias «tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética y lingüística de manera específica»<sup>201</sup>. Esta afirmación, en último término, supuso un duro ataque a la, ya previamente cuestionada, verdad histórica.

---

<sup>199</sup> Susan McClary, «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music», en *Queering the Pitch: The New gay and lesbian Musicology*, ed. por Philip Brett, Thomas Gary C. y Elizabeth Wood (Nueva York: Routledge, 1994), 211-212. Trad. propia: «I insist on treating it [music] as a medium that participates in social formation by influencing the ways we perceive our feelings, our bodies, our desires, our very subjectivities—even if it does so surreptitiously, without most of us knowing how».

<sup>200</sup> Judith Butler, *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 282.

<sup>201</sup> Haydn White, *Metahistoria: la imaginación histórica en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 9.

En tal sentido, conviene traer a colación la discrepancia (unidireccional) de Ginzburg frente las teorías de White, a quien consideraba como «epítome de una cierta manera de hacer y de concebir la disciplina histórica»<sup>202</sup> basada en un escepticismo epistemológico que, como el propio historiador italiano aseguró, había que evitar. La afirmación de White sobre los diferentes tipos de relatos conduce indefectiblemente a pensar en su carácter performativo, y, por tanto, en la dimensión social del lenguaje y los discursos, eje angular del ACD.

La preocupación académica que llevó a los investigadores a fijarse en los trabajos de otros campos científicos trascendió también a la lingüística. El ACD surgió como un enfoque interdisciplinar a través del cual estudiar las relaciones de poder que se manifiestan en el lenguaje<sup>203</sup>. El énfasis en la dimensión social de la práctica lingüística resume de manera eficaz la tendencia que los investigadores han adoptado como base del enfoque crítico para esta modalidad analítica. De hecho, al igual que había sucedido con la nueva historia cultural, el ACD se ha preocupado de fijar su punto de mira en grupos sociales minoritarios, marginales u oprimidos y en las clases sociales tradicionalmente desatendidas, lo que se ha traducido en un creciente interés por estudiar los discursos en términos jerárquicos de dominación/subordinación<sup>204</sup>, pues cuanto mayor es el peso ejercido por un grupo social hegemónico, más evidente se hace la necesidad de estudiar discursos desde esta óptica. El planteamiento de este trabajo, al tomar como fuente primaria un periódico concreto adscrito de manera velada a un espacio ideológico determinado –producido y consumido por clases medias y burguesía acomodada que ostentaban una situación privilegiada en términos de relaciones de poder– evidenciaba la necesidad de implementar el ACD como herramienta analítica de la investigación. Por esa razón, también cabe hacer hincapié en la parte del estudio por la que se considera al discurso como generador social de realidad y que tanto tiene que ver con la acepción crítica de la disciplina con la que se expresa la importancia de hacer evidente su interrelación fáctica<sup>205</sup>. Conviene, así, tener presentes algunas de las particularidades

---

<sup>202</sup> Serna y Pons, *Cómo se escribe la microhistoria*, 184.

<sup>203</sup> Ruth Wodak, «De qué trata el análisis crítico de discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos», en *Métodos de análisis crítico del discurso*, comp. por Ruth Wodak y Michael Meyer (Barcelona: Gedisa, 2003), 19.

<sup>204</sup> *Ibid.*, 29-32.

<sup>205</sup> Theo van Leeuwen, «Genre and field in critical discourse analysis», *Discourse and Society* 4, n.º 2 (1993): 193.

apuntadas por Reisigl y Wodak<sup>206</sup> sobre el AHD, enfoque analítico que surge de la Lingüística Histórica y el Análisis del Discurso con una metodología que plantea como punto de partida el análisis de factores contextuales relativos a convenciones en el uso de la lengua<sup>207</sup>. Es decir, pone en valor la pertinencia de un marco lingüístico que, centrado en cuestiones políticas, socioeconómicas y culturales, complementa al contexto general, lo que adquiere un significativo alcance en el caso de textos históricos periodísticos, como los abordados en esta investigación, en los que es posible identificar formulismos léxicos, clichés expresivos y lugares comunes sintácticos o recursos enunciativos, narrativos y argumentativos recurrentes así como una generalizada literaturidad característica de los diarios de comienzos del siglo XX<sup>208</sup>.

A pesar de que la historia del ACD podría remontarse, en última instancia, a los antecedentes forjados por la teoría crítica de los años treinta en la Escuela de Frankfurt, caracterizada por su sistemática reflexión sobre la sociedad, no será hasta las últimas décadas del siglo pasado cuando un grupo de investigadores encabezado por Van Dijk<sup>209</sup>, Fairclough<sup>210</sup> y Wodak<sup>211</sup> sienten las bases disciplinares con sus publicaciones. No obstante, se considera el simposio celebrado en 1991 en Ámsterdam, donde se reunieron los ya citados junto a Gunther Kress y Theo van Leeuwen, establece el punto de arranque convencional del ACD<sup>212</sup>. A partir de entonces se sucedieron encuentros anuales, proyectos de investigación y la adhesión de nuevos investigadores, de entre los que podría destacarse, por un lado, a Ron Scollon por su interés en estudiar la dimensión mediática del discurso y la evidente vinculación que dicha propuesta adquiere en esta tesis sobre prensa<sup>213</sup>, así como Siegfried Jäger, dado que en su propuesta metodológica acuñó una serie de términos sumamente eficaces para analizar estructuras discursivas, de entre los que me interesa especialmente la noción de *hilos discursivos* en tanto «procesos

---

<sup>206</sup> Martin Reisigl y Ruth Wodak, *Discourse and Discrimination. Rhetorics of Racism and Antisemitism* (New York: Routledge, 2001).

<sup>207</sup> Característica que entronca directamente con la importancia que la microhistoria ha otorgado al contexto.

<sup>208</sup> Según Jakobson –*Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix-Barral, 1981)–, el interés sobre la forma y la voluntad de estilo en la articulación del discurso lingüístico –perceptible en este y otros ejemplos a lo largo de la tesis– cargan de intencionalidad estética la función poética del lenguaje.

<sup>209</sup> *Prejudice in Discourse: An analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation* (Filadelfia: John Benjamins, 1984). Van Dijk fue fundador de la revista *Discourse and Society* en 1990.

<sup>210</sup> *Language and Power* (London: Longman, 1996).

<sup>211</sup> *Language, Power and ideology: Studies in political discourse* (Filadelfia: John Benjamins, 1989).

<sup>212</sup> Wodak, «De qué trata el análisis crítico del discurso», 21.

<sup>213</sup> «Acción y texto: para una comprensión conjunta del lugar del texto en la (inter)acción social, el análisis mediato del discurso y el problema de la acción social», en *Métodos de análisis*, 205-266.

discursivos temáticamente uniformes» fácilmente rastreables en los textos periodísticos, más si cabe en los años aquí explorados<sup>214</sup>. En ese sentido, el enfoque crítico de conceptos como *ideología* y *poder* adquiere una importancia decisiva en el planteamiento de las páginas que siguen<sup>215</sup>. Por un lado, la noción de *crítica*, como afirma Wodak, «ha de entenderse como el resultado de tomar cierta distancia respecto de los datos, enmarcar éstos en lo social, adoptar explícitamente una postura política y centrarse en la autocrítica, como corresponde a un estudioso que investiga»<sup>216</sup>. Es decir, no basta con un sano alejamiento entre el investigador y los datos, sino que implementar la acepción en este entramado teórico implica adoptar un pensamiento crítico auto reflexivo. Por otro lado, la ideología se consolida como un parámetro fundamental del ACD. Para su estudio es necesario identificar la manera en que, a través del lenguaje y de los discursos, se ejercen, establecen y perpetúan determinadas relaciones de poder<sup>217</sup>. Muchas de las investigaciones que exploran esta noción de *ideología* lo han hecho a través de discursos políticos. Esta razón me lleva a considerar fundamental la aportación de Eliseo Verón por la que asegura que esta es rastreable en todo tipo de discursos (inclusive los de una «revista de modas»), dado que las ideologías funcionan de manera connotativa, a través de significados implícitos<sup>218</sup>. En cualquier caso, los investigadores parecen coincidir en la necesidad de abordar su estudio de manera multidisciplinar a través de tres aspectos: discurso, sociedad y cognición<sup>219</sup>.

Los materiales periodísticos considerados para el estudio del hecho musical tienden a incluir importante información acerca de distintas prácticas sociales, razón por la que me voy a valer de herramientas desarrolladas por el ACD en lo relativo a las relaciones de dominación –o a perspectivas de superioridad/inferioridad– subyacentes en los discursos que describen la realidad y, por supuesto, acerca de los lineamientos ideológicos

---

<sup>214</sup> Jäger, «Discurso y conocimiento».

<sup>215</sup> Además de las obras ya citadas, para más información sobre las diferentes propuestas metodológicas de los investigadores sobre el ACD recomiendo consultar el marco teórico de la tesis doctoral de Rivera, «El hecho escénico».

<sup>216</sup> Wodak, «De qué trata el análisis crítico del discurso», 29.

<sup>217</sup> Algunos investigadores se refieren a estas relaciones en términos de «relaciones desiguales de poder», lo cual no deja de resultar sorprendente, pues en el ejercicio del poder va implícita una evidente desigualdad que fagocita ese ejercicio de dominación.

<sup>218</sup> «Ideología y Comunicación de Masas: La Semantización de la Violencia Política», en *Lenguaje y Comunicación Social*, comp. Eliseo Verón et al. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969), 141.

<sup>219</sup> Lisbeth Carolina Rojas Bermúdez y María Teresa Suárez González, «El lenguaje como instrumento de poder», *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 11 (2008): 60.



en que se insertan. En este sentido, la acción de remitir a un supuesto contexto preestablecido para justificar conclusiones propias se torna una tarea más complicada si se tiene en cuenta que los grupos minoritarios por los que se interesa el ACD, y este trabajo, han sido tradicionalmente mudos, o en su mayoría, ausentes de buena parte de los discursos periodísticos del rotativo abordado<sup>220</sup>. En lo relativo a la naturaleza de los textos que aquí se van a abordar, se hace imprescindible apuntar su consideración como una forma de discurso público, así como la estructura teórica que propone Van Dijk por la que comprende tres niveles de análisis: la estructura textual, la producción y la comprensión de la noticia<sup>221</sup>. El análisis de las estructuras textuales ha de realizarse en su contexto de producción y comprensión, ya que su significado viene determinado/mediado por los condicionantes de producción y recepción: el que un periodista escoja unas palabras frente a otras transmite y genera ideología (un ejemplo paradigmático que aporta Van Dijk es el del uso de términos como *terrorista* en lugar de *luchadores de la libertad*, o el uso de *alborotadores* en vez de *manifestantes*). Sobre el papel que desempeña el periodista en la creación de la información (sea esta en forma de artículo, crónica, etc.), se postula como un imprescindible analizar las circunstancias en las que el informador se ha aproximado al hecho sobre el que escribe y la posición (diegética, extradiégetica, etc) que adopta al referirla, ya que hoy en día no es tan habitual como lo pudo ser en el periódico y contexto concreto que aquí se aborda, que este fuese testigo directo de los acontecimientos que relataba. El último nivel de análisis, relativo a la comprensión, abunda en el conocimiento de los factores que intervienen en el proceso de recibir y retener las noticias en función de su acomodo a estructuras discursivas familiares (fácilmente memorizables), a lo llamativo del hecho relatado y la estereotipación de los personajes en términos de raza, clase, creencia o género, por ejemplo.

La situación que plantea Rivera al referirse a fuentes hemerográficas de finales del XIX con noticias que «se configuran en muchas ocasiones como apelaciones directas a determinados agentes o grupos sociales»<sup>222</sup>, se mantiene en los años aquí trabajados. Por ello, voy a referirme a determinados aspectos planteados desde la pragmática que resultan de mayor utilidad para el caso concreto de esta investigación. Al principio del capítulo

---

<sup>220</sup> Vid. 85 *infra*.

<sup>221</sup> Teun A. van Dijk, *La noticia como discurso* (Barcelona: Paidós, 1996), 250.

<sup>222</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 89.

me refería al carácter performativo del acto del habla que ya destacó Austin y sobre el que se construyeron las primeras tentativas de una pragmática dominada en un primer momento por la denominada «corriente anglosajona». El acto de comunicación que se produce no solo por trasmisión oral, sino también a través de un medio escrito como lo es la prensa, implica la existencia de interlocutores: un emisor que genera un mensaje con objeto de que llegue a un receptor. En este sentido, la aportación más destacada de Herbert Paul Grice reside en su principio de cooperación, una suerte de condición *a priori* que estos interlocutores han de compartir para que se produzca la comunicación<sup>223</sup>. Sin embargo, la realidad del habla trasciende este ideal conversacional irreal: a causa de esta «violación» del principio de cooperación por la que el emisor puede pretender la transmisión de una información no manifiesta explícitamente en el mensaje, implementa la noción de *implicatura*. A su vez, Grice divide las implicaturas en dos tipos según sean convencionales (es decir, si derivan directamente del significado de las palabras que constituyen el mensaje, sin tener en cuenta factores contextuales) o no convencionales. En estas últimas se puede distinguir al mismo tiempo entre implicaturas conversacionales, para referirse a aquellas que rompen este principio de cooperación pero que pretenden cooperar, y las no conversacionales, en las que la referencia al entorno en que se producen es ineludible para su comprensión. Muy relacionado con lo anterior se encuentra la *teoría de la relevancia*, planteada por Dan Sperber y Deirdre Wilson<sup>224</sup> y asentada sobre las bases de la comunicación y la cognición para desentrañar cómo se produce la deducción de aquello que se comunica/se quiere transmitir a través de aquello que se dice<sup>225</sup>. El modelo periodístico que caracteriza a *El Norte de Castilla* en la época explorada en esta investigación, dirigido hacia un sector poblacional muy concreto, hace no solo pertinente, sino necesario, adoptar esta noción de *implicatura* tanto para referirme a vocablos concretos como a expresiones y a fórmulas comunicativas. En este sentido, adquieren significativa importancia los referidos como *estudios de cortesía* en los cuales se enfatiza la capacidad del lenguaje como medio de interacción social. De hecho, con una articulación similar a la del principio de cooperación antedicho, Geoffrey Leech concibió

---

<sup>223</sup> Herbert Paul Grice, «Lógica y conversación», en *La búsqueda del significado*, ed. por Luis M. Valdes (Madrid: Tecnos/Universidad de Murcia, 1991), 511-530.

<sup>224</sup> Dan Sperber y Deirdre Wilson, «La teoría de la relevancia», *Revista de Investigación Lingüística* 7 (2004): 237-286.

<sup>225</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 93.

la cortesía como una suerte de principio regulador de la comunicación por el que se persigue la salvaguarda de la (buena) relación social entre los interlocutores, de manera que diferencia entre *cortesía negativa* (con la que se pretende mitigar la descortesía de enunciados eventualmente ásperos) y la *cortesía positiva* (a través de la cual se busca potenciar lo cortés de los enunciados pretendidamente corteses)<sup>226</sup>. Deudora de las aportaciones de Leech, pero también de Grice, es la propuesta de P. Brown y S. Levinson por la que consideran la existencia de dos factores en la comunicación provenientes del «deseo de cooperación (racionalidad) y [de] la necesidad de salvaguardar la imagen pública (*face*)»<sup>227</sup>. La originalidad de este postulado reside en que los autores utilizan la teoría de la cortesía para acceder a cuestiones vinculadas a la información implícita en el acto de comunicación, así como con la pertenencia de clase de los interlocutores y, por tanto, con las dinámicas de poder subyacentes.

Dada la importancia que ostentan los discursos como generadores y, al mismo tiempo, reflejo de relaciones entre grupos sociales, resulta pertinente plantear algunas reflexiones sobre la noción de *sociabilidad*, pues, al fin y cabo, los hechos musicales a los que me referiré a lo largo de este trabajo se producían sistemáticamente en entornos sociales relativamente constituidos. En primer lugar, conviene aclarar el significado del concepto *sociabilidad*, el cual aparece recogido en sendos diccionarios de origen francés y español desde mediados del siglo XVIII, en una época en la que, según afirma Guereña «los términos “sociedad”, “social”, “sociable” y naturalmente, “sociabilidad” se impusieron como varias categorías cognitivas a partir de las cuales se pensaba el mundo interrelacional como un conjunto dotado de sentido»<sup>228</sup>. Sin embargo, la categoría de sociabilidad no se utilizó adscrita al ámbito de la sociología hasta comienzos del siglo XX con Simmel<sup>229</sup> –representante de la Escuela de Frankfurt– y Durkheim<sup>230</sup> –desde la sociología francesa–, gracias a las aportaciones que desde los años treinta hiciera Georges Gurwitsch al perfilar la

---

<sup>226</sup> Geoffrey N. Leech, *Principios de pragmática*, trad. por Felipe Alcántara Iglesias (Logroño: Universidad de La Rioja, 1998), 146.

<sup>227</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 101.

<sup>228</sup> Guereña, «Presentación», 14.

<sup>229</sup> La sociabilidad según Simmel era «la *forma lúdica de la socialización*, que se comporta –*mutatis mutandis*– respecto al carácter concreto determinado por los contenidos respecto como la obra de arte respecto a la realidad». *Cuestiones fundamentales de sociología*, ed. por Esteban Vernik, trad. por Angela Ackermann (Barcelona: Gedisa, 2002), 84.

<sup>230</sup> Émile Durkheim no otorgaba ese papel protagonista a los individuos, que sí planteó Simmel, sino que propone un análisis de los hechos sociales desde la perspectiva del funcionalismo estructuralista. Véase *Las reglas del método sociológico*, vers. española de L. E. Echevarría Rivera (Madrid: Morata, 1986).

definición del término, aunque sin trascender la disciplina hasta pasadas unas décadas. La concepción de este último sobre la sociabilidad era heredera de la idea originaria postulada por Simmel, quien la consideraba un aspecto espontáneo de los individuos, sin pretensiones instrumentales y, en último término, una abstracción del proceso de socialización<sup>231</sup>. Gurvitch consideraba las formas de sociabilidad como elementos indisociables de la realidad social; la principal aportación de su reflexión teórica radica en que el estudio de la sociabilidad implica analizar la manera en que los diferentes elementos constitutivos de la realidad social interactúan y se condicionan, de forma que puede tratarse de un tipo de sociabilidad organizada y reflexiva (que posteriormente se denominará *formal*) o directa y espontánea (es decir, *informal*)<sup>232</sup>. En 1981, la categoría de sociabilidad comenzó a ser utilizada por Maurice Agulhon en ámbito histórico, describiéndola como «los sistemas de relaciones que confrontan a los individuos entre sí o que les reúnen en grupos, más o menos naturales, más o menos forzosos, más o menos estables, más o menos numerosos»<sup>233</sup>. Se trata de una noción integradora, heredera de las propuestas anteriores, en la que esos *más o menos* abren la puerta a que prácticamente cualquier tipo de actividad desarrollada por el ser humano, en tanto ser social, pueda convertirse en objeto de estudio. Según afirma Canal, la de Agulhon es una de las muchas potenciales definiciones de esta categoría «en continua construcción [...] cuyo carácter inconcreto y poliédrico a la vez estimula las propias indagaciones»<sup>234</sup>. Agulhon, no obstante, en un artículo de –la ya desaparecida revista– *Historia Social* en 1992 afirmaría que la sociabilidad era una «aptitud especial para vivir en grupos y para consolidar los grupos mediante la constitución de asociaciones voluntarias»<sup>235</sup>. Hasta ese momento, la sociabilidad se había materializado en estudios sobre la vida asociativa de países pertenecientes al sur de Europa durante los siglos XVIII y XIX. No obstante, la popularización del concepto entre los historiadores, sobre todo franceses, a partir de los años ochenta del novecientos dio lugar a una cantidad ingente de trabajos sobre la sociabilidad que trataban temas tan diversos como amplia era su

---

<sup>231</sup> Daniel Roberto Vega Torres, «Análisis del concepto de sociabilidad en las ciencias sociales», *Investigación y Desarrollo* 23, n.º 1 (2015): 5.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> Agulhon, «Les associations depuis», 11. Trad. propia: «Les systèmes de relations qui confrontent les individus entre eux ou qui les rassemblent en groupes, plus ou moins naturels, plus ou moins contraignants, plus ou moins stables, plus ou moins nombreux».

<sup>234</sup> Jordi Canal i Morell, «La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea», *Historia Contemporánea* 7 (1992): 185.

<sup>235</sup> Maurice Agulhon, «Clase obrera y sociabilidad antes de 1848», *Historia social* 12 (1992): 142.

cronología. A esta moda historiográfica se sumaron también investigadores suizos, alemanes y sobre, todo, italianos<sup>236</sup>.

Los estudios sobre sociabilidad en la España contemporánea fueron desarrollados en un primer momento desde el campo de la antropología ya en la década de los sesenta con algunas investigaciones centradas mayoritariamente en diferentes aspectos de sociabilidad formal y masculina en Andalucía<sup>237</sup>. La conclusión que se extrae de este repaso bibliográfico es que el grueso de investigaciones sobre sociabilidad de la España contemporánea desde el ámbito de la antropología han privilegiado el ámbito andaluz

---

<sup>236</sup> Canal, «La sociabilidad», 187.

<sup>237</sup> Los antropólogos se interesaron por dicho objeto de estudio desde los años setenta dando lugar a algunas aportaciones localizadas en el ámbito societario sevillano –Antonio-Miguel Bernal y Jacques Lacroix, «Aspects de la sociabilité andalouse. Les associations sévillanes (XIXe-XXe s.)», *Mélanges de la Casa de Velázquez* XI (1975): 435-507– o sobre las hermandades y cofradías de la Semana Santa en la misma ciudad –Isidoro Moreno Navarro, *La semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982)–, así como sobre la comarca de El Aljarafe –Javier Escalera Reyes, *Sociabilidad y asociacionismo. Estudio de Antropología social en el Aljarafe sevillano* (Sevilla: Diputación Provincial, 1990)– o las áreas cordobesa, malagueña y onubense –Andrés Barrera, «Rituales colectivos, sociabilidad e identidad en Puente-Genil (Córdoba)», en *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad civil en la península ibérica*, coord. por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas (Valencia: Generalitat Valenciana, 1990), 187-198; Fuensanta Plata, «Santería y Semana Santa lucentina: una aproximación», en *Identidades colectivas*, 295-306; Manuel Morales, «La sociabilidad popular en Málaga, 1840-1871: de la tutela burguesa a la afirmación de una identidad diferenciada», *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 243-271; Esteban Ruiz Ballesteros, *Minería y poder. Antropología Política en Riotinto* (Huelva: Diputación de Huelva, 1998)–. Fuera de Andalucía se han llevado a cabo algunas investigaciones sobre sociabilidad en los entornos vasco y valenciano, así como estudios más o menos esporádicos sobre Cataluña y La Mancha, entre los que destacan: Jesús Arpal, «Solidaridades elementales y organizaciones colectivas en el País Vasco (Cuadrillas, txokos, asociaciones)», en *Processus sociaux, idéologies et pratiques culturelles dans le société basque*, ed. por Pierre Bidart (Bayona: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1985), 129-154; Gérard Brey, «Aproximación a la sociabilidad popular en las ciudades gallegas (1833-1914)», *Estudios de Historia Social* 50-51: 223-242; José Ignacio Homobono Marínez, «Grupos amicales y asociaciones. La sociabilidad en el País Vasco», *Inguruak* 8 (1994): 231-253; José Ignacio Homobono Martínez, «Fiesta en el ámbito arrantzale. Expresiones de sociabilidad e identidades colectivas», *Zainak* 15 (1997): 61-100; Josepa Cucó, «Asociaciones y cuadrillas: un primer avance al análisis de la sociabilidad formal valenciana», en *Identidades colectivas*, 219-231; Antonio Ariño, *Historia de las Fallas* (Valencia: Levante EMV, 1990); Josepa Cucó, *El quotidià ignora. La trama associativa valenciana* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991); Josepa Cucó, «Asociacionismo y sociedad civil», en *Projecte-93. La Comunitat valenciana en l'Europa unida* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1991), 85-97; Josepa Cucó, «Familia, amistad y cultura asociativa en el País Valenciano», *Revista de Antropología Social*, 1 (1992): 9-27; Josepa Cucó, «Familia, ideología y amistad en Cataluña y el País Valenciano», *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 9 (1992): 109-122; Antonio Ariño, *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas* (Barcelona: Antropos, 1992); Antonio Ariño, *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1993); Antonio Ariño, «El asociacionismo en el País Valenciano», *Documentación social* 94 (1994): 227-240; Josepa Cucó y Antonio Ariño, «Las organizaciones solidarias. Un análisis de su naturaleza y significado a la luz del caso valenciano», *Revista Internacional de Sociología* 29 (2001): 7-34; Joan J. Puxadas, «Identidad étnica y asociacionismo en los barrios periféricos de Tarragona», en *Identidades colectivas*, 307-323; Emma Martín Díaz, «Las asociaciones andaluzas en Cataluña y su función de reproducción de la identidad colectiva», en *Identidades colectivas*, 255-268; Dolores Comas D'Argemir et al., *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de les classes populars (1900-1960)* (Barcelona: Alta Fulla, 1990). Así como otros trabajos que han abarcado ámbitos más amplios: Marie-Claude Lecuyer, «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840», *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 145-159.

sobre el resto de regiones y se ha priorizado la sociabilidad, por supuesto, masculina y formal<sup>238</sup>. Desde la disciplina histórica, sin embargo, el concepto de sociabilidad no se empezó a manejar de manera regular hasta bien entrada la década de los ochenta, con importante representación de hispanistas franceses como fruto de diferentes encuentros celebrados en Madrid (1987)<sup>239</sup>, Beçanson (1988)<sup>240</sup>, París (1993)<sup>241</sup>, Ciudad Real (1997-98)<sup>242</sup> o Valenciennes (1998)<sup>243</sup>. Desde entonces, gracias al revulsivo que supuso para los historiadores españoles la conformación en 1991 del GEAS (Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad) de la Universidad de Castilla-La Mancha, la producción investigadora en el campo de la sociabilidad se ha incrementado considerablemente<sup>244</sup>, gracias, también, al surgimiento de nuevos grupos de investigación en otras universidades

---

<sup>238</sup> Merece apuntar algunas excepciones que se han centrado en la sociabilidad informal de los bares del mundo rural de Andalucía a cargo de, por ejemplo, Henk Driessen, «Male sociability and rituals of masculinity in Rural Andalusia», *Anthropological Quarterly* 56, n.º 3 (1983): 125-133; otros, además, se han interesado particularmente por los rituales de masculinidad de estos ambientes meridionales, así David D. Gilmore, «The Role of the Bar in Andalusian Rural Society: Observations on Political Culture under Franco», *Journal of Anthropological Research* 41, n.º 3 (1985): 263-277, y Aline Tubéry, «Usages et symboliques de la machine à sous dans la Sierra Norte de Seville», *Ethnologie française* XVII (1987): 184-188.

<sup>239</sup> El grupo de hispanistas franceses antedicho estaba conformado casi en su totalidad por investigadores vinculados al ERECEC de la Universidad de París VIII, según afirman Jean-Louis Guerreña y Alejandro Tiana, eds., *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX* (Madrid: UNED, 1989).

De las contribuciones a esta publicación merece destacar algunas que exploran la sociabilidad en periodos de tiempo muy afines al propuesto en esta investigación. Véase Manuel Morales Muñoz, «Asociaciones obreras de instrucción en Málaga (1882-1919)», 403-437; Juan Antonio García Fraile, «El Fomento de las Artes durante la Restauración (1876-1912)», 439-453; Pere Solá, «Acerca del modelo asociativo de culturización popular de la Restauración», 393-402; Serge Salaün, «El género ínfimo: mini-culture et culture des masses», 337-353.

<sup>240</sup> De la publicación surgida del segundo encuentro cabe mencionar las aportaciones centradas en la España contemporánea de Guerreña sobre la sociabilidad popular en Asturias durante la Restauración –Jean-Louis Guerreña, «L'espace associatif dans l'Espagne de la Restauration», en *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIIe-XXe siècles)*, ed. por Raphaël Carrasco (París: Belles Lettres, 1991), 335-358–, Carlos de Serrano sobre la sociabilidad en las tabernas a finales del XIX –«Le vin du prolétaire. Alcool et sociabilité ouvrière en Espagne (XVIIe-XXe siècles)», 371-189–, y de Claire-Ricolle Robin sobre la desarrollada en sociedades deportivas (ciclistas) en los albores del siglo pasado –«La nouvelle sociabilité sportive en 1900. Les clubs cyclistes», 391-401–.

<sup>241</sup> Jean-Louis Guerreña, «Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècle)», número especial *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 20 (1994): 31-140.

<sup>242</sup> Isidoro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa, *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno a 1898* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999).

<sup>243</sup> Luis P. Martín y Anne M. Breton, *Les sociabilités dans le monde hispanique (XVIIIème-XXème siècles). Formes, lieux et représentations* (Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2000).

<sup>244</sup> Ángel L. López Villaverde y Manuel Ortiz Heras, *Entre surcos y arados: el asociacionismo agrario en la España del siglo XX* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001); Ángel L. López Villaverde, Alfonso Botti, y Julio de la Cueva Merino, *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición: un siglo entre el palio y el consiliario* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005); Lucía Crespo Jiménez, *Trato diversión y rezo. Sociabilidad y ocio en Toledo (1887-1914)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008); Crespo Jiménez, «Los orígenes del ocio en Castilla-La Mancha (1887-1923): de la sociabilidad censataria a la cultura de masas» (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009).

españolas, como es el caso de Valladolid (1999 y 2003)<sup>245</sup>. Desde el ámbito de la literatura he de mencionar la contribución de Serge Salaün, especialmente apropiada para una parte del objeto de estudio que compete a este trabajo<sup>246</sup>. En su libro sobre el fenómeno del cuplé durante las primeras décadas del s. XX, este hispanista trata las dinámicas de sociabilidad que surgen en torno a este género con las que emerge un tipo de sociabilidad informal, eminentemente popular y subalterna, no demasiado explorada hasta ese momento por los investigadores<sup>247</sup>. Lo cual no deja de resultar sorprendente si se tiene en cuenta que, durante los años aquí examinados, el cuplé acaparó una parte nada desdeñable de los espectáculos de varietés, formato que, a su vez, dominó los espacios escénicos de Valladolid, y, por tanto, constituyó un tipo de sociabilidad ya formalizada. Por último, y a modo de conclusión, me refiero a la contribución del también hispanista Jacques Maurice en la que propuso una serie de puntos sobre los que debía girar la reflexión en torno a la investigación de la sociabilidad en España de estos años<sup>248</sup>. La popularidad del concepto de *sociabilidad* ha devenido en un uso indiscriminado, que ha llevado a articular definiciones extraordinariamente inclusivas que terminan por no significar nada.

La noción histórica de sociabilidad, citada y utilizada a menudo sin real reflexión sobre su contenido y problemática, ha venido a ser víctima, en algún modo, de su éxito. Pero nos parece que sigue siendo válida, operativa y fecunda, con tal de que se la defina y limite un tanto su espacio, bajo pena de volverse un cajón de sastre y por lo tanto una noción inútil para la explicación histórica, por ser demasiado ambigua. En efecto, podríamos decir sencillamente que si todo —toda dimensión de vida colectiva— es sociabilidad, la sociabilidad no es nada y no sirve para la explicación histórica<sup>249</sup>.

---

<sup>245</sup> Elena Maza Zorrilla, *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos* (Valladolid: UVa, 2002); Maza Zorrilla, *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis disciplinar* (Valladolid: UVa, 2003). De la misma autora véanse también las siguientes publicaciones: «Élites y asociacionismo en España (1850-1923)», en *Las élites en Italia y en España (1850-1922)*, coord. por Rafael Zurita Aldeguer y Renato Camurri (Valencia: Universitat de Valencia, 2008), 179-194; «El mutualismo en España, 1900-1941. Ajuste e interferencias», en *La previsión social en la historia: actas del VI Congreso de Historia Social de España, Vitoria, 3-5 de julio de 2008*, coord. por Santiago Castillo y Rafael Ruzafa Ortega (Madrid: Siglo XXI, 2009), 333-368; *Discurrir asociativo en la España contemporánea (1839-1941)* (Valladolid: UVa, 2017); «Tímidas huellas de asociacionismo femenino en el Valladolid decimonónico: De la caridad al mutualismo», en *Mujeres, sociedad y conflicto (siglos XVII- XIX)*, ed. por Margarita Torremocha Hernández (Valladolid: Castilla Ediciones, 2019), 81-96. Téngase también en cuenta el, ya mencionado, libro de Rafael Serrano, *El Círculo de Recreo de Valladolid*.

<sup>246</sup> *El cuplé*.

<sup>247</sup> Canal, «La sociabilidad», 195-196.

<sup>248</sup> «Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea», *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 133-143.

<sup>249</sup> Guereña, «Presentación», 16-17.

En este sentido, Jorge Uría se ha referido al cambio de tornas que ha experimentado dicha noción, apenas empleada por los historiadores españoles contemporaneístas, y hoy en día plenamente aceptada y utilizada de manera excesiva, como «una especie de fetiche» que ha ocasionado una indeterminación teórica y trivialización de sus implicaciones<sup>250</sup>. Esta no es la única problemática que rodea a la sociabilidad como categoría histórica. De manera habitual se ha confundido el término *sociabilidad* con *societarismo*, entendiendo por este último a la forma de organización de las clases trabajadoras en los inicios del movimiento obrero para defender sus intereses<sup>251</sup>; movimiento social que, por otra parte, cabe ser estudiado perfectamente desde los presupuestos teóricos de la sociabilidad. Otro de los «problemas» de los que han adolecido las investigaciones sobre sociabilidad ha venido causado, una vez más, por la confusión entre la anterior y los estudios sobre el asociacionismo. Las investigaciones sobre sociabilidad han tendido a privilegiar el asociacionismo como objeto de estudio (probablemente por cuestiones prácticas de método, pues al fin y al cabo una asociación es una institución y por tanto las fuentes de estudio son relativamente accesibles y canónicas), mientras que la dimensión informal de la sociabilidad (que requiere de nuevos enfoques metodológicos y materiales «heterodoxos» como fuentes de información) ha sido considerablemente menos explorada.

Al hilo de la institucionalidad que rodea al sector asociativo, en tanto un tipo de sociabilidad formal (formalizada) procede señalar que Agulhon retomó esta idea (ya apuntada por Gurvitch) de que el concepto de sociabilidad debía contemplar tanto las manifestaciones de la sociedad burguesa como las de las clases populares, así como la sociabilidad formal e informal. Por sociabilidad formal se entendería a aquella producida dentro de grupos sujetos a regulación interna, consolidados y estables (casinos, ateneos, asociaciones culturales), mientras que la sociabilidad informal se desarrollaría de manera espontánea y sin afán organizativo subyacente (encuentros en cafés, plazas, etc.)<sup>252</sup>. En el ámbito español la sociabilidad formal había sido más estudiada que la vertiente informal, al igual que ocurrió en el panorama internacional. Sin embargo, resulta llamativa la

---

<sup>250</sup> «Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método», *Historia Contemporánea* 26 (2008): 179.

<sup>251</sup> Maurice, «Propuestas para una historia», 134.

<sup>252</sup> Agulhon, «Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIX siècle», en *Les cultures populaires. Permanences et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, ed. por Geneviève Pujol y Raymond Labourie (Toulouse: Privat, 1979), 81-91.



especial resistencia por parte de los historiadores a indagar sobre esta dimensión de la sociabilidad una vez ya asentada en la historiografía española. Sin considerar resuelto el debate que circunda a la sociabilidad en tanto categoría operativa en la historiografía actual, valga apuntar la definición que da Guereña del concepto como «la aptitud de los seres humanos para interactuar a través de colectivos, pero también a toda manifestación de la vida colectiva que se organiza con el objetivo de socializar»<sup>253</sup>.

La articulación [de la sociabilidad] dentro de la historia social puede facilitarnos un nuevo modo de abordar y relacionar cuestiones antiguas y de plantear nuevos objetos históricos bajo una misma mirada integradora, como, en particular, la historia del ocio, del tiempo libre o de las fiestas, permitiendo entender la estructuración de identidades colectivas y la noción de redes a nivel local<sup>254</sup>.

Esta reflexión sobre el devenir de las investigaciones sobre sociabilidad y la problemática que circunda al concepto me ha servido, en primer lugar, para articular una estructuración de los diversos acontecimientos musicales a los que me referiré a lo largo del trabajo, al establecer una primera distinción de estos en términos de formalidad o informalidad según se adscriban a un tipo de sociabilidad u otra. Efectivamente, para los estudiosos que trabajan sobre el siglo XIX en adelante, el paradigma de la sociabilidad se vuelve especialmente pertinente a la hora de abordar nuevas formas de ocio y cultura que surgen con el fin de satisfacer los requerimientos de una sociedad en la que tanto las clases burguesas como el proletariado las consumen, casuística que se percibe en el contexto vallisoletano de los primeros años del novecientos<sup>255</sup>. La organización sindical y la consecuente reducción de las jornadas laborales generaron un caldo de cultivo propicio para el desarrollo de dinámicas de socialización y esparcimiento que no tenían otro objetivo que el de proporcionar un estado de satisfacción. Dado que los eventos que conforman el hecho musical se encuentran inmersos en un sistema de consumo cultural en el que pueden ostentar la categoría de objeto de ocio, se hace necesario aclarar algunos conceptos y destacar determinadas aportaciones especialmente relevantes para considerar desde esta perspectiva las informaciones que a lo largo del trabajo tendré en

---

<sup>253</sup> Guereña, «Presentación», 17.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> En este sentido, y de manera preventiva, he de incidir en el diferente desarrollo que han tenido los *Estudios de Ocio* en España en comparación con los trabajos desarrollados al amparo de la comunidad científica internacional bajo el nombre de *Leisure Studies*, los cuales, desde finales del siglo XIX consideraron el ocio como un problema objeto de debate social, mientras que en España, durante la época aquí estudiada, estaba siendo entendido como un factor de regeneracionismo. Véase Roberto San Salvador del Valle Doistua, *Introducción a la Historia de los Estudios de Ocio en el siglo XX* (Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2006).

consideración. El sociólogo Joffre Dumazedier definió el ocio como «un conjunto de ocupaciones a las que el individuo puede entregarse de manera completamente voluntaria, sea para descansar, sea para divertirse, sea para desarrollar su información o su formación desinteresada, su participación social voluntaria, tras haberse liberado de sus ocupaciones profesionales, familiares y sociales»<sup>256</sup>. Algunos investigadores actuales se han referido al ocio como el «espacio temporal en el cual se desarrollan actividades recreativas; las que serán vistas como ocupaciones libremente escogidas y no remuneradas, a las que solo es posible dedicar una parte del tiempo libre»<sup>257</sup>. O bien como el «conjunto de actividades lúdicas al margen del trabajo, las necesidades y las obligaciones laborales, familiares, comunitarias o religiosas, entre otras»<sup>258</sup>.

Las propuestas proporcionadas por los sociólogos del ocio son múltiples y el acuerdo inexistente a la hora de definir este concepto que se plantea ambiguo por varias cuestiones. En primer lugar, tiene que ver con el uso frecuente de los términos *ocio*, *tiempo libre* o *tiempo de ocio*, como sinónimos. Este problema viene posiblemente heredado del modelo de sociedad industrial en el que la proliferación de ofertas de ocio cambia el paradigma del tradicional tiempo libre como tiempo de descanso que podía ser empleado en otras actividades a las que previamente solo habían tenido acceso las clases sociales privilegiadas. En cualquier caso, el tiempo libre no tiene por qué ser invertido necesariamente en actividades de ocio, de ahí que la utilización de ambos conceptos como sinónimos haya suscitado problemas en las historiografías actuales<sup>259</sup>. En segundo lugar, también es frecuente la referencia al ocio como una actividad específica; la dificultad surge al considerar que el ocio tiene más que ver con la vivencia personal del que realiza la actividad, que con la actividad *per se*<sup>260</sup>, es decir, en esta investigación tendría que ver con la experiencia de los asistentes a los eventos arriba mencionados. En tercer lugar,

---

<sup>256</sup> Joffre Dumazedier, «Realidades del ocio e ideologías», en *Ocio y sociedades de clases*, ed. por Joffre Dumazedier et al. (Barcelona: Fontanella, 1971), 20.

<sup>257</sup> Maikel Fariñas Borrego, *Sociabilidad y cultura del ocio. Las élites habaneras y sus clubes de recreo (1902-1930)* (Ciudad de La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2009), 13.

<sup>258</sup> Crespo Jiménez, *Trato diversión y rezo*, 19.

<sup>259</sup> Sobre esta problemática confusión entre los conceptos de *tiempo libre* y *tiempo de ocio* ha indagado Sebastián De Grazia en *Tiempo, trabajo y ocio* (Madrid: Tecnos, 1966), monografía en la que ha desarrollado una historia del ocio desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XX, que complementa con un análisis del ocio en Estados Unidos como país paradigmático de lo que constituye una sociedad industrial moderna.

<sup>260</sup> Manuel Cuenca Cabeza, «Perspectivas actuales de la pedagogía del ocio y el tiempo libre», en *La pedagogía del ocio: nuevos desafíos*, ed. por José Carlos Otero López (Lugo: Axac, 2009), 12-13.

alrededor de las múltiples definiciones de ocio hay que destacar la recurrente idea de presunción de libertad que se le atribuye: las actividades que se desarrollan en el tiempo de ocio se realizan al margen del compromiso laboral o cualquier otro tipo de obligaciones y, por tanto, cabe presuponer, que se realizan porque de manera libre se elige desarrollarlas. La presunción de libertad fue defendida por Dumazedier desde los años setenta, quien propuso que el ocio podía ser positivo (si cumplía con el requisito de incluir alguna de las tres «D» –descanso, diversión y/o desarrollo personal–) o negativo (si, por el contrario, la actividad o actitud del individuo carecía de estas premisas)<sup>261</sup>. En oposición a los postulados de Dumazedier, surgió una corriente que se mostraba recelosa respecto a la presunción de libertad en el ocio y cuyos representantes más destacados, en un primer momento, fueron «los marxistas históricos (Mary y Engels), los historiadores de la Escuela de Frankfurt (T. Adorno, M. Horkheimer, H. Marcuse y J. Habermas), los revisionistas del marxismo (H. Lefebvre) y, desde otras perspectivas, autores como L. Mumford, F. Munné, S. De Grazia, G. Friedman o D. Riesman»<sup>262</sup>. Estos consideraban el ocio industrial más que un tiempo de recreo (libremente elegido), como un tiempo de alienación en el que la industria cultural constituida por un «ocio de masas» jugaba un papel adoctrinador. El ocio como objeto de consumo masivo y alienante es una posición especialmente pertinente de abordar en lo relativo a las dinámicas que operan en los años estudiados en esta tesis, en los que se encuentra plenamente asentado un formato de programación heredera de los teatros por horas, y en los cuales se ofertan mayoritariamente género chico, varietés y cinematógrafo, formas de espectáculo ligero, breves, y asequibles, claramente dirigidas a que las clases trabajadoras lo consuman de manera masiva. Al hilo de la cuestionada presunción de libertad, también puede resultar pertinente inferir algún tipo de coerción social que pautе determinados comportamientos y que responda a patrones de identitarios e inclusivos: desde la presión de grupo mediante la asunción de inercias singularizantes de un colectivo dado (corralismo obrero amateur)– hasta la necesidad de afirmar la pertenencia de clase, de significarse o de distinguirse en términos sociales (membresía a determinados círculos aristocráticos). Esto entronca perfectamente, ya no solo con la idea un tanto problemática del ocio como elección libremente escogida, sino, directamente con el ocio como alienación, no solo de las clases

---

<sup>261</sup> Dumazedier, «Realidades del ocio e ideologías», 20-22.

<sup>262</sup> Crespo Jiménez, *Trato diversión y rezo*, 19.

trabajadoras sino también de las privilegiadas, al auspiciar una pérdida de la identidad individual en favor de una pretendida/precisada ratificación de pertenencia grupal.

Ante la división anterior, que organizaba el ocio mediante una oposición binaria positivo/negativo, investigadores posteriores han planteado otra categorización para los diferentes tipos de ocio. Cuenca, por ejemplo, a través de los que él denomina como las «coordenadas del ocio» diferencia cuatro tipos diferentes de ocio: autotélico, exotélico<sup>263</sup>, ausente y nocivo. El ocio autotélico se caracteriza por ser elegido libremente, constituye un fin en sí mismo y persigue la autorrealización personal. El ocio exotélico, sin embargo, es aquel que se concibe como un medio para un fin. Dentro de este, el autor identifica cuatro posibles dimensiones (terapéutica, educativa, productiva y consuntiva). Lo definitorio de este tipo de ocio es que se realiza con el propósito de alcanzar un objetivo y no por placer intrínseco. Por otra parte, el ocio ausente hace referencia a la falta de ocio, es decir, al margen de tiempo en que el individuo ya liberado de sus obligaciones laborales, familiares, experimenta una sensación desagradable ante la disposición de tiempo libre. Por último, el ocio nocivo comprende aquellas prácticas que resultan de alguna manera perjudiciales tanto a escala individual como social<sup>264</sup>. Con esta teoría se propone considerar cualquier aspecto que se sitúe al margen de los deberes personales como ocio; en realidad se trata de una definición por negación, pues la explicación de qué es ocio no viene determinada por lo que la acepción comprende, sino por lo que queda fuera de sus límites. Por último, la cronología que se explora en esta investigación sumada a los consiguientes modelos de ocio ofertados, hace ineludible referirme a la teoría neo-marxista de la «cultura de masas» para hablar de alternativas de ocio como el género chico o los espectáculos de variedades, frecuentadas mayoritariamente por las clases trabajadoras de la sociedad vallisoletana, gracias a que se produce lo que puede denominarse como una *democratización* del ocio al fijar unos precios accesibles para dicho sector poblacional. En este sentido, también incidiré en la problemática, ya apuntada por algunos sociólogos del ocio<sup>265</sup>, por la que se aborda la cuestión no solo desde el punto de vista del consumidor (cliente del ocio), sino también desde la óptica del

---

<sup>263</sup> Véase n260 *supra*.

<sup>264</sup> Manuel Cuenca Cabeza, *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas* (Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2004), 34-36.

<sup>265</sup> Kenny Roberts, «El impacto del ocio en la sociedad», en *Propuestas alternativas de investigación sobre Ocio*, ed. por María Jesús Cava Mesa (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 19-22.

productor (trabajador del ocio). En definitiva, me propongo adoptar una postura que permita desgranar los pormenores de estas actividades que conforman el hecho musical comprendidas desde la visión dual ocio-negocio.

La reflexión sobre la falta de consenso entre los especialistas en estudios del ocio me ha proporcionado instrumentos epistemológicos aplicables al escrutinio del hecho musical que, a grandes rasgos, podría ser considerado como una parcela relativamente bien delimitada de una demarcación tan volátil como el ocio. Estas se podrían resumir en la presunción de libertad o la consideración del ocio alienante, exotérico y generador de ideologías, lo cual está directamente relacionado con la significación social de según qué eventos musicales en términos de pertenencia de clase, que suscitan diferentes dinámicas de sociabilidad, las cuales, a su vez, informan y son condicionadas por la mediación de los discursos periodísticos, portavoces de posibles relaciones de poder implícitas: toda una red de interconexiones y articulaciones que emerge al conjugar los antedichos presupuestos heurísticos. Así mismo, y al hilo de las manifestaciones musicales en tanto objeto de consumo inserto en la cotidianidad lúdica de una capital de provincias, procede destacar nuevas claves teóricas extraídas de trabajos como el de Paul Willis<sup>266</sup> centrado en la capacidad simbólica de las expresiones culturales que se insertan en la más estricta cotidianidad, lo cual engarza perfectamente, además, con el propio carácter del diario en tanto plataforma informativa del hecho musical abordado en esta investigación, o el de John Storey sobre la cultura popular, en el cual, y en consonancia con algunos postulados bourdianos<sup>267</sup>, incide en cuestiones de gusto, clase y relaciones de poder<sup>268</sup> pues, dadas las inercias discursivas advertidas en la fuente estudiada en lo concerniente al tratamiento característico que se ha dado a las mujeres como sujetos participantes en las manifestaciones musicales, me ha llevado a asomarme a la teoría de género en términos generales y específicamente musicales.

---

<sup>266</sup> *Common Culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young* (Buckingham: Open University Press, 1990).

<sup>267</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Barcelona: Taurus, 2020); Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

<sup>268</sup> *Teoría cultural y cultura popular* (Barcelona: Octaedro-EUB, 2002).

## I.5. Fuentes: *El Norte de Castilla*, «el que más circula en la región castellana»

*El Norte de Castilla* es la fuente primaria adoptada para esta investigación, un rotativo de larga trayectoria, pues su más de siglo y medio de existencia ininterrumpida lo convierte, sin duda, en el principal medio de comunicación escrita de ámbito municipal y regional en atención a su continuidad, su representatividad y su alcance. A pesar de que el paradigma metodológico más habitual apunta la pertinencia de examinar todos los medios locales<sup>269</sup>, y de que los datos objetivos recabados podrían conocer cierta variabilidad a través del cotejo de las informaciones de un soporte hemerográfico con el resto de prensa coeva, el diseño original de la presente investigación siempre se centró en este único periódico, según un modelo de trabajo asistido por otros investigadores<sup>270</sup>. Como reza el lema que los mismos editores convinieron, *El Norte de Castilla* fue «el diario que más circuló por la región castellana», razón que ha motivado su selección monográfica para esta tesis que se propone escudriñar el hecho musical vallisoletano ente 1910 y 1920, años en los que dicha publicación se encontraba plenamente asentada: con la compra del periódico en 1893 por parte de Alba y Silió, a quienes me referiré más adelante, la tirada oscilaba entre los 6/7000 ejemplares. Sin embargo, como afirma Celso Almuíña, a partir de dicho momento el número comienza a crecer llegando a imprimirse la cifra desorbitada de 16 000 ejemplares del número extraordinario publicado con motivo del cambio de siglo, y que en los momentos previos a la Dictadura de Primo de Rivera oscilaría entre los 12/13 000 ejemplares<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> En este período se editaban en Valladolid otros tres periódicos caracterizados por el conservadurismo ideológico: dos de ellos, *El Porvenir* (1902-1918) y *El Diario Regional* (1908-1980) de marcada impronta católica, y *La Defensa* (1911-1913) diario de adscripción abiertamente maurista. Véase Celso Almuíña, *Periódicos y periodistas* (Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1988), 18-21.

<sup>270</sup> Así, conviene traer a colación, por ejemplo, los trabajos de María Belén Vargas Liñán, quien ha abordado la música como objeto de estudio en contextos geográficos concretos (Granada y Cádiz), a través de un único recurso hemerográfico en cada caso: «La música en “El Álbum Granadino”: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX», *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 426-442 y «La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de “La Moda” de Cádiz», en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, coord. por Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero (Granada: Universidad de Granada, 2008), 345-364. De la misma autora, véase también «La música en la prensa femenina de México: “La Semana de las Señoritas Mejicanas” (1850-1852)», en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. por María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), 455-486.

<sup>271</sup> *Periódicos y periodistas*, 18-21.



Figura 1. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Los vendedores de El Norte de Castilla», 1 de enero de 1912. AMVA.

Según ha sido ya anunciado, las características que circundan la prensa generalista y que tradicionalmente se han considerado como un inconveniente científico, han sido aprovechadas para el diseño de esta investigación. Esto es así en la medida en que sitúo en el mismo plano de importancia tanto la información cruda de la que da cuenta la prensa como la forma en que lo hace o las opiniones que desliza, pues se persigue comprender el hecho musical en su complejidad al atender factores que, si bien no han pasado inadvertidos en investigaciones previas aún como mera justificación contextualista, en esta se consolidan como determinantes a la hora de desmontar, o por lo menos matizar, determinados discursos históricos normativos. En ese sentido, dicho tipo de prensa ofrece información más amplia y diversa que trasciende al objeto de investigación musicológico en su consideración tradicional, y que, al mismo tiempo y de manera explícita o velada, evidencia el papel que ostentan en el entramado musical el privilegio de visibilidad de las clases dominantes frente a aquellos estratos menos conspicuos, así como un disímil tratamiento en función de la identidad de género-sexo. Los mencionados aspectos que, en un primer momento, podrían resultar problemáticos desde un punto de vista científico, se convierten en realidad en la razón de ser de este trabajo, en el que el subjetivismo y literaturidad característicos de los diarios son considerados también objeto mismo de estudio, al ser entendidos en tanto causas y síntomas al mismo tiempo. En definitiva, la aparente incertidumbre que podría suscitar al investigador la condición no especializada del periódico hace del mismo una fuente de importante valor al consentir trazar el estudio del hecho musical como algo más que una mera acumulación de datos. Las informaciones

pueden dar cuenta de cuestiones de orden ideológico, político, moral, ético, social, comportamental, actitudinal y/o cultural, solo perceptibles mediante una predisposición crítica a la lectura de los materiales atendiendo no solo al contenido, sino también, y en el mismo plano de importancia, a la forma y a los términos en los que se describen, se argumentan y se transmiten los acontecimientos registrados.

A tenor de lo ya expuesto en el marco teórico, y si, como afirmaba Jürgen Habermas, «el lenguaje es también ideológico» en la medida en que sirve para «legitimar las relaciones del poder organizado»<sup>272</sup> y, en consecuencia, los medios de comunicación constituyen dispositivos que avalan, producen y son receptáculo de las relaciones de poder al proyectar «una completa representación de la realidad societal y del paisaje político de la sociedad»<sup>273</sup>, parece necesario proceder a la descripción de los avatares ideológicos y las orientaciones políticas que el medio ha experimentado hasta los años abordados en estas páginas; más aún al considerar que se trata de instancias implicadas en la configuración de narrativas que, a través de una mirada analítica, pueden permitir aproximaciones críticas a eventos y órdenes discursivos<sup>274</sup>, esclarecer sub/metatextos, elucidar implicaturas no convencionales<sup>275</sup> o desentrañar matrices de interdiscursividad<sup>276</sup>. La condición, *a priori*, neutral de *El Norte de Castilla* como diario oficialmente no partidista, lo convierte en un objeto de estudio especialmente interesante para ser leído desde una perspectiva crítica, en la medida en que los discursos y la

---

<sup>272</sup> *Conocimiento e interés* (Madrid: Taurus, 1992), 259.

<sup>273</sup> Jäger, «Discurso y conocimiento», 65.

<sup>274</sup> Según Norman Fairclough, *evento discursivo* es «toda instancia de uso lingüístico, analizada como texto, práctica discursiva, práctica social», mientras que *orden del discurso* «comprende la totalidad de las prácticas discursivas de una institución y las relaciones que se establecen entre ellas», «El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: Las universidades», trad. por Elsa Ghio, *Discurso & Sociedad* 2, n.º 1 (2008): 177-178.

<sup>275</sup> Estos contenidos implícitos al acto comunicativo estipulados en su día por Herbert Paul Grice —«Logic and Conversation», en *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, ed. por P. Cole y J. L. Morgan (Nueva York: Academic Press, 1975), 41-59— en su categoría convencional derivan de los significados de las palabras, pero en su aspecto no convencional se relacionan con factores contextuales y en su división en conversacionales y no conversacionales, según se ha mencionado (vid. pág. 70 *supra*), intervienen principios de naturaleza estética, moral, social, religiosa, ideológica, etc. En este sentido cabría señalarse que, si bien el principio de cooperación de Grice ha sido parcialmente superado en términos globales, algunas de sus contribuciones como la enunciación de las implicaturas no solo mantienen su relevancia, sino que han conocido desarrollos y ampliaciones por otros especialistas —por ejemplo Sperber y Wilson, «La teoría de la relevancia», 237-286— y resultan extraordinariamente útiles para comprender determinados mecanismos interaccionales y procesos metarrepresentacionales implicados en la hemerografía. María Victoria Escandell, *Introducción a la pragmática* (Barcelona: Ariel, 2013).

<sup>276</sup> Cfr. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980).



utilización de determinados léxicos y universos semánticos o la frecuentación de ciertos hilos discursivos dan cuenta de que, en realidad, durante los años estudiados subyace un claro posicionamiento ideológico alineado con un manifiesto conservadurismo social<sup>277</sup>. El origen de dicho periódico se remonta al año 1856, momento en que comienza su constante publicación diaria, sin embargo, la cabecera del rotativo exhibe como año fundacional 1854. El motivo parece hallarse en que su surgimiento fue resultado de la fusión de dos rotativos locales previos: *El Avisador* (1855) y *El Correo de Castilla* (1856). El primero fue fundado por Mariano Pérez Mínguez y Pascual Pastor, en palabras de Almuiña, con una aspiración tradicional no compartida plenamente por el periodista José Francés Alaiz y el joven empresario harinero Sabino Herrero Olea, creadores de *El Correo de Castilla*<sup>278</sup>. Sin embargo, la orientación ideológica que adoptó da cuenta de que fueron los responsables de este último diario quienes tomaron las riendas de la dirección con el claro objetivo de salvaguardar los intereses económicos de la región castellana, en unos años en los que la prosperidad del negocio harinero situó a Valladolid como centro económico nacional<sup>279</sup>. A partir de 1857 se suma a la copropiedad del rotativo el impresor Francisco Miguel Perillán, que respaldó la impronta progresista original, no sin algún contratiempo motivado por el surgimiento de un diario competidor, *La Unión Castellana* (1860), creado con el apoyo del gobernador vallisoletano Cástor Ibáñez de Aldecoa tras la celebración de la I Exposición Castellana de 1859<sup>280</sup>. Finalmente, Perillán consiguió hacerse con la propiedad completa de *El Norte de Castilla* que dirigió Luis Polanco, quien luego sería codirector de la mencionada publicación rival.

Durante los años que precedieron al Sexenio Democrático (1868-1874) la aversión del gobierno por el diario vallisoletano, claramente posicionado en contra del régimen monárquico de Isabel II le costó el encarcelamiento a Perillán. Con el triunfo revolucionario fue puesto en libertad, pero el ambiente hostil que se encontró a su regreso a Valladolid fue suficiente para que decidiese vender el periódico<sup>281</sup>. Así, la propiedad pasó a manos del impresor Luis Nazario de Gaviría y del librero Agapito Zapatero durante un periodo

---

<sup>277</sup> Almuiña, *Periódicos y periodistas*, 13.

<sup>278</sup> Celso Almuiña, Pablo Pérez y Ricardo M. Martín de la Guardia, *Tres modelos de prensa en Valladolid* (Valladolid: Conferencias del Ateneo de Valladolid, 1994), 11.

<sup>279</sup> Como señala Almuiña, el paro de producción que causó la guerra de Crimea (1854-56) en sus territorios, propició el despegue del mercado harinero castellano. Véase Almuiña, *Tres modelos de prensa*, 11.

<sup>280</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>281</sup> *Ibid.*, 13.

convulso marcado por una tendencia filocarlista que no favoreció en absoluto al periódico. Sin embargo, las diferencias ideológicas entre ambos propietarios hicieron que Zapatero abandonase el proyecto y que la dirección pasase al abogado Sebastián Díez de Salcedo, quien ostentó el cargo hasta 1893 y redujo los contenidos hasta convertirlo en una suerte de «boletín informativo sobre evolución de la cosecha de cereales, mercados, precios, etc.»<sup>282</sup>. Ese carácter se mantuvo hasta que se hicieron con la propiedad del rotativo dos empresarios locales, César Silió y Santiago Alba, «jóvenes procedentes de familias adineradas de Valladolid, que incorporaron algunas novedades: servicio telegráfico, dos ediciones al día, nuevas secciones, grabados, colaboraciones, etc.»<sup>283</sup>. Pese a los intereses compartidos de ambos dueños, sus discrepancias en terreno político<sup>284</sup> devinieron en el abandono de Silió en 1901. Durante estos años de fin de siglo se aprecia en *El Norte de Castilla* un interés editorial por superar la función de mero informador comercial cerealista en favor de aspectos relacionados con la vida social, política, educativa y cultural, de interés para un público asiduo a los espectáculos teatrales de la ciudad<sup>285</sup>. Se trata de una ampliación de horizontes que no merma la importancia del diario en el terreno comercial pues, además de seguir siendo un referente de consulta nacional sobre el mercado del trigo, se consolidó como un claro defensor de «los intereses de Castilla», argumento con el que ganaría suscriptores locales al posicionarse en clara oposición a su rival comercial directo, el mercado textil catalán<sup>286</sup>.

La intensa dedicación de Alba a la política le llevó a trasladar su residencia a la capital y a delegar la dirección del periódico, hasta 1903, en el catedrático y habitual colaborador Antonio Royo Villanova. Las inquietudes políticas de Royo, reflejadas en el contenido de la publicación durante sus años como director, supusieron un impedimento para el desempeño de su cargo, que después recayó en el poeta y contable Darío Velao hasta 1911. A partir de esa fecha y hasta 1926, la dirección del periódico fue a parar al

---

<sup>282</sup> Almuiña, *Periódicos y periodistas*, 13.

<sup>283</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 116.

<sup>284</sup> Silió se mostraba partidario de adoptar una línea editorial continuista y conservadora que Alba no compartía por afinidad a los nuevos aires regeneracionistas y liberales que había desatado la crisis del sistema canovista que pareció marcada por «la descomposición de los partidos turnantes, el problema obrero, [y] el desgajamiento de Cataluña del sistema general de dominación oligárquico-caciquil». Francisco Villacorta, *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1980), 93.

<sup>285</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 116-117.

<sup>286</sup> Almuiña, *Tres modelos de prensa*, 18.

abogado Ricardo Allué Morer, quien dio un nuevo impulso a *El Norte de Castilla* reforzando su posición como protector de los intereses locales al mantener su prestigio en el terreno mercantil del cereal y crear nuevos suplementos literarios que compartían un mismo propósito de reivindicación castellanista. Tal es el caso de *Castilla*, que a partir de 1915 se suma a los ya existentes suplementos titulados *Vida rural* y *La vida en la escuela: revista de enseñanza*.

Primero VIDA RURAL, ahora este suplemento pedagógico, es decir, la despensa y la llave de la despensa, que decía Costa; la agricultura y la escuela, estos son los dos problemas nacionales a los que se dedica EL NORTE un suplemento semanal. Nunca mejor empleada esta formidable fuerza de la prensa, que cuando con desinterés se dispone á laborar por la patria, resucitando, dando espíritu y vigor á este núcleo, el más importante de la nacionalidad, que se llama Castilla. Y supongo que no habrá nadie que á título de patriota (yo le llamaría patriotero), se levante á proclamar la energía y el vigor perennes de esta tierra. ¿Acaso no es ya tópico vulgar del último cronista aquello de que Castilla, la noble tierra, duerme su glorioso sueño de antiguas grandezas?<sup>287</sup>.

A decir de Celso Almuiña, la clara orientación liberal del periódico en favor de Santiago Alba no solo responde a su filiación empresarial con *El Norte de Castilla*, sino que es fruto de una verdadera convicción del compromiso de dicho político con la defensa de los intereses de una Castilla azuzada económicamente por la ineludible situación inestable del campo y la industria local<sup>288</sup>. En todo caso, esos «intereses de Castilla» no parecen ser sino una suerte enmascaramiento eufemístico inscrito en la tupida «red de metáforas» con que el discurso social prototípico de la burguesía del tiempo recubría – bajo el manto filantrópico del servicio social y del bien común– su propia agenda<sup>289</sup> y, por tanto, se traducían en un deseo de salvaguardar la prosperidad y supervivencia de la burguesía harinera a la que se adscribía el periódico y de la que era portavoz<sup>290</sup>. De manera

---

<sup>287</sup> Luis Muñoz Sevillano, «La vida en la escuela. Por Castilla», 20 de enero de 1914.

<sup>288</sup> *Tres modelos de prensa*, 19.

<sup>289</sup> Resultan perfectamente trasladables al argumento periodístico las siguientes reflexiones de Iris María Zavala con relación a la literatura decimonónica: «A la luz de la problemática de tradiciones interpretativas más recientes, estos conceptos se analizan desde una postura de “desenmascaramiento”. En la operación de la lectura de los textos, el proyecto de este camino del liberalismo hacia el desarrollo económico y técnico y el pensamiento laico y cientificista, se consideran hoy día como un sistema de “ficciones” útiles en el desarrollo de la idea central de progreso, tecnología y modernidad. La noción de ficción lo que nos descubre es el nexo entre conocimiento-interés del liberalismo decimonónico y su red de metáforas. La consecuencia de todo ello es analizar el texto literario como un objeto o artefacto que conserva el discurso social escrito. La literatura se concibe como campo de actividad que se institucionaliza, y tiene por objetivo la conservación y transmisión de los saberes y memorias colectivas, si bien todo ello es privativo de los grupos sociales hegemónicos o dominantes». «Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad», en *Romanticismo y realismo. Primer suplemento. Historia crítica de la literatura española*, dir. por Francisco Rico (Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994), 1:5-6.

<sup>290</sup> Celso Almuiña, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, vol. 2 (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977), 2:549.

que se asiste a una suerte de oxímoron ideológico pues coexisten en el mismo diario posiciones basculantes entre la tendencia liberal izquierdista de Alba y un proteccionista económico y comercial de cariz conservador.



Figura 2. Primera plana de El Norte de Castilla, 6 de diciembre de 1913. AMVA

Una vez esbozados sucintamente el devenir del diario, sus lineamientos ideológicos y sus filiaciones políticas, resulta preciso desgranar algunos otros pormenores relativos a la evolución del formato, extensión y contenidos, con especial énfasis en lo concerniente a la ubicación de las secciones relevante desde el punto de vista del hecho musical, así como su variabilidad a lo largo de la década examinada. Entre 1910 y 1911 los ejemplares estuvieron organizados en seis columnas y presentaban una extensión de cuatro páginas (dos veces al mes, y con periodicidad quincenal, aumentaban hasta las seis páginas), de las cuales la última solía dedicarse exclusivamente a acoger anuncios publicitarios; a partir de esa fecha, el volumen osciló entre las cuatro y las seis páginas. En cuanto al formato, también se observa una ligera variación en las dimensiones: de 58,5 x 43 cm que presentaban los ejemplares durante los dos primeros años de la década, a partir de 1912 se reduce sutilmente el tamaño a 58 x 41,5 cm. En cualquier caso, tanto los precios del rotativo (cinco céntimos) como los de las tarifas de suscripción se mantienen estables a lo largo de toda la década examinada.

**Viernes 13 de Febrero de 1914**

**SUSCRIPCIÓN**

Capital: trimestre. . . . .	4'50	posetas.
Provincias: trimestre. . . . .	5'50	—
— semestre. . . . .	10'50	—
— año. . . . .	20	—
Extranjero y posesiones es-		
pañolas: semestre. . . . .	24	—
Adem: f. no. . . . .	46	—

**PAGO ADELANTADO**

OFICINAS:

**Duque de la Victoria, 31**

**Teléfono 71**

CÉNTIMOS **5** CÉNTIMOS

Figura 3. Tarifas de suscripción. Cabecera de *El Norte de Castilla*, 13 de febrero de 1914, 1. AMVA.

Las informaciones relevantes desde el punto de vista del hecho musical se localizan tanto en secciones de publicación diaria como en otras eventuales. De las primeras, y sobre la actividad cultural en centros de ocio locales, destaca el «Boletín del día. Espectáculos» en el que se recogían datos actualizados sobre la oferta cultural de la ciudad, es decir, la cartelera de espectáculos de teatros, salones, cinematógrafos, cafés, así como otros espacios de empleo ocasional. Con el mismo objetivo y contenido, a partir de 1912 este boletín pasa a denominarse «Para hoy». Por su parte, la amplia sección

«Noticias» incluía un subapartado denominado «Notas teatrales» destinado a recoger las reseñas, críticas o crónicas de las funciones del día anterior en las que se daba cuenta tanto de la labor de los artistas como de la obra misma, de sus autores y de la recepción por parte de la audiencia, además de anuncios sobre programaciones sucesivas. En su afán por aumentar los contenidos concernientes a esa oferta cultural que aparentemente cada vez interesaba más a sus lectores, a lo largo del año teatral 1910-1911 *El Norte de Castilla* implementó una nueva sección regular denominada «Teatralerías» que cumplía la misma función que la anterior si bien dedicaba mayor amplitud y profusión de comentarios al beneficiarse de una organización articulada conforme a los espacios en que tenían lugar los eventos. La tendencia expansiva encontró continuidad en su evolución hacia un apartado independiente titulado «Notas teatrales» a partir de 1912, el cual mantuvo su distribución interna por emplazamientos.

Con motivo de la celebración de las fiestas patronales de la ciudad, entre el 16 y el 28 de septiembre, el periódico contaba cada año con una gran sección denominada «Ferias y Fiestas» en la que se concentraba toda la información relativa tanto a los eventos ocasionales programados con motivo de los festejos, como los de programación diaria en los apartados «Espectáculos» (con los contenidos equivalentes al «Boletín del día. Espectáculos» y posterior «Para hoy») y «Los teatros» (equivalentes a «Notas teatrales»). En esta misma línea, los días 29 de diciembre se publicaba anualmente una sección dedicada a la fiesta de los Inocentes en la que se narraba todo tipo de eventos y bromas que habían acontecido el día anterior. Entre 1910 y 1912, una de las partes de esta crónica llevó por título «En los teatros» y se dedicó a relatar, en un tono cercano al de la crónica social, el transcurso de la celebración en los coliseos locales, en donde las diferentes compañías solían programar títulos específicos en atención a su singularidad cómica, introducir monólogos exprofeso o incluso modificar en clave paródica los libretos de títulos que estaban representando en ese momento. Sin embargo, la sección del periódico verdaderamente destinada a proporcionar información detallada sobre los espectáculos programados en los espacios formales llevaba por nombre «Los teatros»<sup>291</sup>; en ella se recogían las críticas realizadas por un profesional de competencia enunciativa variable pero eventualmente especializado y perteneciente a la plantilla de redactores del periódico, que se encargaba de recabar los datos relativos a la obra reseñada (autores,

---

<sup>291</sup> No tiene que ver con la anteriormente citada, que solo existía durante las fiestas patronales pincianas.

argumento, música, escenografía...) y desarrollar sus apreciaciones y juicios acerca tanto de los intérpretes implicados y su desempeño cuanto de las impresiones del público en función de las reacciones que advertía.

Cabría mencionarse, en este punto, la relevancia que puede adquirir, en tanto estructura complementaria que rodea y arropa los contenidos, el aparato paratextual<sup>292</sup>, cuyo empleo suele ir asociado a la propia individualización de las secciones particulares dentro del periódico, si bien tampoco es infrecuente hallar menciones a eventos musicales o espectaculares e incluso críticas formales insertas en apartados informativos generalistas sobre la ciudad. Al igual que comenta Rivera al referirse a las pautas que suelen repetirse en las secciones con información relevante desde el punto de vista del hecho escénico durante las décadas anteriores<sup>293</sup>, en los años aquí explorados también se ha advertido una suerte de *modus operandi* más o menos estandarizado. Las noticias sobre repertorio lírico-dramático se suelen insertar en el apartado genérico denominado «Noticias», dentro del cual estas se ubican bajo el rótulo genérico «Notas teatrales»; si acaso, y con motivo de eventos revestidos de una cierta excepcionalidad, a veces aparece mencionado el nombre del artista, a la manera de «Beneficio de Cándida Suárez»<sup>294</sup>, por ejemplo. Si bien es cierto que los eventos musicales en formato concierto solían aparecer ubicados en secciones diferenciadas y con entidad propia dentro del diario, en ocasiones también se incluían en apartados genéricos con títulos tan específicos como el siguiente: «Noticias. Gran Café Royalty. SERIE DE CONCIERTOS. Programa para el concierto de hoy, á las diez de la noche. TENOR Y ORQUESTA»<sup>295</sup>. Por un lado, las noticias insertas en secciones genéricas aparecen sistemáticamente sin firma de autor, al contrario de lo que sucede con las específicas dedicadas a la crítica teatral, que se encuentran plenamente asentadas en los años estudiados. Por otro lado, las críticas a conciertos, de menor regularidad que los anteriores eventos musicales, suelen configurar secciones independientes en las que se especifica el lugar del acontecimiento y el nombre de los intérpretes: «Ateneo de Valladolid. Recital Pujol»<sup>296</sup>. En cualquier caso, estas críticas

---

<sup>292</sup> La narratología denomina *paratexto* al conjunto de elementos verbales –títulos, encabezados, notas, marginalia, etc.– o gráficos –retratos e imágenes, esquemas, croquis, dibujos...– que acompañan al texto propiamente dicho y que forman, por tanto, parte del discurso. Véase al respecto, por ejemplo, el estudio ya clásico de Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón: Júcar, 1989), 195.

<sup>293</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 151.

<sup>294</sup> 22 de marzo de 1912.

<sup>295</sup> 8 de julio de 1919.

<sup>296</sup> Fernando De'Lapi, 19 de marzo de 1918.

aparecen siempre firmadas, ya sea con nombres y apellidos, con unas supuestas iniciales o mediante un seudónimo<sup>297</sup>.

No obstante, con todo ello no quedaba recogida la totalidad de la actividad musical que tenía lugar en el Valladolid de estos años y que ha podido localizarse en esta fuente. A las programaciones de teatro declamado o recitado, géneros líricos, espectáculos de varietés y proyecciones filmicas desarrolladas en espacios formales, se suman buena parte de los recitales instrumentales/vocales esporádicos. Estos fueron también acogidos ocasionalmente en este tipo de ubicaciones (sobre todo los desarrollados en el teatro Calderón), aunque era más habitual su realización en círculos culturales, ateneos o salas de menores dimensiones. A todo ello hay que añadir otros acontecimientos musicales de naturaleza estudiantil o celebrativa, tanto privados como públicos, de los que se daba cuenta en apartados que, no pocas veces, aparecen circunstancialmente con motivo, por ejemplo, del Carnaval. Asimismo, y con razón de la conmemoración obrera, también se publicaba una sección denominada «La fiesta del 1.º de Mayo»<sup>298</sup>, «La fiesta del trabajo. En Valladolid» o «El 1.º de mayo. En Valladolid» tanto para anunciar los actos y espectáculos programados como para recoger la crónica/resumen de los mismos<sup>299</sup>. En este mismo orden de cosas, no debe pasarse por alto una sección titulada «Música en la plaza» o «Música en el campo», publicada durante el periodo comprendido entre los meses de mayo y septiembre, en la que se reseñaba, de forma en extremo sintética, el repertorio que la Banda de Isabel II interpretaba diariamente en la Plaza Mayor, hasta que en la época estival se trasladaban al templete del Campo Grande. En relativa consonancia con lo anterior, también deben mencionarse esos otros apartados que referenciaban aquella actividad musical desarrollada en espacios informales, tales como emplazamientos callejeros o cafés, no destinados específicamente a acoger eventos musicales, pero que de manera eventual adquirirían esa función.

---

<sup>297</sup> Sobre las implicaciones de orden sociocultural e ideológico que derivan del uso de una u otra forma de rúbrica se profundiza a lo largo del cuerpo de texto.

<sup>298</sup> Aunque el Día del Trabajador empezó a ser celebrado en España en 1889, no fue declarado feriado nacional hasta 1931 con el comienzo de la Segunda República, y durante la guerra civil española se suprime para, finalmente, trasladarse al 18 de julio ya reconvertido en el Día de la Exaltación del Trabajo Nacional. Véase M.ª Dolores de la Calle Velasco, «El Primero de Mayo y su transformación en San José Artesano», *Ayer* 51 (2003): 96-97.

<sup>299</sup> Los únicos días en que no se publicaba número de *El Norte de Castilla*, al menos durante la década estudiada, eran el 2 de mayo, el Viernes Santo y el 25 de diciembre.



Otro aspecto sobre los diarios, no siempre tenido en cuenta, es su capacidad como tablón de anuncios comerciales. De hecho, la importancia que ostenta la publicidad como contenido de prensa queda evidenciada por el considerable espacio que ocupaba dentro de los ejemplares: en los números de cuatro páginas estos anuncios solían copar la última plana y parte de la tercera, mientras que en los de mayor extensión completaban las dos últimas páginas<sup>300</sup>.



Figura 4. Anuncio «Odeón. Máquinas parlantes», 2 de marzo de 1917. AMVA.

<sup>300</sup> Como se especificaba en la cabecera del periódico (debajo del año y número de ejemplar), las esquelas de defunción debían tener un tamaño de 12 x 9 cm y su precio variaba en función de la página en que se quería que apareciese (1ª plana: veinte pesetas; 3ª plana: doce pesetas; 4ª plana: seis pesetas). Sobre estos precios se les aplicaba a los suscriptores un veinticinco por ciento de descuento.

## I.6. Metodología

Directamente dependiente de los objetivos procedimentales precitados, la metodología empleada en este trabajo ha consistido, en primer lugar, en la localización, discriminación y vaciado sistemático de todas aquellas referencias relevantes desde el punto de vista del hecho musical entre 1910 y 1920 contenidas en *El Norte de Castilla*. Dichas informaciones han sido volcadas en una base de datos cuya estructura general fue preestablecida a lo largo de diversas acciones desarrolladas por la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música - UVa con el objetivo de continuar con las bases sentadas por los ya extintos Grupo de Investigación de Excelencia de Castilla y León (GR166 2007-2010)<sup>301</sup> y Grupo de Investigación Reconocido «Música, danza y artes escénicas de los siglos XIX y XX» (GIR 31/5/05), sucesivamente reemplazados por el actual MAEP (18.46.04), y a cuyas iniciativas se adscribe esta investigación tanto en términos generales como de forma específica a través de las líneas de actuación relacionadas con «Historia y Análisis de la música de los siglos XIX y XX» y «Artes del espectáculo de los siglos XIX y XX»<sup>302</sup>. Se propuso, así, una plantilla base, coherente con experiencias anteriores<sup>303</sup> y que respetase una continuidad con respecto a modelos ya probados<sup>304</sup>, de cara a sistematizar el patrón de recolecta de informaciones y favorecer su transferibilidad en eventuales migraciones de registros, así como su integración en redes más amplias, en respuesta a pretensiones de normalización e interoperabilidad, a consentir el intercambio de datos y a optimizar la explotación de sus posibilidades investigativas. La utilidad de la mencionada base de datos reside en que hace posible realizar búsquedas atendiendo a cualquiera de los parámetros contenidos –tanto de forma individual como combinada–, así como ordenar elencos comprensivos y organizados según cartelera de espectáculos musicales: representaciones de obras lírico-dramáticas, conciertos de música instrumental y/o vocal, funciones de varietés y eventos ocasionales con intervención musical en espacios

---

<sup>301</sup>[http://aplicaciones.acsucyl.com/acsucyl/export/system/modules/org.opencms.module.acucyl/elements/galleries/galeria\\_descargas/ACSUCYL\\_Resultados\\_Evaluacion\\_GIE.pdf](http://aplicaciones.acsucyl.com/acsucyl/export/system/modules/org.opencms.module.acucyl/elements/galleries/galeria_descargas/ACSUCYL_Resultados_Evaluacion_GIE.pdf)

<sup>302</sup> <https://cytuva.funge.uva.es/proyecto.php?id=503>; Véase también <https://investiga.uva.es/estructuras-i-d-i/grupos-de-investigacion/mas-informacion-del-grupo-de-investigacion/?grupo=151>

<sup>303</sup> Basada, por ejemplo, en los desarrollos del esquema general de la base de datos «Vaciado de prensa©1997», diseñada por Fernando Sanz para uso del CDM (INAEM) y cedida para su adaptación por el Centro de Documentación Musical de Cantabria-Fundación Marcelino Botín a través de los mencionados GIR de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la UVa.

<sup>304</sup> Cfr. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 119 y ss.

diversos no adscritos (necesariamente) a rutinas de representación. Las necesidades y exigencias del trabajo me han llevado a utilizar tres modelos de fichero materializados en un total de 18 028 registros: uno para albergar las referencias a repertorio lírico-dramático, otro para el repertorio musical en concierto y un último para los espectáculos de variedades.

La deuda y vinculación que guarda este trabajo con el de Rivera<sup>305</sup> es evidente, intencional y deliberada, pues, según se ha mencionado, no pretende sino perseverar en una línea compartida de trabajo que, iniciada desde la Sección Departamental a la que me adscribo en investigaciones previas, presumiblemente será continuada por otros trabajos futuros. Algo que entiendo no sólo coherente, sino pertinente desde el punto de vista de la rentabilización de recursos y capital académico: la integración sinérgica de otras experiencias personales y colectivas, bien propias, caso de trabajos anteriores realizados a modo de ejercicios académicos finales de Grado o Máster<sup>306</sup>, bien resultantes de la colaboración científica con otros grupos y profesionales en empresas análogas, caso del equipo responsable del proyecto I+D+i «Evaluación de los aprendizajes en programas de educación patrimonial centrados en los procesos de sensibilización, valorización y socialización del patrimonio cultural»<sup>307</sup> que amparó y propició la concesión del Contrato Predoctoral de Personal Investigador<sup>308</sup> bajo cuya subvención se ha producido esta tesis doctoral que remite, en última instancia, a actuaciones de tipo patrimonial en los que la integración de operaciones y la consideración documental ocupan un puesto prevalente. En cualquier caso, las diferentes aproximaciones que se produzcan en este terreno comparten una serie de principios metodológicos en lo que al diseño y uso de la base de datos concierne, pero también heurísticos y temáticos al centrarse en el estudio musicológico de la prensa histórica local. Como afirma la misma Rivera al referirse al propósito de la colección digital «esta debe ser concebida como un proyecto que no concluya en sí mismo, sino que actúe a modo de sostén para construir contenidos

---

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> Véase n2 y n4 *supra*.

<sup>307</sup> Encabezado por la dra. Olaia Fontal Merillas en calidad de IP desde 01/01/2016 hasta 31/12/2018. EDU2015-65716-C2-1-R, Ministerio de Economía y Competitividad-Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación-Subdirección General de Investigación, Proyectos I+D+i, Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los Retos de la Sociedad.

<sup>308</sup> Junta de Castilla y León, Consejería de Educación, cofinanciado por el Fondo Social Europeo. Convocatoria: Orden de 18 de diciembre de 2017. Resolución: Orden EDU/574/2018, de 28 de mayo de 2018. Concesión desde 01/10/2018 hasta 07/06/2022.

sucesivos, por lo cual las posibilidades de reutilización, la coherencia, la versatilidad y la confiabilidad documental se erigen en pautas determinantes»<sup>309</sup>.

The image shows a data entry form with the following fields:

- Nombre del periódico
- pág.
- Número
- Fecha de la información
- Referencia completa
- Tipo de información
- Fecha del evento
- Autor de la informac.
- Autores norm.
- Género
- Subgénero
- Otros agentes norm.
- Título norm.
- Profesionales norm.
- Entidad norm.
- Cuerpo de texto
- Observaciones

Figura 5. Modelo de ficha utilizada para la base de datos (FileMakerPro 18 Advanced)

La plantilla arriba mostrada está sujeta a determinados campos fijos susceptibles de ser ampliados o modificados mediante la inclusión de campos aleatorios, para responder así a las exigencias particulares de cada trabajo. En este caso, el proceso de adaptación ha supuesto la introducción de algunas variaciones, relativas a eliminar campos previstos para información que en dicho contexto resulta innecesaria, o a matizar los descriptores de determinados campos con objeto de adecuarse a las peculiaridades de los diferentes tipos de repertorios explorados, según se ha explicado previamente.

---

<sup>309</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 122.

Tabla 1. Explicación de los campos que conforman la ficha de la base de datos. Elaboración propia.

CAMPO		CONTENIDO	
Título del periódico			
Referencia completa		En este campo se consigna el título de la referencia, es decir, encabezado de la sección en la que se localiza la información registrada, seguida del nombre del periódico <sup>310</sup> y la fecha de publicación.	
Número		Página	
Fecha de la información		Día, mes y año en el que aparece la información.	
Fecha del evento		La fecha de publicación de la información y la del evento no suelen ser sincrónicas. De hecho, en la aparición en prensa de las actividades espectaculares, no suelen coincidir debido a que o bien se publicita el evento antes de su celebración, o bien se comenta <i>a posteriori</i> , a través de críticas o reseñas. La inclusión de ambas fechas en diferentes campos permite ordenaciones cronológicas en función de la referencia o del evento registrado, lo que multiplica las posibilidades de explotación de la propia base de datos.	
Tipo de información		Género periodístico, estructurado en un campo desplegable que incluye índices fijos que eviten la improvisación, aunque puede modificarse según casuísticas particulares: anécdota; anuncio; artículo; carta; cartelera; comentario; crítica; crónica; gacetilla; noticia; respuesta a una carta; relato.	
Autor de la información		Se incluye aquí la identificación del autor de la información en los casos en que conste, así como las siglas, iniciales y pseudónimos bajo las que dicha autoría pueda ocultarse (tratando de identificar el nombre real y acompañándolo entre corchetes).	
Género/s		Se propone un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem.	
Subgénero/s		Este apartado ha sido concebido para recoger las variadas denominaciones con las que podía completarse la descripción de un título, por lo que se ha decidido no hacerlo desplegable. En lo relativo al repertorio lírico-dramático he respetado las denominaciones originales y en el caso de ausencia de las mismas se han indicado entre corchetes los apelativos indicados en los libretos editados, cuya consulta he realizado a través de diferentes catálogos y repositorios <sup>311</sup> .	
Autores <normalizados>		Campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo asiento. Se incluyen aquí los nombres de compositores y libretistas de las obras citadas y los de aquellos que, si bien ostentan una responsabilidad subsidiaria (adaptación, arreglo, etc.), se citan en el documento	

<sup>310</sup> Aunque en este caso esa información pueda resultar innecesaria, pues se ha explorado una única fuente hemerográfica, con objeto de que mi aportación pueda sumarse a la mencionada base de datos colaborativa se ha optado por explicitar el nombre del periódico en este apartado.

<sup>311</sup> Colección digital «Teatro musical español» de la Fundación Juan March (<https://www2.march.es/bibliotecas/tme/acerca-de.aspx>); Catálogo Colectivo Patrimonio Bibliográfico Español (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12301/ID448af5f0?ACC=101>); Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>); Catálogo digital *Spanish Drama* de Internet Archive (<https://archive.org/details/spandr?tab=collection>); Harry Ransom Center – Universidad de Texas en Austin ([https://search.lib.utexas.edu/discovery/search?tab=LibraryCatalog&search\\_scope=MyInstitution&vid=01UTAU\\_INST:SEARCH&lang=en&mode=advanced&offset=0](https://search.lib.utexas.edu/discovery/search?tab=LibraryCatalog&search_scope=MyInstitution&vid=01UTAU_INST:SEARCH&lang=en&mode=advanced&offset=0)); Emilio Casares, coord., *Diccionario De La Zarzuela: España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002-2003); Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro breve en España* (Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana: Vervuert, 2008); Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español: de la A a la Z*. (Madrid: Espasa, 2005); Luis Iglesias de Souza, *El teatro lírico español*, 8 vols. (La Coruña: Diputación Provincial, 1991-1996); José Luis Temes, *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950* (Madrid: Siruela, 2014); entre otros.

	<p>hemerográfico como referentes. Los nombres van acompañados de su respectiva categoría profesional entre corchetes (libr., comp. o adapt.) y aparecen siempre normalizados, ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal (y los errores en las grafías son abundantes, máxime con la proliferación de autores extranjeros), de tal suerte que se preserva la corrección de la referencia sin recurrir a la cláusula [sic].</p>
Profesionales/artistas <normalizados>	<p>Como en el caso anterior, campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Los profesionales que aparecen en la hemerografía no se limitan a literatos y compositores, sino que comprenden actores y actrices, cantantes y otro tipo de intérpretes y <i>performers</i>, directores de escena y musicales, escenógrafos y decoradores, iluminadores, profesores de orquesta e instrumentistas, apuntadores, taquilleros, empresarios, productores, acomodadores, representantes, etc. Los nombres van acompañados de la ocupación profesional (tesitura, instrumento u otros) entre corchetes y aparecen siempre normalizados, ya que, al igual que en el campo anterior, en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal (y los errores en las grafías son abundantes, máxime con la proliferación de autores extranjeros), de suerte que se preserva la corrección de la referencia sin recurrir a la cláusula [sic].</p> <p>En el caso de los espectáculos de varietés, el campo equivalente ha pasado a denominarse como «Artistas &lt;normalizados&gt;». Hecho que responde a las características propias de este tipo de espectáculos en el que la importancia del evento reside casi exclusivamente en la referencia al artista en cuestión, de manera que la mención al repertorio queda relegada, en la mayoría de los casos, a vagas apreciaciones en las que no suelen explicitarse ni títulos ni autores.</p>
Otros agentes mencionados y de responsabilidad <normalizados>	<p>De nuevo se trata de un campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Existe una serie de agentes no dedicados a profesiones relacionadas con lo escénico, tales como políticos y periodistas, pero también ciudadanos que, por su relevancia local o participación en actividades parateatrales, aparecen de forma recurrente en la prensa, y que son incluidos bajo esta denominación con idénticos criterios que en los casos anteriores.</p>
Título <normalizado>	<p>Al igual que en los campos anteriores, se consignan aquí los títulos en su lengua original. La existencia de títulos exóticos y las españolizaciones de los títulos extranjeros impedirían la búsqueda y recuperación de informaciones sin la existencia de este campo<sup>312</sup>, por lo que aparecen siempre normalizados. De nuevo en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal, de tal suerte que se preserva la corrección de la referencia sin recurrir a la cláusula [sic].</p> <p>Asimismo, y con idénticos criterios, se recogen los títulos de las obras que, si bien no eran objeto de representación, son aludidas en el texto periodístico.</p>
Entidad <normalizada>	<p>En este campo se recogen las instituciones, asociaciones, orquestas, organizaciones culturales, teatros y espacios de exhibición, también sujetos a criterios de normalización.</p>

<sup>312</sup> A lo largo de los años escudriñados se han localizado referencias a diferentes representaciones de la opereta *La princesa del dólar* (opereta en tres actos, con música y libreto de Leo Fall) por diferentes compañías que utilizaron diversas adaptaciones, de manera que ha aparecido referenciada también como *Mary, la princesa del dólar*, *Las princesitas del dólar*, así como en italiano *La principessa dei dollari*.

Cuerpo de texto	<p>Las informaciones se transcriben de forma completa y literal, incluyéndose el titular de la noticia o de la sección en la que aparece (relevante para situarla en el seno de las noticias generales o bien dentro de un apartado específico), y respetándose las particularidades de la sintaxis y de la ortografía siempre que respondan a patrones de época.</p> <p>Este campo ha sido completado con las transcripciones de los textos originales en los que he decidido mantener la grafía original, ya que ello no ha dificultado en ningún caso su correcta comprensión. En este sentido, y con objeto de conservar el texto original se han mantenido tanto las erratas como los términos utilizados equívocamente mediante la introducción de la fórmula [sic] justo a continuación de los mismos. Aunque podía quedar manifiesto con lo ya explicado en lo relativo a la transcripción literal de las informaciones, cabe señalar que también se han conservado las mayúsculas presentes en los titulares de las noticias, a pesar de que se ha prescindido del uso de negritas de los originales para no entorpecer la lectura de las transcripciones.</p> <p>Por último, en los casos en que el original no se aprecia con la suficiente claridad como para no albergar dudas sobre su contenido se ha optado por añadir a continuación de la palabra o frase en cuestión una interrogación entre corchetes [?]. La ilegibilidad de algunas palabras, frases o incluso partes más grandes como consecuencia del mal estado de conservación o fragmentación del original, se ha indicado mediante la inclusión de tres guiones entre corchetes [---], mientras que los tres puntos entre corchetes [...] se han utilizado para indicar la omisión voluntaria de partes ajenas a información musical de las referencias y de las que se ha decidido prescindir para agilizar la lectura del original.</p>
Observaciones	

En el cuerpo del trabajo se ha adoptado una serie de criterios derivados en su mayoría del propio sistema Chicago<sup>313</sup>. No obstante, conviene advertir que en las citas literales del texto se han mantenido todos los accidentes tipográficos (negrita, cursiva y mayúsculas, versalitas, etc.), salvo que se indique lo contrario. Por otro lado, la grafía en cursiva la he utilizado para destacar el uso metalingüístico de las palabras, pero también como indicador de intención, para neologismos y para términos en otros idiomas cuando procede su uso en la lengua original. En otro orden de cosas, y dado que se trata de un trabajo en el que las referencias extraídas del periódico se producen de forma reiterada, he decidido omitir los datos relativos a la fuente hemerográfica cuando esta se trata de *El Norte de Castilla*, de tal forma que salvo que se indique lo contrario mediante la mención a otra procedencia, aquellas notas en las que esta información no aparece consignada pertenecen al citado periódico. Por su parte, con objeto de evidenciar estructuras discursivas en determinados discursos

---

<sup>313</sup> Se ha utilizado la 16ª edición de manual de estilo Chicago –*The Chicago Manual of Style*, 16th ed. (Chicago: University Press, 2010)– en la traducción de Javier Torres Ripa, *Manual de estilo Chicago–Deusto* (Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2013).

periodísticos, he optado por emplear un formato de tabla particular por el que se estructura la información de la cita conforme a determinados campos que informan acerca de las diferentes funciones y contenidos del texto citado. Por último, y en lo relativo a bibliografía, procede puntualizar que no he implementado discriminación temática alguna, de suerte que el elenco alfabético único favorezca la rápida localización de autores y obras.



## **II. OCIO Y NEGOCIO: CONTEXTO, PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD Y DINÁMICAS DE CONSUMO**



«El ocio se vive, lo más a menudo, como la antítesis absoluta del trabajo. Pero en el fondo, se trata de una ilusión compensadora»; de esta manera se refirió Jean-Marie Domenach a la relación entre el ocio y el trabajo, o si se prefiere, entre el ocio y el negocio (en tanto negación del primero): «el ocio continúa estando marcado por el trabajo: en primer lugar, naturalmente, por la fatiga de la brega cotidiana pero también por una negación tan violenta de la vida de trabajo, por una tal búsqueda de la insignificancia y, finalmente, por una tal sumisión a todo tipo de determinaciones exteriores, que la actitud en el ocio se convierte en idéntica a la actitud en el trabajo: pasividad, irresponsabilidad, conformismo, inserción en una máquina gigantesca a la que se suministra un engranaje ciego más»<sup>314</sup>. En el presente capítulo se presenta un contexto de los tiempos y espacios para el hecho musical basándose en esa visión dual del ocio-negocio. Si se quisiese eludir la manida fórmula por la que se asegura que la realidad siempre supera a la ficción, de manera análoga, podría afirmarse que la práctica desafía la teoría. Razón por la que este apartado, aun siendo parte del cuerpo del trabajo, ejerce una función introductoria, preventiva y de ubicación. Al margen de la obviedad que supone afirmar la necesidad de ambos parámetros –tiempo y espacio– para el desarrollo del hecho musical, el enfoque que pretendo al referirme a ellos reivindica la centralidad de su estudio, especialmente pertinente en un caso tan concreto como el aquí abordado, enfocado en una década y a través de un diario. La estructuración de esta tesis no se ha llevado a cabo atendiendo únicamente a los géneros musicales que trato, así como tampoco en función de los tipos de emplazamientos en que se desarrollaron. La categorización que he empleado está más relacionada con el discernimiento de las diferentes manifestaciones musicales en calidad de eventos. Erika Fischer-Lichte ya incidió en que los *Performance Studies* se ocupaban no del objeto en sí, sino de los eventos y comportamientos sociales relacionados con este<sup>315</sup>. El «giro performativo» que experimentaron las humanidades a finales del siglo pasado derivó en la problematización del concepto de obra musical, que pasó a

---

<sup>314</sup> «Ocio y trabajo», en *Ocio y sociedad de clases*, 210.

<sup>315</sup> *Estética de lo performativo*, trad. por Diana González Martín y David Martínez Perucha (Madrid: Abada Editores, 2011), 45.

considerarse en términos de *performance*, de acontecimiento<sup>316</sup>. Esta manera de concebir la música es la que aquí se plantea al entender el hecho musical como un conjunto de eventos, los cuales a su vez aparecen definidos por los géneros musicales que se consumen en tanto objetos de ocio y las dinámicas de sociabilidad que generan.

En este exordio sobre los tiempos y los espacios para el *hecho musical* conviene aclarar conceptos como el de *cronotopo*, una categoría literaria acuñada por Mijail Mijaïlovich Batjín<sup>317</sup> que algunos autores han trasladado al hecho teatral para referirse al «lugar y momento señalados en que el público asiste a una representación dramática»<sup>318</sup>. Según Rivera «el cronotopo lo constituye, por tanto, la representación teatral, que se inicia con la entrada al teatro de los espectadores y finaliza con su salida, aunque es posible que estas fronteras temporales y espaciales se amplíen con distintos acontecimientos, por ejemplo, la comparecencia de artistas reconocidos al término de las funciones para ser ovacionados por el público o algún altercado que se produzca antes o después del acto espectacular»<sup>319</sup>. La traslación del *cronotopo* al hecho musical parece sencilla desde el mismo momento en que los eventos son entendidos en términos performativos y, por tanto, análogos a los acontecidos en ámbito escénico. Además de considerar los acontecimientos musicales según los postulados de Rivera para el hecho escénico, la aplicación del concepto en esta tesis es especialmente adecuada para el estudio de las prácticas de sociabilidad como dinámicas que se producen en el proceso mismo de escucha musical pero también, en los momentos previos y posteriores. Así mismo, retomo unos planteamientos que ya han sido implementados por distintos musicólogos que han cartografiado el hecho musical en sus investigaciones<sup>320</sup>: «en los últimos años, varios han sido los esfuerzos que la musicología ibérica viene realizando por analizar el papel de la música en las ciudades desde una perspectiva contextual amplia, entendiéndola como una actividad social, política y económica, además de artística»<sup>321</sup>. Los *Sound Studies*, en

---

<sup>316</sup> Úrsula Pilar San Cristóbal Opazo, «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018), 223.

<sup>317</sup> *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991).

<sup>318</sup> *Espacios del drama romántico español* (Madrid: CSIC-Instituto de Lengua Española, 2003). Cfr. Juan P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX* (Madrid: ADE, 2009), 294.

<sup>319</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 157.

<sup>320</sup> Cfr. Olimpia García López, «El paisaje sonoro de Sevilla», 61-93.

<sup>321</sup> Olimpia García López, «Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción» (Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2019), 22.

tanto campo de estudio interdisciplinar que considera el sonido como «su punto analítico de partida o de llegada»<sup>322</sup>, se han ocupado del estudio de los *soundscape*s o paisajes sonoros con un mayor énfasis en cuestiones de acústica musical<sup>323</sup>. Sin embargo, desde la década de los noventa del siglo pasado otros investigadores<sup>324</sup> han asimilado el concepto de *paisaje sonoro* para estudiar la vida musical de las ciudades<sup>325</sup>.

En un campo tan amplio como el que proclaman los *Sound Studies*, cabe preguntarse, en efecto, qué lugar ocupa o puede ocupar la musicología, particularmente la musicología histórica en relación con los *soundscape*s del pasado. En ese sentido, resulta cuando menos sorprendente el hecho de que en algunos de los *surveys* o balances que presentan los *Sound Studies*, las prácticas musicales del pasado estén total y absolutamente ausentes. Lo que no deja de llamar la atención, pues si adoptáramos la visión de un visitante de Marte, este sin duda, más allá de valoraciones estéticas, señalaría, en relación con la actual dimensión acústica de la cultura humana, la existencia de una serie de lugares centrales en el tejido urbano de determinadas grandes ciudades, donde grupos de humanos se reúnen periódicamente para escuchar la acción de otros humanos emitiendo sonidos [...]<sup>326</sup>.

Una aproximación cartográfica a la música revela, según Georgina Born, la capacidad del sonido y la música como agentes de ordenación social y de control «a través de la producción de subjetividades, la promulgación de poder, la organización de las fronteras espaciales y la afirmación de las identidades»<sup>327</sup>. La dimensión simbólica de los espacios está íntimamente relacionada con las prácticas de sociabilidad y dinámica de ocio. En este sentido, el concepto de *territorio acústico* planteado por Brandon Labelle permite considerar las ubicaciones no tanto como emplazamientos estáticos e independientes, sino como puntos de un itinerario<sup>328</sup>. Tess Knighton, por su parte, ha aplicado esta noción a las prácticas procesionales proponiendo el concepto de comunidad acústica para referirse a «los habitantes y visitantes de la ciudad en su conjunto, pero también a comunidades locales o vecinales dentro de una comunidad más grande, parroquias, cofradías o gremios, así como redes sociales, institucionales o

---

<sup>322</sup> Jonathan Sterne, «Sonic imaginations», en *The Sound Studies Reader*, ed. por Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012), 2.

<sup>323</sup> García López, «El paisaje sonoro de Sevilla», 1.

<sup>324</sup> Cfr. Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Juan José Carreras, «Musicología, Sound studies, Sound history», en *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*, ed. por Antónia Fialho Conde, et al. (Évora: Publicações do Cidehus, 2021), 11.

<sup>327</sup> «Introduction. Music, sound and space: transformations of public and private experience», en *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, ed. por Georgina Born (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 22. Trad. propia: «through the production of subjectivities, the enactment of power, the organisation of spatial boundaries and the affirmation of identities».

<sup>328</sup> «Introduction», en *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life* (Nueva York: Continuum, 2010), XXV.

comerciales»<sup>329</sup>. La aplicación de esta propuesta a mi investigación permite identificar zonas de concentración para la actividad musical, pero también medir distancias y trazar recorridos. Además, abre la puerta a una lectura de los espacios en función de la adscripción social de los escuchantes, a su vez relacionada con cuestiones de proximidad o lejanía del núcleo urbano en una dualidad basculante entre el centro y la periferia que el propio diario explicitaba en sus discursos: «Dentro de un centro urbano dado, las reglas implícitas en el comportamiento social [...] están inextricablemente ligadas a su situación geográfica, topográfica, demográfica, a la estructura institucional y redes, así como a prácticas y expresión culturales»<sup>330</sup>. En definitiva, resulta ineludible el tratamiento de la información en base a estas ideas para el estudio de la audiencia o comunidad acústica consumidora de música y sus correspondientes *loci*, pues la relación entre espacio acústico y sonido «*produce* socialmente los espacios en que estas comunidades [acústicas] se desenvuelven»<sup>331</sup>. Para ello conviene tener en cuenta las palabras de Jonathan Sterne al referirse a las relaciones de poder o, si se prefiere en términos bourdianos, a las relaciones de dominación, que emergen en el proceso de audición, la cual «se convierte en sitio a través del cual las relaciones de poder modernas pueden ser elaboradas, administradas y representadas»<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> «Circulating sound in the city: The procession in the context of Historical Sound Studies», *Artígrama* 36 (2021): 33. Trad. propia: «The acoustic community might be formed by the inhabitants of and visitors to the city as a whole, or by local or neighbourhood communities within the larger community, based on parish, confraternity or guild, as well as social, institutional or trade networks».

<sup>330</sup> *Ibid.*, 32. Trad. propia: «Within a given urban centre, the *rules* implicit in social behavior [...] were inextricably linked to its geographical situation, topography, demography, institutional structure and networks and cultural practice and expression».

<sup>331</sup> Juan José Carreras y María Cáceres-Piñuel, «Presentación. Movilidad, internacionalización y espacios de la música», *Ibid.*, 23.

<sup>332</sup> «Headset Culture, Audile, Technique, and sound Space as Private Space», *TMG Journal for Media History* (2014), 59. Trad. propia: «Audition becomes a site through which modern power relations can be elaborated, managed, and acted out».

## II.1. Valladolid (1910-1920): Regeneracionismo y modernidad

A la inestabilidad producida la pérdida de las colonias se sumaron otros acontecimientos que terminaron de delinear el panorama convulso que se vivió en España con el auge del societarismo y la movilización obrera, el impulso de movimientos regionalistas y nacionalistas periféricos y la situación de crisis que desencadenó la Primera Guerra Mundial. Para abordar esta segunda década del siglo XX tan cambiante en los ámbitos sociopolítico, económico y cultural, resulta conveniente referirme sucintamente a los años previos, marcados por un descontento generalizado fraguado durante la segunda mitad del siglo XIX y que alcanzó su culmen con la pérdida de las colonias en 1898. En su monografía sobre la relación entre música y emociones de una pequeña comunidad romaní de Transilvania, Filippo Bonini Balardi se refirió a los procesos de duelo como técnicas de alivio ante, y mediante, el recuerdo de lo perdido<sup>333</sup>. Un sentimiento como la pena puede conducir a una toma de conciencia que, a su vez, despierta la capacidad de cambio<sup>334</sup>. Todo ello podría traerse a colación ante los dos conceptos más representativos de este periodo, ambos íntimamente relacionados entre sí: *regeneracionismo y modernidad*. En tanto corriente ideológica que eclosionó, sobre todo, a partir del desastre del 98, el regeneracionismo partió del autodiagnóstico de la decadencia de las estructuras políticas, sociales y económicas españolas. Un proceso de duelo en el que el recuerdo de lo perdido y la actitud pesimista generalizada precedieron a un deseo de enmienda, de mejora y, en último término, de saneamiento. Por su parte, el concepto de modernidad fue definido al amparo de los modelos fijados por los países europeos adalides de un capitalismo centrado en la industrialización como principal sistema productivo, lo cual dio lugar a una sociedad urbana en la que coexistieron una

---

<sup>333</sup> *Roma Music and Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 138.

<sup>334</sup> «Por ejemplo, la lástima y la compasión pueden presentarse como formas de asistencia asociadas con un código moral religioso; como estrategias para afirmar el dominio en un contexto de lucha de poder, o por el contrario para reducir las desigualdades dentro de un grupo; o de un hecho como un camino hacia la iluminación espiritual. Un relevamiento de las diferentes dinámicas sociales asociadas a la empatía no solo nos permitiría comprender mejor esta capacidad innata de sentir por los demás: también nos ayudaría a forjar nuevos modelos de relaciones interpersonales para nuestra propia sociedad». *Ibíd.* 294-295. Trad. propia: «For example, pity and compassion can present as forms of assistance associated with a religious moral code; as strategies to assert dominance within the context of a power struggle, or on the contrary to reduce inequalities within a group; or indeed as a path to spiritual enlightenment. A survey of the different social dynamics associated with empathy would not only allow us to gain a clearer understanding of this innate capacity to feel for others: it would also help us to forge new models of interpersonal relationships for our own society».

abundante clase media y una consolidada clase obrera que, indefectiblemente, condicionaron el panorama en los planos político, económico, social y cultural<sup>335</sup>.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX la situación política nacional estuvo condicionada por el turnismo entre las facciones liberal y conservadora. Las crisis se sucedían y las disoluciones de los gobiernos, tanto de un partido como del otro, eran constantes. El bipartidismo, en esencia, no se ajustaba a la realidad ideológica coeva y el funcionamiento interno de ambas formaciones políticas era muy problemático pues, al estar constituidos por diferentes facciones, ningún cabeza de partido representaba unánimemente a todos los militantes. A esto se añadía la presencia de redes caciquiles que condicionaban el desarrollo electoral y de las que no lograron desprenderse a pesar de los esfuerzos regeneracionistas de buena parte de los líderes de gobierno<sup>336</sup>. Los últimos años de la primera década estuvieron marcados por sucesos que agrandaron la, ya generalizada, sensación de descontento político y social. En primer lugar, tras una serie de gobiernos liberales inestables y efímeros, la corrupción política se hizo de nuevo patente en las elecciones de abril de 1907 supervisadas por, el entonces ministro de Gobernación, Juan de la Cierva. Maura, como dirigente del partido conservador, gobernó durante tres años (1907-1909) en los que procuró realizar lo que él mismo denominó «revolución desde arriba»<sup>337</sup> para terminar con el sistema caciquil a través de una polémica ley electoral, y conseguir la aprobación general de la figura del monarca. A la dimisión del gobierno de Maura en noviembre de 1909 siguió la victoria sin precedentes del partido liberal, entonces liderado por José Canalejas. El sistema implantado se correspondía en buena medida con el *new liberalism*<sup>338</sup> que se estaba desarrollando en Europa, al aprobar la «ley del candado» por la que se prohibía durante dos años el surgimiento de nuevas órdenes

---

<sup>335</sup> Véase Luis Enrique Otero Carvajal, «La sociedad urbana en España. Vanguardia de la modernidad. 1900-1936», en *Las nuevas clases medias urbanas: transformación y cambio social, 1900-1936*, ed. por José María Beascoechea Gangoiti y Luis Enrique Otero Carvajal (Madrid: Catarata, 2015), 15-38.

<sup>336</sup> Véase Óscar López Azcón, «De campesinos y caciques: relaciones de poder y comportamientos políticos en la España de la Restauración (1874-1923)», *STVDIVM. Revista de Humanidades* 25 (2019): 101-128.

<sup>337</sup> Gonzalo Terreros Ceballos, «Antonio Maura y la cuestión marroquí» (Tesis doctoral, UCM, 2013), 27.

<sup>338</sup> Esta corriente ideológica desgajada del liberalismo fue desarrollada por el sociólogo y político inglés Leonard Trelawny Hobhouse, quien propuso un modelo por el que se aunaban los principios básicos del liberalismo, en cuanto a libertades e individualidad de los ciudadanos, con otros propugnados por el socialismo en materia de compromiso social del individuo y deberes del Estado como corrector de las posibles situaciones de desigualdad social. Como afirman Simhony y Weinstein, el *new liberalism* podría concebirse como una reconciliación entre individualidad y sociabilidad, entre libertad y comunidad. Cfr. Avital Simhony y Daid Weinstein, «Introduction: The new liberalism and the liberal–communitarian debate», en *The new liberalism: reconciling liberty and community*, ed. por Avital Simhony y Daid Weinstein (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 1-25.



religiosas sin autorización gubernamental<sup>339</sup>. Así mismo, abolió el impuesto de consumos que afectaba sobre todo a los productos básicos, regularizó una jornada laboral máxima en determinados trabajos de industria y prohibió el trabajo nocturno a las mujeres en fábricas y talleres<sup>340</sup>.

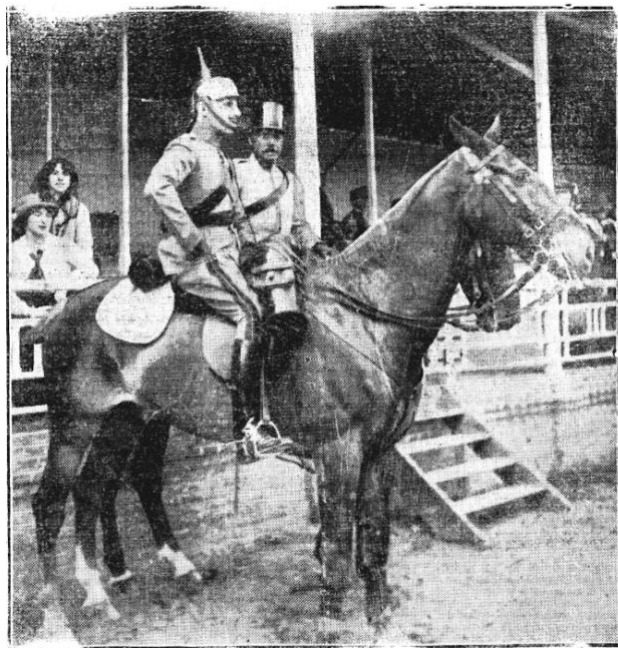


Figura 6. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Su Majestad el rey don Alfonso, con el coronel director de la Academia de Caballería señor Roselló, presenciando en el hipódromo las evoluciones de los alumnos de aquel centro militar», *El Norte de Castilla*, 22 de mayo de 1914. AMVA.

La sensación de urgencia en el ámbito político de la capital del Pisuerga coincidía con el deseo generalizado de regeneracionismo nacional. De hecho, fue gracias a la intervención de «un grupo de personalidades, bien conocidos en la sociedad vallisoletana»<sup>341</sup> que, aprovechando ese descontento político, lograron impulsar el restablecimiento de los partidos locales. Sin embargo, aquellos que gozaron de mayor representación municipal no se correspondían exactamente con los grandes bloques que protagonizaban el panorama nacional. Durante los años abordados en este trabajo, la facción liberal predominante en la provincia fue la inspirada por Santiago Alba, al igual

---

<sup>339</sup> Santos Juliá, «Política y sociedad», en *La España del siglo XX*, ed. por Santos Juliá et al. (Madrid: Marcial Pons Historia, 2007), 43-44.

<sup>340</sup> Eduardo González-Calleja, «El reinado de Alfonso XIII y la crisis de la monarquía», en *La España del siglo XX*, coord. por Francisco Sánchez Pérez (Madrid: Alianza, 2015), 25.

<sup>341</sup> Juan Antonio Cano García, «Poder, política y partidos en Valladolid durante la Restauración» (Tesis doctoral, UVa, 2004), 382.

que lo fue la tendencia política del ayuntamiento pinciano, a excepción de tres meses entre 1910 y 1911 en los que la gestión municipal recayó en manos del liberal Eugenio García Solalinde y dos breves períodos conservadores en manos de Antonio Infante Ansa entre 1914 y 1915 y de Manuel Carnicer Pardo durante la segunda mitad de 1917<sup>342</sup>. En estrecha relación con lo anterior, también se ha identificado a lo largo de la década estudiada una serie de hilos discursivos relativos a la política internacional que giraban en torno a la cuestión de Marruecos y la Gran Guerra. En el ámbito internacional la situación se complicó cuando, a consecuencia de los conflictos con las tropas coloniales francesas en Marruecos, Canalejas ordenó la ocupación de ciudades como Larache: «La llegada de los buques españoles al puerto de Larache ha producido en Alcazarquivir sensacional efecto. Los moros se hallan contentísimo, declarando que están agradecidos á España que va á llevarles la tranquilidad y el sosiego que ambicionan, pues no existe seguridad personal en las cercanías de la ciudad, donde los correos son saqueados y asaltados por grupos de malhechores, haciendo que persista la agitación y la intranquilidad»<sup>343</sup>. Las repercusiones del conflicto no solo no solo se manifestaron a través de la densidad de noticias y artículos que relataban su desarrollo y que ocuparon buena parte de las primeras planas, sino que trascendieron a manifestaciones del mismo hecho musical, por ejemplo, a través de veladas artísticas organizadas con el objetivo de ayudar económicamente a los heridos y familiares de los muertos en la guerra. Esta filtración temática en manifestaciones musicales llegó también a condicionar los repertorios de, por ejemplo, la Banda de Isabel II, a la cual el público reclamaba que interpretase en sus célebres conciertos veraniegos un título que, a modo de poema sinfónico, estaba inspirado en la batalla de los Castillejos<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> Alcaldes albistas de Valladolid entre 1910 y 1920: Augusto Fernández de la Reguera Cortés (noviembre de 1909); Liberal; César Marcelino Aguirre (15 de febrero de 1911; Emilio Gómez Díez (1 de enero de 1912); Leopoldo Stampa Stampa (enero de 1916 y diciembre de 1917); Luis Gutiérrez López (enero de 1918); Gaspar Rodríguez Pardo (febrero de 1919). Véase Pedro Carasa Soto, *Diccionario biográfico de alcaldes de Valladolid. Del absolutismo a la democracia: alcaldes y vida municipal en Valladolid (1810-2010)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010).

<sup>343</sup> Martín Fernández, «La cuestión en Marruecos. Temores y satisfacción», 9 de junio de 1911.

<sup>344</sup> «Recuerdos de la guerra de África. Batalla de los Castillejos (á petición) [de Higinio Marín]. 1.º, La aurora. 2.º, Llamada de trompetas. 3.º, Diana. 4.º, Marcha redoblada. 5.º, Guerrilla y paso largo. 7.º, Paso de ataque. 8.º, Carga de Caballería. 9.º, Degüello. 10.º, Hospital de sangre. 11.º, Atención general y Marcha Real. 12.º, Victoria y final.–El bombardeo estará á cargo del pirotécnico señor Paniagua». «Crónica local. El concierto de hoy», 15 de agosto de 1914. Sobre la impronta de la cuestión bélica africana y su repercusión en la creación musical autóctona, cfr. Juan José Pastor Comín, «El conflicto con Marruecos en la música española», en *La Guerra de Marruecos y la España de su tiempo (1909-1927)*, coord. por Francisco Alía

Otro de los hilos discursivos más frecuentados por el periódico está relacionado con los movimientos societarios, el sindicalismo obrero y las convocatorias huelguistas. La situación convulsa a la que se llegó en 1917 con la huelga general había sido fraguada durante los años previos, pues al atentado de 1912 que terminó con la vida de Canalejas, y después de ese periodo caracterizado por gobiernos transitorios y fallidos<sup>345</sup>, las elecciones de 1916 concedieron una amplia victoria al partido liberal, a cuya cabeza se encontraba el conde de Romanones<sup>346</sup>. La situación, lejos de asentarse, se volvió aún más incierta cuando al año siguiente las actuaciones de las Juntas de Defensa acrecentaron la tensión con las fuerzas del orden civil<sup>347</sup>. A este hecho se sumó una serie de reuniones extraoficiales –en las que participaron socialistas, republicanos, nacionalistas vascos y catalanes– tras las que se suspendieron las garantías constitucionales. Esta situación de crisis fue gestada a lo largo de varios meses de agitación social. De hecho, en diciembre 1916 se había convocado una huelga general<sup>348</sup> a la que siguió otra en marzo del año siguiente. El fracaso de esta última fue el tema que abordó el exconcejal socialista, Óscar Pérez Solís, en una conferencia pronunciada en Valladolid en la que acusó como responsables a «algunos elementos directores que aconsejaron, tanto á los obreros vallisoletanos como á los obreros de Asturias, que acudieran al trabajo»<sup>349</sup>. Así mismo, achacó la escasa participación a que las agrupaciones socialistas solían llevar el «apéndice de obrera», lo cual disuadía de unirse a aquellos socialistas que compartían ideología, pero no la condición de obreros. Estos fueron los argumentos que Pérez Solís esgrimió

---

Miranda (Ciudad Real: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla La Mancha, 2009), 195-222.

<sup>345</sup> Juliá, «Política y sociedad», 46.

<sup>346</sup> Guillermo Gortázar, *Romanones: la transición fallida a la democracia* (Barcelona: Plantea, 2020), 272.

<sup>347</sup> Las Juntas de Defensa fueron organizaciones militares creadas por el monarca como respuesta a los intentos de Dato y Romanones de reducir el número de oficiales del ejército. Véase Manuel Suárez Cortina, *La España liberal (1868-1917)* (Madrid: Síntesis, 2006), 193-195.

<sup>348</sup> Al día siguiente *El Norte de Castilla* publicó una crónica en la que aclaraba que el rumor que se había propagado sobre la participación de los trabajadores de los Círculos Mercantil y de Recreo durante la huelga era falso, de manera que no fueron los trabajadores del Círculo Mercantil quienes se acercaron al Círculo de Recreo para instar a sus operarios a adherirse a la convocatoria, como se especulaba, sino los miembros de La Aurora, una asociación de socorros mutuos para los gremios de cocineros y camareros en activo desde 1896. Cfr. Elena Maza Zorrilla, «Preferencias y destinatarios del asociacionismo vallisoletano en su rodaje contemporáneo», en *Asociacionismo en la España contemporánea: vertientes y análisis interdisciplinar*, coord. por Elena Maza Zorrilla (Valladolid: UVa, 2003), 171. El ruego que se hace al diario para explicar lo sucedido induce a pensar que pudo provenir de los mismos trabajadores y directivos de ambos círculos –dado su carácter elitista– quienes probablemente prefiriesen mantenerse al margen de las movilizaciones reivindicativas. «El problema de las subsistencias. Después de la huelga general», 20 de diciembre de 1916.

<sup>349</sup> «En el Salón Pradera. El acto de ayer», 18 de junio de 1917.

en dicha conferencia para anunciar el surgimiento del nuevo partido Socialista Independiente, cuya plataforma de comunicación sería un periódico llamado *El Pueblo*<sup>350</sup>.

La inestabilidad política y social culminó con la convocatoria de la huelga general de agosto de 1917 por el sindicato Unión General de los Trabajadores y el Partido Socialista Español, y que conllevó el paro de las rotativas de *El Norte de Castilla* durante dos días, acordado por la misma directiva del diario. Para esta «huelga general revolucionaria», que se planteó indefinida, se fijaron unos objetivos ambiciosos al reclamar la intervención del estado en la crisis laboral y de subsistencias. El estallido de la huelga, como afirma Pere Gabriel, fue en parte promovido por la actitud del gobierno al forzar a las empresas ferroviarias a que no cediesen a las demandas de aumento de sueldo de sus trabajadores. La presión ejercida por las compañías agrandó la dimensión de la huelga y sirvió de justificación para una intensiva intervención militar que logró el fin de las revueltas a golpe de represión violenta<sup>351</sup>.



**La huelga general**  
Historia de tres días de huelga.-En estado de guerra.  
Ofrecimientos patrióticos.  
En Valladolid hay tranquilidad.-Hacia la normalidad

Figura 7. Titular del artículo «La huelga general», 16 de agosto de 1917. AMVA.

El día 7 de ese mes se publicó una noticia firmada por Martín Fernández cuyo titular rezaba: «Después de la huelga general. Terminó el estado de guerra». En ella, el autor afirmaba que el cese del estado de excepción constituía un paso hacia el restablecimiento de la normalidad en un país donde las garantías constitucionales permanecían suspendidas desde el 26 de junio y la censura de la prensa seguía vigente: «la prensa amordazada es un salvo-conduto para que las mentiras más malévolas corran como verdades, y ya es hora de que las verdades verdaderas, que sin plena libertad no

<sup>350</sup> Según el cronista de la conferencia, esta última información relativa al diario no llegó a salir de la boca de Pérez Solís, sino que fue la presencia de un rótulo en el escenario el que informó de la fundación y vinculación con el nuevo partido: «En el escenario aparecía un rótulo anunciando la publicación de un periódico titulado *El Pueblo*, órgano de la naciente agrupación». *Ibíd.*

<sup>351</sup> «Sociedad, gobierno y política (1902-1931)», en *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, coord. por Ángel Bahamonde (Madrid: Cátedra, 2000), 410.

pueden salir á la calle, recobren su puesto en las columnas de los periódicos»<sup>352</sup>. Estas palabras tan críticas con la censura en los medios de comunicación representaban la temperatura general de la prensa nacional ante la prohibición expresa de tratar determinados asuntos sociopolíticos:

Los periódicos de Madrid llegados ayer dicen, palabra más o menos: «Como los lectores observarán seguramente en este número inexplicables lagunas, les advertimos que por disposición de la censura está vedado hablar:

- De la cuestión militar.
- De movimiento de tropas.
- De Juntas de Defensa.
- De manifestaciones y proclamas societarias.
- De mítines y huelga.
- De movimiento de buques de guerra.
- De torpedos, de barcos nacionales ó extranjeros, en aguas jurisdiccionales.
- De exportaciones.

Tampoco están permitidos los comentarios sobre la guerra».

En Valladolid rigen las mismas prescripciones que en Madrid. Ténganlo en cuenta los lectores<sup>353</sup>.

A pesar de que se mantuvieron vigentes las mismas restricciones que en la capital del reino, en Valladolid, como en otras ciudades de provincias, predominó una desigual aplicación de los criterios censores. De manera que cuando el ministro de la Gobernación anunció el cese de la censura el 30 de julio de 1917, lo que se produjo fue tan solo el fin desde la oficialidad, porque en la práctica, por lo menos para los periódicos de provincias –a través de teléfonos, telégrafos y correos– las informaciones continuaban llegando cribadas<sup>354</sup>. No obstante, y a pesar de la censura el diario siguió informando de eventos desarrollados en centros obreros y sindicales, relevantes desde el punto de vista del hecho musical por materializarse en veladas a beneficio de determinados gremios de trabajadores en los que la participación musical constituyó un factor importante.

---

<sup>352</sup> Martín Fernández, «Después de la huelga general. Terminó el estado de guerra», 7 de octubre de 1917.

<sup>353</sup> «La situación en España. Continúa la suspensión de garantías. La censura», 27 de junio de 1917.

<sup>354</sup> «Con todo respeto al ministro de la Gobernación, pero por respeto á la verdad, tenemos que decir que esa supresión de la censura previa es puramente de forma, es solamente nominal. [...] Se ejerce la censura previa para los periódicos de provincias. ¿Qué es esto, si no? Y se ejerce con tal rigor que anoche, por dos veces el censor, impidió á nuestro corresponsal aludir –fíjense bien los lectores, *aludir*– á una información que ayer mañana publicaba en su primera plana *El Imparcial*, y que aquí se había leído –y copiado– á las cinco de la tarde. Nos place, pues, la supresión de la censura previa, ejercida con el lápiz rojo sobre las pruebas de nuestras galeradas, porque con ella se nos evitan una vejación y muchas molestias. Pero al mismo tiempo tenemos el deber de consignar, para servicio de la verdad y para conocimiento de nuestros lectores, que sigue la previa censura para las noticias en Teléfonos y Telégrafos, y que, por lo tanto, aquéllas que al ministro de la Gobernación no le agraden serán interrumpidas por la clavija como hasta ayer eran tachadas por el lápiz rojo. Menos mal que en muchos casos las podremos copiar un día después, de los periódicos madrileños ó de otras provincias. Porque ahora, como antes, seguirá la irritante é intolerable desigualdad contra la que repetidas veces hemos protestado». «Nota del día. ¿Ya no hay censura?», 31 de julio de 1917.

Entre los contenidos vetados en los medios de comunicación se encontraba también todo lo relativo a la entonces denominada guerra europea, otro de los hilos discursivos que marcaron, sobre todo, la segunda mitad de la década. A pesar de la posición neutral del país en el conflicto bélico, las repercusiones de la I Guerra Mundial fueron evidentes desde su inicio. La estratégica situación geográfica del país y su actividad exportadora de productos agrícolas y mineros fueron suficientes para que la implicación fuese solo de aparente neutralidad, porque, como afirman Eduardo González-Calleja y Paul Aubert, España libró un conflicto invisible caracterizado por los bloqueos comerciales, las incursiones en aguas jurisdiccionales y la guerra submarina. A todo ello se sumó un nuevo frente de batalla que se desarrolló a través de los medios de comunicación, con buena parte de los diarios madrileños *comprados* tanto por el bando germanófilo como por los aliados y utilizados como portavoces de una campaña publicitaria preventiva que preparaba el terreno ideológico para el cese del conflicto con la victoria de uno u otro bando<sup>355</sup>. Las consecuencias de la guerra también se hicieron notar en el ámbito musical con la creciente presencia de artistas extranjeros, desde algunas agrupaciones camerísticas hasta solistas de primer nivel que habían huido de sus países para hacer giras por España.

En el plano económico, este periodo estuvo marcado por un proceso de industrialización que modernizó y modificó profundamente el sistema productivo y la organización de la sociedad. El caso vallisoletano se caracterizó por contar con una economía sustentada por el cultivo del trigo en la zona rural y la industria harinera en la capital. Como ya ha quedado referido en el epígrafe dedicado a la fuente hemerográfica, *El Norte de Castilla* jugó un papel protagonista en la divulgación del estado de las cosechas y el precio de los cereales en los mercados nacional e internacional, por lo cual, en este caso concreto, el coste del pan se convierte en un medidor especialmente útil sobre el estado de la economía local. De hecho, las subidas del precio del pan que, como de costumbre, afectaron sobre todo a las clases más populares, fueron motivo de importantes movilizaciones sociales<sup>356</sup>. En 1911, por ejemplo, Madrid vendía las piezas de un kilo de

---

<sup>355</sup> Cfr. *Nidos de espías*, 225-265.

<sup>356</sup> Aunque no se corresponde con el periodo aquí abordado, valga mencionar como precedente directo el motín del pan que tuvo lugar durante el gobierno de Maura en 1904 cuando doscientas mujeres vallisoletanas recorrieron las calles de la ciudad hasta el despacho del gobernador civil al grito de «pan y trabajo». La repercusión fue tal que aquella tarde los manifestantes llegaban a los dos mil y el enfrentamiento con las fuerzas del orden terminó por cobrarse la vida de un niño de quince años que lanzaba

pan a treinta y ocho céntimos, y las piezas pequeñas (de unos doscientos gramos) a diez céntimos, cifras un tanto elevadas si se tiene en cuenta que en ese momento Castilla estaba vendiendo la fanega de trigo a treinta y siete reales<sup>357</sup>. No obstante, la situación económica a lo largo de esta segunda década es relativamente estable, con algún paro parcial que protagonizaron los obreros panaderos en 1914<sup>358</sup> cuando unas heladas acaecidas en el mes de mayo destruyeron las cosechas dejando en una frágil situación de precariedad a un número ingente de familias, sobre todo, rurales:

Hoy los campos ofrecen ya un espectáculo desolador al ver marchitada por completo la frondosidad de las hermosas cepas, cuajada antes de grandes racimos y de verdes hojas que las coronaban. Los ricos trigales ya no presentan la pujanza con que venían desarrollándose; las cebadas y centenos van doblando su espiga como si una fuerza superior las atrajera hacia la tierra; y, para más desgracia, los cereales que han podido soportar calamidades se están pasando sin alcanzar el beneficio de las lluvias, quedando sin recompensa los infelices labradores, cuyo sudor no ha alcanzado á darles la humedad necesaria<sup>359</sup>.

También al hilo de las consecuencias de la guerra, el gobierno trató de frenar el impacto del conflicto adoptando una serie de medidas que pasaban por cerrar las exportaciones de cereales y harinas y suprimir los derechos arancelarios en la importación de estos productos. Unas medidas que, lejos de solucionar el problema, causaron una histeria económica que se tradujo en la inflación del precio del trigo y, por tanto, en el encarecimiento del pan<sup>360</sup>. La carestía que sufrieron especialmente las clases obreras fue otro de los hilos discursivos más recurrentes en los años que siguieron, en los que los vaivenes en los costes de productos básicos fueron conformando una sensación de descontento y crisis general que encontraba continuidad en el ya mencionado motín del pan que había tenido lugar aproximadamente hacía una década:

Ayer tarde nos visitó un numeroso grupo de mujeres de los barrios populares, la mayoría de ellas trayendo en brazos á sus hijos pequeños. Su continente y su perjeño [sic] denunciaban la miseria á que este invierno cruel de temporal rudísimo y de espantosa crisis económica reduce á las clases obreras. Venían –¿es necesario decirlo?– á pedir que se baje el precio del pan. Habían recorrido

---

pedras con una honda. <https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/guerra-lideraron-mujeres-20190305205503-nt.html>

<sup>357</sup> Martín Fernández, «El precio del pan», 1 de febrero de 1912.

<sup>358</sup> El paro convocado fue un fracaso debido a que varios «esquirols» [sic] se presentaron al trabajo a primera hora de la noche y apenas se hicieron notar las deficiencias de producción. Véase «Huelga de panaderos. Paro parcial», 18 de mayo de 1914.

<sup>359</sup> «Cartas del campo. Pueblos sin pan», 21 de junio de 1914.

<sup>360</sup> «Cuando al estallar el conflicto europeo, se planteó, en términos de suprema urgencia, este trascendental problema, el Gobierno creyó resolverle por medio de la prohibición de exportar trigo y demás cereales y sus harinas y de la supresión temporal de los derechos arancelarios que gravan su importación. Pero, con estas medidas, el problema no estaba resuelto, ni mucho menos. Se logró tan solo conjurar el pánico, que traería, como inmediata secuela, la subida exagerada del precio del trigo y el consiguiente encarecimiento del pan». «El trigo y el pan. Problema trascendental», 5 de octubre de 1914.

varias calles, en improvisada y pacífica manifestación; habían estado en el Gobierno, donde – ausente el gobernador, y no habiendo secretario– las recibió un empleado, que las oyó amablemente y las prodigó buenas palabras, que era la único que estaba á su alcance. Nos hablaron con frases gráficas y dolorosas de la falta de trabajo, de la miseria, del frío, del hambre... de todos los rigores que la adversidad descarga sobre sus pobres hogares en este invierno implacable. Y nos pidieron que hiciésemos públicas su situación y su demanda de que se abarate el pan. Estaban complacidas. ¡Ojalá, como escribir estas líneas, estuviese en nuestras manos poner todos los días sobre su mesa unas doradas hogazas de pan tierno y sabroso!...<sup>361</sup>.

A partir de noviembre de 1917, la escasez que había motivado la huelga general unos meses antes se hizo notar, de nuevo, en el pan: de los cuarenta céntimos por kilo en que se había estabilizado en 1915<sup>362</sup>, su precio aumentó de manera paulatina hasta alcanzar los cincuenta y tres céntimos en 1917: «Ayer los panaderos anunciaron verbalmente á su clientela, que desde hoy se elevará el precio del pan en *tres céntimos*. Es decir, que el de primera que ahora se vende á 50 céntimos el kilo, se venderá desde hoy á *cincuenta y tres*, y el extra, que se expendía á 53, costará en adelante, *cincuenta y seis*. La noticia, especialmente para las clases modestas, no puede ser más desagradable»<sup>363</sup>. Lejos de tratarse de un hecho coyuntural, los intentos de los panaderos por incrementar los precios se sucedieron, aunque sin demasiado éxito, gracias a que la Junta de Subsistencias, en reunión con el gobernador civil de la provincia, desestimó las peticiones de los vendedores. Así mismo, se instó a través del periódico a que los consumidores informasen de incrementos ilegales con el fin de prevenir posibles abusos por parte de las panaderías<sup>364</sup>. Sin embargo, las subidas se hicieron notar ya en junio de 1918 en el que se denominaba como «pan de lujo»<sup>365</sup> (riches, vienas, tortillas), cuyo precio se dobló de cinco a diez céntimos a consecuencia de las alzas impuestas por las industrias harineras<sup>366</sup>. Esas fábricas de harinas y el resto de producción industrial que generó la llegada del ferrocarril a la ciudad fueron la causa del considerable incremento de población en Valladolid durante el último tercio del XIX. De 54 789 habitantes

---

<sup>361</sup> «La subida del pan. Manifestación de mujeres», 2 de febrero de 1915.

<sup>362</sup> «Según nos comunica la comisión del gremio de panaderos, éste ha acordado rebajar en tres céntimos el precio del pan de primera corriente, que desde hoy jueves se venderá al precio de 40 céntimos. El pan extra continuará vendiéndose á 45 céntimos». «El precio del pan. Baja de tres céntimos», 9 de septiembre de 1915.

<sup>363</sup> «La carestía. Hoy se sube el pan», 4 de noviembre de 1917.

<sup>364</sup> «[La Junta de Subsistencias] también acordó requerir á los consumidores para que denuncien ante las autoridades á aquellas panaderías ó á los industriales al detalle que vendan á precios superiores á los que venían pagando, mientras la Junta no resuelva en definitiva tan importante asunto». «Las subsistencias y los transportes», 3 de enero de 1918.

<sup>365</sup> «El precio del pan», 3 de junio de 1918.

<sup>366</sup> *Ibid.*



registrados en 1877, durante este periodo la población aumentó a 72 114 en 1910<sup>367</sup> y hasta 75 687 en 1920, cifras que, no obstante, resultan ínfimas si se comparan con los 1 048 908 habitantes que tenía Madrid en ese mismo año<sup>368</sup>.

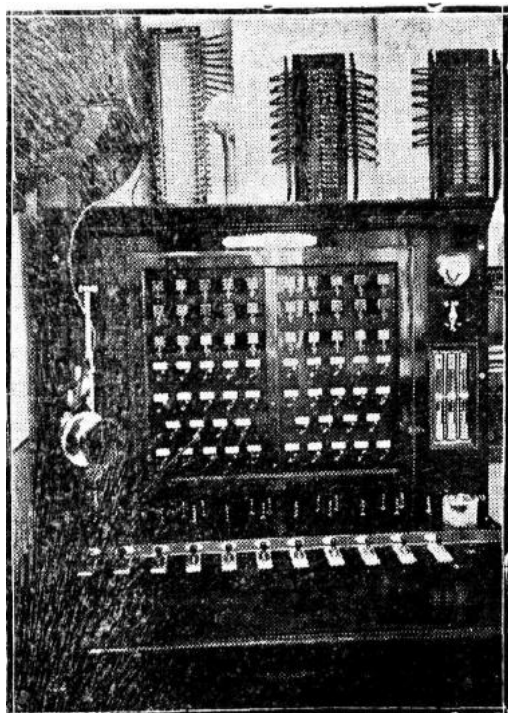


Figura 8. Feliciano Santos Peña, fotografía, «Uno de los cuadros comunicadores de la estación central en Valladolid», 5 de mayo de 1913. AMVA.

En cuanto a la infraestructura local, los avances se hicieron notar, sobre todo, gracias a la instalación eléctrica que, desde la implantación del alumbrado eléctrico público en 1887, se había extendido a espacios tanto de gestión pública como privada, de suerte que durante la década estudiada, instalaciones como teatros, salones, salas, cafés, etc. que albergaron eventos musicales de manera asidua estaban ya plenamente iluminados. A la electrificación de los tranvías en 1910, se sumaron otras instalaciones importantes en el proceso de modernización y saneamiento de la vida en Valladolid

---

<sup>367</sup>«Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842», INE, <https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=Valladolid>.

<sup>368</sup> «Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842», INE, [https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=-%20MADRID%20\(Total%20provincial\)%20-](https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=-%20MADRID%20(Total%20provincial)%20-)

la instalación de cámaras frigoríficas<sup>369</sup>, la municipalización del agua<sup>370</sup>, la pavimentación del centro de la urbe<sup>371</sup> o la instalación de la línea telefónica interurbana<sup>372</sup>.

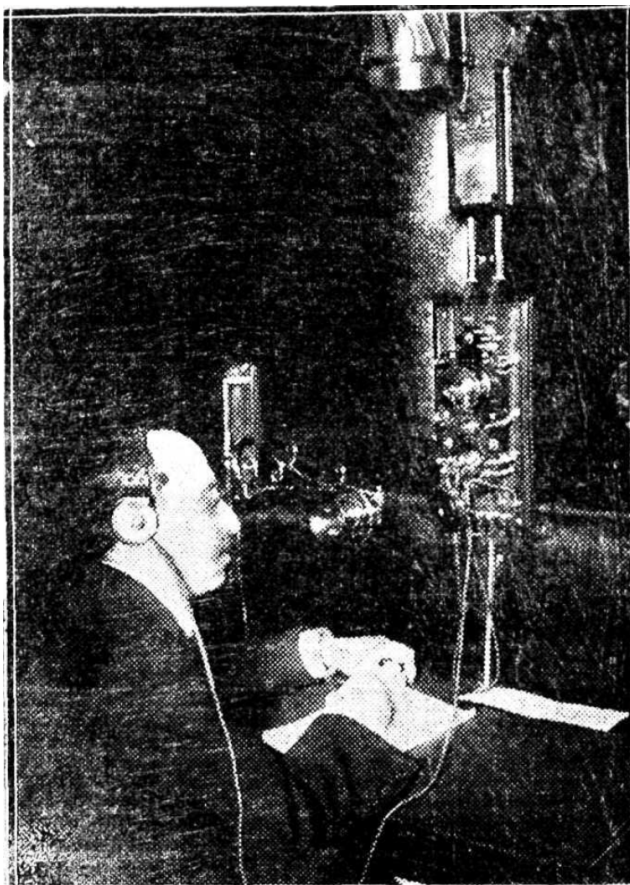


Figura 9. Feliciano Santos Peña, fotografía, «La cabina telefónica de EL NORTE DE CASTILLA. Nuestro redactor señor Rodríguez Díaz, tomando una conferencia», 5 de mayo de 1913. AMVA.

---

<sup>369</sup> «Progresos de Valladolid», 13 de julio de 1913.

<sup>370</sup> «La municipalización del agua. Proyecto importante para la higiene de Valladolid», 2 de septiembre de 1913.

<sup>371</sup> «La pavimentación de Valladolid», 12 de diciembre de 1916.

<sup>372</sup> «Por Castilla y por Valladolid. Inauguración de la línea telefónica interurbana», 5 de mayo de 1913.

## II.2. Tiempos propios para el acontecer musical

Si el tiempo es un parámetro indispensable para cualquier investigador cuyo objeto de estudio pertenezca al pasado, la manera de aproximarse a esa medida que pauta el devenir de los acontecimientos es necesariamente artificial: una imposición práctica que el historiador implementa para acercarse a ese momento pretérito. No obstante, lo que en este apartado se aborda es el estudio de los tiempos propios para aquellas expresiones del hecho musical en las que se ha advertido una recurrencia anual. El calendario litúrgico ritmó buena parte de las manifestaciones musicales con algunas fechas señaladas al igual que pautó el año cómico o teatral. Se trata del marco rector para la industria del espectáculo que, en vez de respetar la secuencia del año natural (de enero a diciembre), comenzaba en septiembre, tras el cese del periodo estival, y concluía generalmente en julio. El año cómico se articulaba internamente en una sucesión de temporadas cuyas denominaciones eran asimiladas a los diversos tiempos y solemnidades del ciclo litúrgico que jalonaban el calendario civil y laboral de los españoles. A pesar de que la duración de los periodos de permanencia de las compañías fueron variables, sí se han podido apreciar patrones regulares en la programación y oferta de empresarios y locales, cuyas variables, dependientes del repertorio y la época del año, se relacionaban en última instancia con la adherencia al pulso espectacular de las grandes capitales nacionales (Madrid en su vértice) a través de las rutinas y los circuitos de gira de las compañías. Mientras que las de género chico y opereta solían instalarse entre tres y cuatro meses (la compañía de Manuel Velasco, por ejemplo, permaneció seis meses programada en el teatro Zorrilla, desde octubre de 1910 hasta abril de 1911), las de ópera tendían a ocupar periodos más breves (de una semana aproximadamente). Y es que, a pesar de la irregularidad en la permanencia de estas compañías, hubo tres festividades que pautaron cronológicamente la actividad teatral: Pascuas (equivalente a las Navidades), Todos los Santos (con la programación de *tenorios* en los teatros) y carnavales, frecuentemente reservados para programaciones especiales, como la ópera. Así mismo, la temporada de Pascuas que se correspondía con el periodo vacacional escolar navideño, si bien no siempre acogía la programación de una compañía concreta, sí condicionaba el repertorio de estas, bien porque se proyectase algún estreno o bien porque se escogiesen títulos temáticamente relacionados con esas fechas.

El calendario litúrgico, además de estipular la distribución del año cómico, también condicionó buena parte de los eventos con participación musical y de

programación regular. Además del ya mencionado Carnaval, conviene destacar una serie de fechas relevantes como las de, el día de Santa Cecilia (de especial relevancia por ser la patrona de los músicos), de San Juan o de Santa Bárbara. Frente a los habituales seis días que suelen durar hoy las carnestolendas, durante los años estudiados podían extenderse hasta quince días durante los cuales se organizaban bailes de máscaras en diferentes teatros de la ciudad y entidades asociativas –espacios privados a los que se accedía mediante la adquisición de una entrada<sup>373</sup>– y en los que bandas o grupos de cámara se encargaban de proveer el correspondiente soporte musical a las veladas. El éxito de estas convocatorias, de ya larga tradición en la ciudad<sup>374</sup>, se hizo evidente cuando en 1914 se anunciaron tres bailes de máscaras en el teatro Zorrilla para los que se ordenó la construcción de un tablado que allanase la lógica inclinación de la sala en beneficio de la comodidad para su desarrollo<sup>375</sup>. Las mejoras en la infraestructura del espacio se complementaron con otras iniciativas destinadas a la ornamentación y embellecimiento del teatro. Ese es el caso del encargo al taller del pintor y escenógrafo local Mariano Lafuente Cortijo (1856-1916)<sup>376</sup> e hijos de una decoración que representase un templete para la música «por el estilo del que posee el Salón Olimpia, de París»<sup>377</sup> quizá como gesto significativo de elegancia que confería la alusión a un

---

<sup>373</sup> En un baile de máscaras organizado en el teatro Lope de Vega en 1912, los precios fueron los siguientes: «Palcos proscenios principales, 10 pesetas; ídem ídem, segundos, 7; ídem, principales y plateas, 6; ídem segundos, 4; ídem de caballero, 2; ídem de señora, gratis, ídem de guardarropa, 0,50». Véase «Los bailes de máscaras. En Lope de Vega», 2 de febrero de 1912.

<sup>374</sup> Se tiene constancia de estos bailes de máscaras desde finales del siglo XIX. Virgili Blanquet y P. Arregui, se hicieron eco de una reforma acaecida en el Teatro Calderón en 1899 con la que se consiguió que las butacas fuesen más fácilmente movibles para el desarrollo de los bailes. Véase María Antonia Virgili Blanquet y Juan P. Arregui, «El Teatro Calderón de Valladolid», en *El Noble y Leal*, 54. Así mismo, P. Arregui en su tesis doctoral constató que estos bailes de máscaras constituían un evento social asentado como tradición de origen decimonónico en España. Véase P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 1337-1338.

<sup>375</sup> Las menciones a estos tablados que enrasaban la platea con el escenario y convertían los patios de butacas en salones de baile se remontan, al menos, a comienzos del siglo XIX cuando, en 1821, se instaló uno sobre las localidades del patio de la vieja Casa-Teatro. Véase Rafael Serrano García, «Sociabilidad burguesa en Valladolid, 1808-1936», en *Sociabilidad en la España contemporánea: historiografía y problemas metodológicos*, coord. Por Elena Maza Zorrilla (Valladolid: UVa, 2002), 213. Se tiene constancia de que este procedimiento también se practicaba en otros coliseos pincianos como el Lope de Vega –cfr. P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa*, 187 y 191–, pero quizá su versión más célebre corresponde a la mecanización del dispositivo habilitado en el Teatro Calderón de la Barca, a cuyo efecto véanse: Ortega del Río, «Noticias artísticas en la prensa vallisoletana del siglo XIX»; Virgili Blanquet y P. Arregui, «El Teatro Calderón de Valladolid»; Ortega del Río, *El siglo en que cambió la ciudad*; y P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», §VII.3. 1337-1350.

<sup>376</sup> RABAPC, [https://www.realacademiaconcepcion.net/coleccion\\_pintura.php?pagina=3](https://www.realacademiaconcepcion.net/coleccion_pintura.php?pagina=3), consultado el 16 de junio de 2022.

<sup>377</sup> «Carnaval. Bailes en Zorrilla», 26 de enero de 1913.

edículo parisino como evocación de modernidad y cosmopolitismo<sup>378</sup>. En el marco de estos eventos hay que destacar una tradición ya consolidada por la que solía dedicarse algún baile de carnaval al gremio de modistas<sup>379</sup>, gremio profesional al que el periódico se refiriera a través de un tratamiento condescendiente y paternalista, si bien siempre evidenciando un tono netamente cortés que disfrazaba la violencia simbólica del lenguaje<sup>380</sup>. Como ejemplo de ello véanse la manera en que el diario se hizo eco de la solicitud al empresario Manuel Pradera que se les dedicase una de las funciones: «Muchas lindas modistas amablemente han solicitado del popular industrial don Manuel Portadera, la celebración de un baile de trajes dedicado á ellas; y como á tan simpáticas solicitantes nada puede negarse, la inauguración de la temporada de Carnaval se adelanta, inaugurándose con un brillante baile de máscaras, que se celebrará en el Salón Pradera la noche del próximo sábado, 13 del actual, y que se organiza en honor de las modistas»<sup>381</sup>.

Además de las celebraciones realizadas en los principales teatros de la ciudad, durante la década explorada se sucedieron otras organizadas en locales periféricos, como el restaurante El Edén situado en el barrio de La Rubia y cuyos precios destacaban por una relativa asequibilidad –la entrada costaba una peseta para los caballeros y era gratuita para

---

<sup>378</sup> Conviene tener en cuenta que el referente francés se había constituido ya entonces como icono de moda. Cfr. n602 *infra*.

<sup>379</sup> La evidente vinculación que pudiera guardar la labor de costurera con la fiesta de carnaval se complementa con su asociación como oficio al que se dedicaban, sobre todo, las mujeres jóvenes y solteras. Al hilo de lo anterior, véase el comienzo del coro de costureras de *El barberillo de Lavapiés: zarzuela en tres actos y en verso /original de Luis Mariano de Larra; música del maestro Barbieri* (Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1874): «El noble gremio de costureras/ permite solo niñas solteras,/ que se reúnen cada semana/ en la vivienda de cada hermana/ para que puedan al trabajar... coser y cantar./ Puntada corta y buen estilo/ garganta fresca y fuerte el hilo./ Voz incansable y buena vista;/ perfecto oído, muñeca lista,/ y aunque haya mucho que trabajar... coser y cantar».

<sup>380</sup> Esa condescendencia con la que el discurso periodístico alude al gremio cosifica e infantiliza a las mujeres al tratarlas como seres adorables a los que complacer, como quien transige en comprar un capricho a un niño. No sólo se trata de un tipo de violencia simbólica que denota una suerte de «domesticación de los dominados» –Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000), 94– sino que, además, este trato de falso favor refleja, mediante la cuidada obsequiosidad de sus maneras, el uso de la caballerosidad y la cortesía –formas de sexismo benevolente–, como herramientas del heteropatriarcado y de la masculinidad hegemónica, según se viene estudiando ya desde hace tiempo. Véanse a este efecto Mary R. Jackman, *The velvet glove: Paternalism and conflict in gender, class, and race relations* (Berkeley, CA: University of California Press, 1994); Peter Glick y Susan T. Fiske, «Hostile and benevolent sexism: Measuring ambivalent sexist attitudes toward women», *Psychology of Women Quarterly* 21 (1997): 119–136; Thomas William Altermatt, *Chivalry: the relation between a cultural script and stereotypes about women* (Urbana: Illinois University, 2001); Paula Bria, Talía Gómez Yepes, Edgardo Etchezahar y Joaquín Ungaretti, «La caballerosidad como mediador entre el autoritarismo y los roles de género», *Psicología, Conocimiento y Sociedad* 10, n.º 3 (2021): 50-70.

<sup>381</sup> «En el Salón Pradera. Primer baile de trajes», 9 de enero de 1917.

las señoras<sup>382</sup>–, si se compara con los reducidísimos costes de los novedosos bailes organizados en 1914 en la Plaza de Toros por iniciativa de sus arrendatarios:

Es ya un hecho que durante los tres días de Carnaval se celebrarán en la plaza de toros tantos bailes de máscaras amenizados por la banda del Hospicio. La fiesta, innovación grata y económica de las de esta índole, será seguramente un acontecimiento, á juzgar por el buen efecto que ha causado entre los aficionados al *agarrao*; pues por el modesto precio de veinticinco céntimos se podrá divertir la gente desde las tres de la tarde hasta el anochecer. Esto sin contar con que en la plaza se venderán, á precio de calle, *confetti*, serpentinas, meriendas y licores. Que el tiempo nos la depare buena, y venga tango, aunque sea argentino<sup>383</sup>.

La fijación de unos billetes tan económicos sugiere que la convocatoria se enfocaba hacia un público objetivo popular, muy acorde con las políticas de una incipiente *democratización*<sup>384</sup> del ocio que ya venían funcionando años atrás en lo relativo a los espectáculos en teatros y cinematógrafos, y que contrasta con el que de forma mayoritaria frecuentó los bailes considerados «de sociedad», término con el que se infería un determinado estatus social. De hecho, esta distinción se hace evidente si se atiende a los términos en que el periódico mencionaba al público de los bailes de la plaza de toros, a quienes denominaba «los aficionados al *agarrao*». Esta fórmula, que alude a la concurrencia popular, está relacionada con un hilo discursivo propio del diario en esos años por el que se tiende a asociar semánticamente lo popular con el desenfreno y falta de control proyectado en las danzas de pareja cerrada modernas que implicaban contacto físico entre los bailarines y, por tanto, un potencial comportamiento lascivo<sup>385</sup>. Las

---

<sup>382</sup> «Precio del billete de caballero, una peseta, con derecho á consumación [sic] gratuita por valor de dos reales. Las señoras no abonarán importe alguno por la entrada». «Para Piñata. El baile de El Edén», 8 de febrero de 1913.

<sup>383</sup> «De Carnaval. El baile de la Plaza», 20 de febrero de 1914.

<sup>384</sup> En una reseña sobre el ya citado libro de Cuenca Cabeza, Urpí García utilizó ese término para referirse al ocio en términos cuantitativos desde la postura experiencial de los individuos al disponer de mayor tiempo libre para el ocio. Véase Carmen Urpí García, «Pedagogía del ocio: modelos y propuestas», reseña de *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas*, de Manuel Cuenca Cabeza, *195 ESE* 8 (2005): <https://revistas.unav.edu/index.php/estudios-sobre-educacion/article/view/25877/21552>. Aquí la palabra *democratización* también la utilizo con un significado económico simbólico para referirme a la oferta de ocio de masas que prolifera para satisfacer a una abundante clase popular.

<sup>385</sup> Aunque no es exactamente el caso de la reflexión que se plasmó en *El Norte de Castilla*, sí procede apuntar las palabras de Julio Camba en *El Mundo* de 1908, como muestra de la politización de los bailes y los cuerpos ejemplificada en la prohibición por parte de la alcaldía de Arrencudiaga (Vizcaya) de bailar el *agarrao*: «El *AGARRAO* acaba de pasar a la historia. Un alcalde bizcaitarra, considerándolo un baile centralista, ha decretado un bando prohibiéndolo. Realmente, en el baile *agarrao* el *agarrao* no es el baile, sino el bailarín. El bailarín es el que se agarra y, hasta ahora, a nadie se le había ocurrido que el acto de agarrarse a una mujer más o menos opulenta pudiera constituir un acto político o una profesión de fe. [...] Ello es que el *agarrao* adquiere ahora una personalidad histórica, como la de *Carmagnola* o la de la *Machicha*. El primer acto político del señor Maura ha sido prohibir la *Machicha*. Ahora, en Arrencudiaga, se ha prohibido el *agarrao*. “Al que lo baile una vez –dice el bando del alcalde–, se le impondrá una multa de cinco a veinticinco pesetas”». Julio Camba, «El *agarrao*», en *Tangos, jazz-bands y cupletistas: crónicas*

habaneras, fox-trots y tangos<sup>386</sup>, tan en boga en esos años, contrastaban con otras danzas más decorosas que, aun siendo también de pareja cerrada, eran representativas de los sectores acomodados que frecuentaban los bailes organizados en teatros como Calderón y en los círculos de sociedad.



Figura 10. Feliciano Santos Peña, fotografía, «En la batalla de serpentinas», 25 de febrero de 1914. AMVA.

En ámbito público, la música de los carnavales se debió a comparsas, murgas y tunas que recorrían la ciudad y visitaban diferentes negocios e instituciones locales para ofrecer conciertos. En consonancia con la propuesta de Knighton, la itinerancia callejera de esas agrupaciones musicales podría llevar a considerar sus *performances* eventos

---

*musicales, de Caruso a Cléo de Mérode*, ed. por Pedro Ignacio López, prólogo de Javier Jiménez (Madrid: Fórcola, 2016), 73.

<sup>386</sup> Procede llamar la atención sobre la presencia de esta danza en los bailes de máscaras de Carnaval – una festividad asociada a la desinhibición y el desenfreno– y calificada por la prensa de países como Italia como una danza lasciva. Véase Enrique Cámara de Landa, «Escándalos y condenas: el tango llega a Italia», en *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*, comp. por Ramón Pelinski (Buenos Aires: Corregidor, 2000), 173. Véanse también: Enrique Cámara, «Recepción del tango rioplatense en Italia», *Trans: Transcultural Music Review* 2 (1996) y Enrique Cámara de Landa y Marita Fornaro Bordolli, *El tango italiano: un espejo metafórico* (Montevideo: Universidad de la República, 2010), 2. En 1913 Julio Camba ya se refirió a la fiebre de este baile en Berlín, una de las ciudades en las que más proliferó: «Y los Berlineses estudian el tango argentino como antes estudiaban filosofía. En cada esquina hay una *Tango-Akademie*. Hay libros sobre el tango, pequeños todavía, pero ya agrandarán. Es posible que hasta se abra un curso de tango en la Universidad, porque estos alemanes son así, muy serios y con mucho método científico. [...] Yo conozco a un compatriota que daba antes lecciones de español a un marco setenta y cinco, y que da ahora lecciones de tango a quince marcos. El tango se cotiza, como ustedes ven, más que el idioma. ¡Qué vamos a hacerle! Al fin y al cabo, los bailes son también una manifestación del espíritu nacional, un medio de expresión de la raza». «El tango argentino», en *Tangos, jazz-bands y cupletistas*, 135-136.

procesionales con los que se generaban una suerte de territorios acústicos y, por ende, de comunidades acústicas<sup>387</sup>. La información proporcionada por el diario acerca de estas intervenciones es relativamente escasa, aunque suficiente para deducir una serie de patrones comunes a todas las agrupaciones durante la década estudiada. Por ejemplo, el recorrido callejero que realizaban al desplazarse de unos lugares a otros siempre comprendía las redacciones de los periódicos municipales y círculos instructorrecreativos. En 1912, por ejemplo, se anunció que la comparsa de obreros llamada Hijos de la Patria recorrería las calles de la ciudad<sup>388</sup>, al igual que lo hizo al año siguiente con el nombre de Comparsa Obrera «formada por algunos trabajadores de buen humor, que visten trajes de marinero [y] cantan intencionadas y festivas coplas»<sup>389</sup>. Aunque la mayor parte de las actuaciones de este tipo corrieron a cargo de agrupaciones locales, durante la década explorada también se ha advertido la presencia de entidades visitantes, por ejemplo la Tuna Escolar Salmantina y la Tuna Compostelana en 1914<sup>390</sup> o la rondalla Sotileza de Santander en 1916<sup>391</sup> que acudieron a la ciudad para hacer la temporada de Carnaval: además de ofrecer las habituales actuaciones itinerantes, solían programarse en teatros de la ciudad para veladas en las que los números musicales se alternaban con monólogos y números dramatizados desempeñados por sus integrantes<sup>392</sup>.

De entre las festividades con mayor relevancia musical destacó el día de Santa Cecilia, patrona de los músicos. Además de las convencionales celebraciones religiosas con intervención musical que quedan fuera de mi objeto de estudio, se promovieron actos

---

<sup>387</sup> Véase «Circulating sound in the city», 29-39.

<sup>388</sup> «Durante los días de Carnaval recorrerá las calles una comparsa de obreros titulada “Hijos de la Patria”. Anoche nos obsequió con una serenata, cantando coplas patrióticas». «Las fiestas de Carnaval. El primer día», 18 de febrero de 1912.

<sup>389</sup> «Para Carnaval. Comparsa obrera», 2 de febrero de 1913.

<sup>390</sup> «Durante el día de ayer los tunos salmantinos visitaron las Facultades de Derecho y Medicina [...]. Por la tarde fueron al Círculo de Recreo y al Liberal, donde les hicieron otros donativos. También visitaron a las señoras y señoritas de Bascón Latorre, Casas, Torres, Sanz, Salcedo y Cuesta (D. B.)». «La Tuna Escolar Salmantina»; «Los simpáticos tunos que constituyen la estudiantina compostelana, estuvieron ayer por la mañana en la morada de la familia de la señorita Alicia Lage, nombrada presidente de la Tuna. Allí se improvisó agradable fiesta, siendo obsequiados los estudiantes con dulces, licores y habanos». «El Carnaval. La Tuna Escolar de Santiago», 23 de febrero de 1914.

<sup>391</sup> «Las fiestas de Carnaval. Tercer día», 8 de marzo de 1916.

<sup>392</sup> «Hizo la presentación de la Tuna [Escolar Salmantina] el estudiante vallisoletano señor Dávila [...] A continuación se celebró el concierto en el que pusieron su atención los tunos, consiguiendo a su terminación muchos aplausos. En *Cuento inmoral* y *Ver la paja en el ojo ajeno...* fueron puestos en escena con acierto, siendo ovacionados al terminar los señores Tapia, Juárez, Mendivil, Arroyo, Malmerca y Soler por la excelente interpretación que dieron a los mismos». «La Tuna Escolar Salmantina» y «La Tuna Compostelana», 20 de febrero de 1914.



anuales por parte de músicos, asociaciones y grupos que adquirieron el formato de banquetes celebrativos<sup>393</sup> y que solían finalizar con conciertos más o menos improvisados. Entre estos destacaron los celebrados por el Orfeón Pinciano entre 1910 y 1913<sup>394</sup>, descritos en el diario con sorprendente profusión de detalles sobre asistentes, menú e intervenciones laudatorias y musicales, lo que, junto con la frecuente toma de posición homodiegética y el recurso a la modalidad discursiva del *relato experimentado*<sup>395</sup> –pues describe, de manera literaturizada o ficcionalizada, circunstancias acontecidas a ojos del redactor– induce a pensar en una eventual observación participante del cronista en el evento. Muestra de la relación entre esta agrupación y el diario es la excepcional interpretación que el Orfeón ofreció en 1912 en las dependencias de *El Norte de Castilla*: «Después del banquete con que el laureado Orfeón Pinciano celebró la fiesta de Santa Cecilia, nos visitó para obsequiaros en nuestras oficinas con una exquisita audición de las composiciones *A orillas del río* y *Las flores de Mayo*»<sup>396</sup>.

Durante los años 1914 y 1915 –en los que las noticias sobre la Gran Guerra estaban copando las primeras planas de los periódicos– no se han hallado menciones a eventos programados con motivo de la festividad de Santa Cecilia. Sin embargo, a partir del año siguiente, se reanudaron las referencias hemerográficas a estas celebraciones musicales con la particular iniciativa del pianista, compositor y docente, Aurelio González, quien organizó en su domicilio durante dos años consecutivos<sup>397</sup>, y con la colaboración de sus hermanas Carmen y Julia, conciertos en los que participaron sus alumnos más aventajados. Estos conciertos, de ámbito privado, fueron minuciosamente reseñados por

---

<sup>393</sup> «Lo que empieza en danza termina en banquete. O, para ponerlo en término estático-religioso, lo que comienza como teatro termina en comunión». Si se equipara lo que Schechner considera como danza o teatro, con la actividad musical de las agrupaciones mencionadas, entonces emerge una misma casuística por la cual los actos performativos relacionados con la actuación y con el rito tienden a extenderse a eventos celebrativos de comunión, como los mencionados banquetes. Véase Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Buenos Aires: Libros de Rojas/UBA, 2000), 24.

<sup>394</sup> Véase «Orfeón pinciano. Un banquete», 23 de noviembre de 1910; «La fiesta de Santa Cecilia. El Orfeón Pinciano», 23 de noviembre de 1911; «La fiesta de los músicos», 23 de noviembre de 1912; «La fiesta de Santa Cecilia», 23 de noviembre de 1913.

<sup>395</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico en Valladolid», 252n298.

<sup>396</sup> «La fiesta de los músicos. En nuestra redacción», 23 de noviembre de 1912. No obstante, y a pesar de lo obvio que resulta la presencia de la música en estos actos, resulta destacable –por lo anecdótico– la organización de una velada teatral promovida por el Orfeón Pinciano con motivo de esta festividad en la que se interpretó un drama, un monólogo dramático y un juguete cómico, todos sin música. Véase «La fiesta de Santa Cecilia», 23 de noviembre de 1913.

<sup>397</sup> Véase «La fiesta de los músicos. En honor de Santa Cecilia. Fiesta musical», 23 de noviembre de 1916; «La fiesta de Santa Cecilia. En Valladolid. Fiesta musical», 23 de noviembre de 1917.

*El Norte de Castilla* al informar de los nombres e instrumentos de todos los alumnos participantes:

Con motivo de ser ayer la festividad de Santa Cecilia, en la casa del profesor don Aurelio González, y con la cooperación de sus hermanas las profesoras de piano y violín, señoritas Julia y Carmen, y los más aventajados alumnos que allí reciben enseñanza, hicieron un brillante concierto. Lolita Rodríguez y Angelilla Guillén ejecutaron obras pianísticas de grandes dificultades, demostrando que tienen la carrera de piano terminada con el más feliz éxito. Jacinto Vallelado y Ricardo Redondo, en breve serán dos violinistas de mérito, á juzgar por lo bien que tocaron sus respectivas obras. Dos miniaturas violinísticas son los niños Pepín Rodríguez y Rufino Alvarez, que con gran afinación, y como unos hombrecitos, ejecutaron unas piecitas lindísimas. Nieves y Asunción Salvador, violinista y tiple, respectivamente, son dos señoritas con distinguidas aptitudes para el divino arte, que, como sus condiscípulos, fueron objeto de los mayores elogios por su meritísima labor. Otras dos violinistas de mérito, Consuelito Ezcárate y Conchita Cortijo, en los difíciles duos rivalizaron, haciendo maravillas de ejecución. Puso fin al ejercicio escolar la profesora de violín, señorita Carmen González, que á ruego de sus alumnos tocó con la perfección natural en quien como ella posee una exquisita escuela y un temperamento artístico, diferentes composiciones de autores clásicos y modernos. Muchas felicitaciones recibieron alumnos y maestros, por su constante labor, y bien merecidas las tienen<sup>398</sup>.

Otra festividad que anualmente propició intervenciones musicales fue el día de Santa Bárbara, patrona de los artilleros. De hecho, su importancia fue tal que en 1911 se programó toda una jornada de eventos con inauguración pirotécnica en el cuartel de Conde Ansúrez acompañada por la música de su propia banda de trompetas bajo la dirección de Antolín de Vega, además de concursos de tiro, carreras, corrida de toros, *garden-party*, proyecciones públicas de cinematógrafo y una retreta militar a cargo de la Banda de Isabel II que, acompañada de efectos lumínicos y sonoros, puso fin a la fiesta<sup>399</sup>. Al año siguiente, la organización decidió centrar la actividad del día en espectáculos de cinematógrafo y varietés, que se alternaron con obras teatrales interpretadas por los artilleros en una fiesta rematada por una verbena cuya música corrió a cargo de organillos y dulzainas<sup>400</sup>. En 1913 las celebraciones se extendieron durante tres días en los que se incluyeron como novedades al acostumbrado programa una velada teatral y la intervención de la Murga Gaditana para la amenización musical de la concurrencia<sup>401</sup>. A partir de 1916 las referencias a las celebraciones del día de Santa Bárbara son más

---

<sup>398</sup> «La fiesta de los músicos. En honor de Santa Cecilia. Fiesta musical», 23 de noviembre de 1916.

<sup>399</sup> «La fiesta de Santa Bárbara», 2 de diciembre de 1911.

<sup>400</sup> «El 6.º montado de Artillería. La fiesta de Santa Bárbara», 4 de diciembre de 1912. En 1914 y 1915 la programación fue similar, a base de actuaciones dramatizadas y cinematógrafo. «La patrona de los artilleros. El Sexto Regimiento Montado», 3 de diciembre de 1914; «La fiesta de Santa Bárbara. En el cuartel de Artillería», 3 de diciembre de 1915.

<sup>401</sup> «La Murga gaditana hará también las delicias de la concurrencia». «La fiesta de Santa Bárbara. Programa de festejos», 3 de diciembre de 1913.

escuetas, con superfluas menciones a actividades en el cuartel y referencias a los eventos religiosos en espacios de culto<sup>402</sup>.

A estas fiestas anuales hay que sumar las patronales de los barrios de Valladolid, algunas verdaderamente importantes para escudriñar patrones, procesos y dinámicas de ocio y sociabilidad. La Octava de San Andrés, por ejemplo, solía celebrarse entre los meses de junio y julio, y además de los actos religiosos en la iglesia homónima y de la correspondiente procesión, la música ocupaba un papel protagonista en el entorno civil de la parroquia tanto a través de las dulzainas –tremendamente frecuentes en los festejos de esta época– como de bandas encargadas de amenizar bailes y verbenas, las cuales solían ofrecer un aspecto muy característico descrito en el diario como «iluminadas a la veneciana», es decir, con tiras de bombillas a imitación del estilo de los farolillos cubiertos con papel de colores<sup>403</sup>. A las mencionadas actividades hay que añadir las proyecciones cinematográficas que Manuel Pradera, empresario del Salón del mismo nombre y vecino de San Andrés, cedió año tras año para dicho evento<sup>404</sup>. Frente al discurso distanciado, aséptico y anónimo que suele impregnar las crónicas de fiestas populares a las que apenas se dedican unas pocas líneas a comienzos de la década, a medida que transcurren los años se van haciendo frecuentes las descripciones densas, profusas y cargadas de apreciaciones subjetivas que suelen aparecer ya firmadas. Véase como ejemplo una crónica de 1913 con rúbrica de V. G. M.: «La noche fría y tristona. Los verbeneros sin *piar* recorrían las calles del barrio, llevándose á la vera un trozo de mujer que animaba al transeúnte á decirla cuatro frases galantes. ¡Palabra!»<sup>405</sup>. En estos textos se aprecia una clara discriminación de determinados colectivos partícipes en el

---

<sup>402</sup> «La fiesta de Santa Bárbara. La patrona de los artilleros», 4 de diciembre de 1918.

<sup>403</sup> «Octava de San Andrés. Festejos populares», 30 de mayo de 1913. Esta iluminación aparece así definida en las crónicas de *El Norte de Castilla* y fue mencionada en crónicas festivas de toda España a partir de que se generalizase la electrificación de las ciudades.

<sup>404</sup> «Los celosos concejales de aquel distrito, don Toribio Santos Palomero y don Pedro Moratinos, interesados muy vivamente en que la fiesta de San Andrés revista la mayor brillantez posible, han conseguido que la “Electra Popular Vallisoletana” instale varios arcos voltaicos en la calle de Pi y Margall, que se encontrará profusamente iluminada durante las noches de la Octava». «La Octava de San Andrés. Fiestas en el barrio», 1 de junio de 1910. Sucesivas menciones a estos eventos celebrativos en: «La Octava de San Andrés. Programa de festejos», 25 de junio de 1911; «La Octava de San Andrés. Los festejos», 17 de junio de 1912; V. G. M. «La Octava de San Andrés», 1 de junio de 1913; «La Octava de San Andrés. La verbena», 21 de junio de 1914; «La Octava de San Andrés», 14 de junio de 1915; «Fiestas populares. La Octava de San Andrés», 1 de julio de 1916; «La Octava de San Andrés. Las fiestas», 16 de junio de 1917; «La Octava de San Andrés. La verbena», 9 de junio de 1918; «La Octava de San Andrés. La verbena de esta noche», 28 de junio de 1919.

<sup>405</sup> V. G. M. «La Octava de San Andrés», 1 de junio de 1913.

evento de tal forma que se interponía un principio de alteridad con respecto al grupo objetivo de lectores del diario, al mencionar recurrentemente el *elemento popular*, como expresión cortés y eufemística<sup>406</sup>, para referirse al público obrero que, según los redactores, consumía «diversiones de 0,05» o «distracciones de perro chico». Por último, en lo relativo a esta festividad y al hilo del papel que jugó el periódico, no solo como divulgador de ideología, sino como medio publicitario comercial, conviene señalar que las ocasiones festivas fueron frecuentemente aprovechadas por los negocios locales para promocionar sus artículos, generalmente dirigidos a un público femenino y joven al que, según se aprecia en la siguiente figura, interpelaban con elogios que se utilizaron de manera genérica como fórmulas de cortesía:



Figura 11. Anuncio «Octava de San Andrés», 10 de junio de 1918. AMVA.

Otro de los días señalados por el calendario era el día de San Juan, fecha en torno a la que se celebraban las fiestas del barrio local homónimo que solían extenderse hasta los tres días. Frente a la planificación habitual consistente en procesiones, puestos de comida y verbenas nocturnas amenizadas por organillos y dulzainas, en 1913 el programa fue del todo inusual, con seis días de festejos. La coincidencia con el Primer Congreso Catequístico Nacional fue la razón que motivó al ayuntamiento a invertir más fondos y prolongar las actuaciones para que acompañasen al encuentro religioso con conciertos en

---

<sup>406</sup> «[...] el trabajo de disimulación y de transfiguración (es decir, de eufemización) asegura una verdadera transubstanciación de las relaciones de fuerza [...] haciendo desconocer-reconocer la violencia que encierran objetivamente y transformándolas así en poder simbólico, capaz de producir efectos reales sin gasto aparente de energía». Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales*, 99.

la Plaza Mayor por la Banda de Isabel II e intervenciones a cargo del Orfeón Pinciano, verbenas diarias, concursos, así como conciertos extraordinarios por la Banda Municipal de Madrid en el teatro Calderón y en el Campo Grande<sup>407</sup>. La cantidad de dinero destinada a estas fiestas fue tal que el agravio comparativo con las de otros barrios desembocó en que se presentase una queja al ayuntamiento cuando decidió no financiar las celebraciones del barrio de San Pedro<sup>408</sup>. La diferente consideración de las zonas de la ciudad –San Juan, barrio céntrico de clases medias frente a San Pedro, ubicado a las afueras y poblado por obreros– proyectaba una imagen de la alcaldía que no casaba con la política del entonces regidor albista Emilio Gómez Díez, por lo que se procedió con celeridad a rectificar semejante desequilibrio.

Por su parte, el restaurante El Edén, antes mencionado al hilo de los carnavales, se convirtió en centro neurálgico de las fiestas del barrio de La Rubia, en la época otro de los más populosos de la ciudad. Se trataba de la zona que daba fin a Valladolid por el sur y en la que destacaban, sobre todo, las explanadas y merenderos en que discurrían dichas celebraciones, organizadas durante los primeros días de agosto hasta 1911 y a mediados de julio a partir de entonces. Con el adelanto de fechas se asiste también a un progresivo incremento del programa de festejos: carreras de burros con cohetes atados a la cola<sup>409</sup>, toros de fuego<sup>410</sup>, espectáculos pirotécnicos<sup>411</sup>, competiciones deportivas y, por supuesto, verbenas en las que la animación musical corría a cargo, una vez más, de organillos, dulzainas y la banda del Hospicio Provincial dirigida por el maestro Verguilla. El auge que alcanzaron dichas fiestas también fue *in crescendo* a lo largo de la década gracias, en parte, a la buena comunicación y facilidades que ofrecía el servicio de tranvías, que rebajaba 5 céntimos el precio del billete<sup>412</sup>. El éxito de concurrencia fue tal que durante

---

<sup>407</sup> «Las ferias de San Juan. Ampliación del programa», 20 de junio de 1913.

<sup>408</sup> «El Ayuntamiento ha gastado unas pesetas en el barrio de San Juan, y todos los vecinos están agradecidísimos. ¿No habrá una pequeña partida para el barrio de San Pedro? Aunque no fuera más que unos fuegos artificiales ó un concurso de bailes, otorgando un pequeño premio á la pareja que más se distinguiera. Lo piden los industriales y todos los vecinos de San Pedro. ¿Habrá manera de atender esta justa petición? ¡El Ayuntamiento tiene la palabra!». «Ferias y Fiestas de San Juan. Al Ayuntamiento», 28 de junio de 1913.

<sup>409</sup> «Para mañana. Verbena en “La Rubia”», 12 de julio de 1912.

<sup>410</sup> «La verbena de La Rubia. Toro de fuego», 23 de julio de 1915.

<sup>411</sup> «Para esta noche. Verbena en La Rubia», 18 de julio de 1914.

<sup>412</sup> «Fiestas populares. Verbena en La Rubia», 28 de julio de 1917. En 1915 el trayecto Plaza Mayor-La Rubia costaba 15 céntimos. Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, *Guía de Valladolid, dedicada a los Congresistas por el Comité local*, Quinto Congreso celebrado en Valladolid del 17 al 22 de octubre de 1915 (Valladolid: Tipografía Cuesta, 1915), 82.

1917 los propietarios de El Edén se plantearon aumentar a una frecuencia semanal la celebración de estas verbenas<sup>413</sup>. El disímil tratamiento discursivo que los redactores de *El Norte de Castilla* dieron a las crónicas de las fiestas en función de las zonas de la ciudad en que se celebraban se hizo evidente a la hora de referirse, por ejemplo, a las verbenas de las fiestas de Santiago (centro de la ciudad) y las de La Rubia (extrarradio): mientras que al primero lo calificaban de «aristocrático barrio de Santiago», del segundo destacaban que allí proliferaba «lo popular». Al referirse a estas localizaciones periféricas, resulta habitual hallar expresiones de uso estandarizado que destilaban un cierto paternalismo al mencionar a cuantos colectivos decidían incluir como adjetivos a continuación del sustantivo *elemento*: véase, por ejemplo, el *elemento popular* o el *elemento femenino*. Términos que aparecieron sistemáticamente en estas crónicas festivas en las que quienes escribían se permitían realizar apreciaciones como la que se muestra a continuación y que sirvieron para ratificar los roles de género que hombres y mujeres desempeñaban en estos eventos: «el elemento femenino, bastante aceptable por cierto, paseó por las calles, bailó y la gozó de lo lindo»<sup>414</sup>.

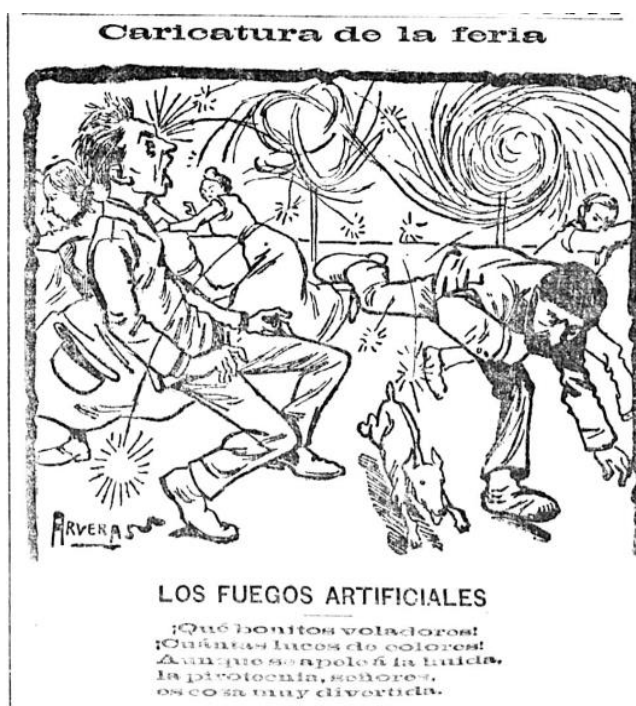


Figura 12. Arveras, «Caricatura de la feria», viñeta gráfica «Los fuegos artificiales», 23 de septiembre de 1913. AMVA.

<sup>413</sup> «En vista del éxito logrado por la verbena de anoche, la empresa proyecta organizar verbenas todos los sábados del mes de Agosto, y en todas ellas habrá grandes novedades». «En La Rubia. La verbena de anoche», 29 de julio de 1917.

<sup>414</sup> «La fiesta de San Nicolás», 5 de julio de 1913.

Al hilo de las celebraciones más multitudinarias y concurridas por la población vallisoletana hay que destacar las conocidas como Ferias de Septiembre, celebradas a lo largo de toda la década estudiada, en la segunda quincena del mes y sin una clara advocación religiosa<sup>415</sup>. Su programa se componía de una cartelera regular en los teatros y cinematógrafos que, durante dichas fechas, intensificaban su actividad, complementada con exposiciones artísticas, caninas, tómbolas benéficas (Asilo de Caridad), batallas florales, espectáculos taurinos y pirotécnicos, así como con una creciente actividad deportiva en forma de concursos hípicas, de tiro, carreras de moto y bicicleta o competiciones de «football». Para el grueso de las actividades organizadas con motivo de las fiestas solían ocuparse espacios emblemáticos al aire libre como la Plaza Mayor o el Campo Grande y sus inmediaciones, lugares, por cierto, en los que la Banda de Isabel II, además de acompañar todo tipo de procesiones y desfiles desarrollados con ese motivo, ofrecía conciertos a diario<sup>416</sup>. De entre estos merece destacarse el denominado Coso Blanco<sup>417</sup>, un desfile de carrozas celebrado por primera vez en 1914 con enorme aceptación y cuya inauguración corrió a cargo de la mencionada banda junto a la del Hospicio. El evento transcurrió con la participación de las carrozas municipales acompañadas de clarineros y tamborileros a caballo, y de los trompetistas del regimiento de lanceros de la Academia de Caballería de la ciudad. Con los años, el desfile fue incrementando su popularidad (hasta 10 000 personas acudieron en 1919<sup>418</sup>) y, por tanto, fue profusamente comentado desde el periódico en crónicas que incluían títulos y descripciones de las carrozas

---

<sup>415</sup> Las fechas se mantuvieron y, a partir del año 1939, aparece por primera vez la referencia a la advocación del día de San Mateo (21 de septiembre), aunque desde el año 2000 se han celebrado durante la primera quincena del mes en honor a la Virgen de San Lorenzo (8 de septiembre). No obstante, ya en 1910 un grupo de comerciantes, amparados un estudio climatológico que confirmaba ausencia de lluvias desde 1870 durante la primera mitad del mes, adujeron que la conveniencia de adelantar las fechas de las ferias. Sin embargo, la consulta pública realizada reveló que la mayoría de los ciudadanos no eran partidarios del cambio. Véase Paz Altés Melgar y Rosa María Calleja Gago, *Ferias y Fiestas de San Mateo 1877-1960* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1995), 17-18.

<sup>416</sup> La cantidad que el Ayuntamiento recogió en las Actas del Consistorio de Valladolid en 1902 se refiere a la contratación de la mencionada banda para los «conciertos nocturnos en los parques públicos» durante el estío y las ferias por el precio de 8500 pesetas anuales. Altés Melgar y Calleja Gago, *Ferias y fiestas*, 25.

<sup>417</sup> Fernández del Hoyo afirma que esta celebración no recibió el nombre de «Coso Blanco» hasta los años veinte, sin embargo, ya en 1914 *El Norte de Castilla* se refiere al desfile con esa denominación. Cfr. *Desarrollo urbano*, 117.

<sup>418</sup> «Algo después de la hora señalada hicieron su entrada en el Campo las carrozas y los coches inscriptos para el Coso. El salón central del Campo aparecía rodeado de palcos, en los que se veía una selecta concurrencia. Detrás de ellos se apiñaba una compacta muchedumbre que llenaba los paseos laterales y se desbordaba por la plaza de Zorrilla. Puede calcularse en más de diez mil personas las que han presenciado la fiesta». «El coso azul y blanco», 27 de septiembre de 1919.

institucionales a las que seguían los automóviles de particulares debidamente engalanados para la ocasión<sup>419</sup>.

Para completar este recorrido por los hitos del calendario conviene destacar el Primero de Mayo como fecha icónica dentro de las efemérides profanas anuales. Además de las manifestaciones obreras y mítines convocados en el Salón Pradera<sup>420</sup>, a lo largo de esta segunda década del siglo XX también se organizaban, con este motivo, bailes para los abonados, funciones *ad hoc* en los teatros en los que las compañías representaban títulos de orientación reivindicativa y temática social, así como veladas en los diferentes centros obreros de la ciudad en los que, eventualmente, se interpolaban interpretaciones musicales a cargo de los miembros de los sindicatos y asociaciones.

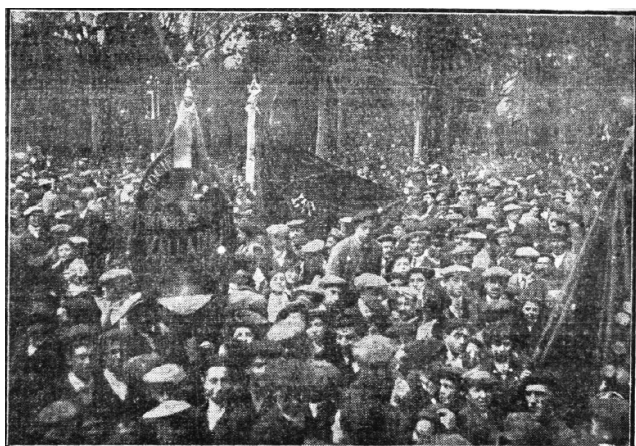


Figura 13. Feliciano Santos Peña, fotografía, «La manifestación obrera del 1.º de Mayo en Valladolid.–Los manifestantes en el Campo Grande», 3 de mayo de 1912. AMVA.

Como ejemplo de la importancia que ostentó la celebración de esta fecha entre los ciudadanos vallisoletanos, valga apuntar un programa publicado por *El Norte de Castilla* en el que destacaba la celebración del preceptivo mitin con la correspondiente

---

<sup>419</sup> *Ibíd.*

<sup>420</sup> A excepción del año 1910, y dado que aún no se había inaugurado el Teatro Pradera, durante la segunda década del novecientos todos los mítines celebrados con motivo del Primero de Mayo transcurrieron en este espacio. En 1917 no se ha podido verificar su celebración a consecuencia de la ya referida censura vigente en esos meses que prohibía tratar temas relacionados con las huelgas y el societarismo.



manifestación por el centro de la ciudad<sup>421</sup> y las diferentes veladas artísticas, algunas de ellas a base de interpretaciones musicales:

Los actos de hoy

A las diez de la mañana se celebrará en el Salón Pradera un mitin, al que asistirán todas las agrupaciones obreras de la capital. Seguidamente se organizará en la plaza de Zorrilla una manifestación, que se dirigirá por las calles de Miguel Iscar y Duque de la Victoria al Gobierno civil, ante cuyo edificio se disolverá. Por la noche se verificará, también en el Salón Pradera, la velada organizada por los elementos obreros, los cuales pondrán en escena la obra de don José Echegaray, *A fuerza de arrastrarse*. En los entre actos se proyectarán películas cinematográficas y actuarán los números de *varietés* de aquel Salón.

Sindicato de obreras

El sindicato vallisoletano de obreras de la Inmaculada Concepción, celebrará esta tarde una velada en el Círculo Católico de obreros, con arreglo al siguiente programa:

*Ave María*, de Gounod, canto.

*La gruta de Lourdes*, escena dramática, representada por socias del Sindicato.

*Plegaria á la Virgen*, canto.

*¡Pobre pajarito!*, monólogo por una socia del Sindicato.

*¡Jesús, qué criada!*, sainete representado por las obreras<sup>422</sup>.

A estas actividades desarrolladas en el núcleo de la ciudad con motivo del Primero de Mayo hay que añadir las jiras<sup>423</sup> organizadas por los mismos manifestantes en espacios más alejados, como el pinar de Antequera o La Rubia, sede de meriendas campestres vespertinas, amenizadas con «pianos de manubrio y músicas diversas»<sup>424</sup>, que completaban la jornada festiva. Tan solo se han localizado referencias a estas reuniones a partir de 1918<sup>425</sup>, no obstante, la forma rutinaria en que el diario mencionaba estos eventos parece apuntar a que su celebración, naturalizada en las rutinas municipales, venía siendo habitual ya a lo largo de los años previos.

---

<sup>421</sup> En este sentido, llama la atención el hecho de que Rivas señale que en Valladolid y en ese año no se hiciesen celebraciones de ningún tipo con motivo del Primero de Mayo. Véase Lucía Rivas, *Historia del 1.º de Mayo en España* (Madrid: UNED, 1987), 416-417.

<sup>422</sup> Martín Fernández, «Del día. La fiesta del trabajo», 1 de mayo de 1913.

<sup>423</sup> «Banquete o merienda, especialmente campestres, entre amigos, con regocijo y bulla», en *DRAE*, 23ª ed., s. v. «jira».

<sup>424</sup> «La fiesta del 1.º de Mayo. En Valladolid», 3 de mayo de 1919.

<sup>425</sup> Véase también «El 1.º de Mayo. Su celebración en Valladolid», 3 de mayo de 1918.

### II.3. Espacios para la música

El estudio espacial y territorial en disciplinas como la sociología constituye una tendencia creciente no solo como aproximación meramente cartográfica, sino como enfoque por el que estos se conciben cargados de contenidos simbólicos y culturales<sup>426</sup>. Para comprender la vida social de una ciudad –en este caso acotada a manifestaciones del hecho musical– se hace necesario reflexionar sobre su distribución espacios, a los que –en un proceso bidireccional– la sociedad confiere significados al tiempo que estos significan a la sociedad. La concepción de evento performativo que adopta la presente tesis con relación a las prácticas musicales estudiadas hace especialmente apropiado traer a colación la noción de *espacio hallado* propuesta por Schechner para designar aquellos emplazamientos ordinarios o cotidianos sujetos a unos usos habituales más o menos específicos –ya sean interiores (desde estancias concretas a conjuntos edilicios) o exteriores (desde glorietas a calles o praderas)– pero cuya naturaleza se transforma transitoriamente al acoger una representación o una escenificación<sup>427</sup>. En ese sentido, los espacios aludidos en las fiestas populares, por ejemplo, constituyeron espacios hallados: plazas, parques, explanadas, etc.; ambientes informales no concebidos para el hecho musical que eventualmente adoptaban dicha función. Además de los espacios al aire libre, los cafés constituyeron ubicaciones habituales para la actividad musical y la sociabilidad informal. Barrasa ya indicó que si se quisiese «hacer un recorrido por las calles de aquel mismo Valladolid [de comienzos del siglo XX], podríamos entrar en el Café Suizo, para poder escuchar en su “salón de té” al quinteto “Cánepa” [...]. Café del Norte; Café Royalty; Casino o Círculo de Recreo..., en todos ellos podía disfrutarse de programas musicales bien concebidos y mejor realizados por los respectivos conjuntos orquestales»<sup>428</sup>.

La bibliografía sobre los cafés pincianos de comienzos del siglo pasado es considerablemente escasa y la manera en que han sido abordados resulta de un cuestionable valor científico, por el tono abiertamente nostálgico y anecdótico<sup>429</sup> y por la ausencia de aparato crítico y de refrendos bibliográficos o documentales que avalen la información

---

<sup>426</sup> Cfr. Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (Madrid: Akal, 1982), 346-361.

<sup>427</sup> Richard Schechner, *El teatro ambientalista* (Ciudad de México: Árbol, 1988), 179.

<sup>428</sup> Barrasa Urdiales, *Ambientes musicales en Valladolid*, 13.

<sup>429</sup> Véase Santiago Melero, *A la vera del Pisuerga* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1973).

proporcionada<sup>430</sup>. Así, y a pesar de unas escuetas menciones por parte de Virgili en las que relaciona algunas agrupaciones o intérpretes de renombre con los locales en los que ofrecieron sus actuaciones a través de alguna referencia hemerográfica<sup>431</sup>, a día de hoy el recurso informativo más fiable continúan siendo las guías de Valladolid de la época<sup>432</sup>. A los lugares antes mencionados habría que añadir otros como el Café Colón, musicalmente uno de los más activos durante la década estudiada, y con presencia en el periódico que, aun no siendo sistemática, da cuenta de la regularidad de la oferta musical, el Café de Calderón ubicado en el edificio del teatro homónimo, el Gran Café Moderno, el Café Universal o el efímero Moulin Rouge<sup>433</sup>.

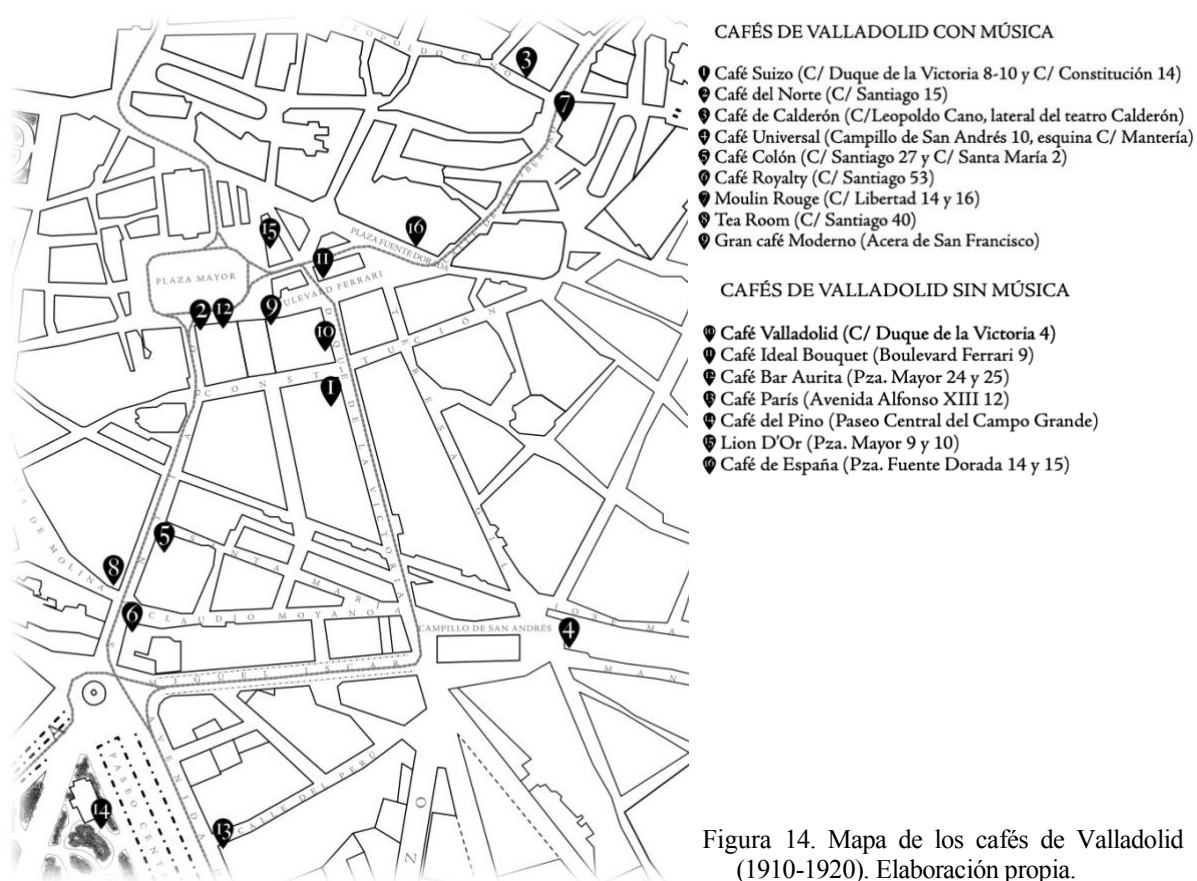


Figura 14. Mapa de los cafés de Valladolid (1910-1920). Elaboración propia.

<sup>430</sup> Véase José Miguel Ortega, *Viejos cafés de Valladolid (1809-1956): tertulias, conciertos y variedades* (Valladolid: Maxtor, 2014).

<sup>431</sup> Cfr. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 227-230.

<sup>432</sup> Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, *Guía de Valladolid, dedicada a los Congresistas...*; Francisco de Cossío, *Guía de Valladolid y provincia (1922)* (Valladolid: Grupo Pinciano y Caja España, 1990).

<sup>433</sup> Ortega, *Viejos cafés de Valladolid (1809-1956)*.

En el anterior mapa (Fig. 14) se muestran los cafés en activo durante los años que aquí se contemplan. En este punto conviene advertir que el listado no es exhaustivo, sino que refleja la localización de aquellos establecimientos sobre los que se hizo eco *El Norte de Castilla*. La ubicación de estos en el plano revela su concentración en el centro de la ciudad, delimitado al sur por el Campo Grande y al norte por el Teatro Calderón. En la Plaza Mayor e inmediaciones se asienta una considerable representación de estos negocios, algunos de los cuales ostentaron una notable importancia en materia musical como el Café del Norte y el Gran café Moderno. En la calle Santiago, vía comercial concurridísima que servía de conexión entre dicha plaza y el Campo Grande, se hallaban otros dos cafés muy activos musicalmente: el Colón y el Royalty. Los locales con oferta musical solían aparecer incluidos en la cartelera del diario junto a los cinematógrafos y los espectáculos teatrales de la ciudad. Sus programas servían de reclamo a un público pretendidamente mixto, de manera que, durante estos años, por ejemplo, el Royalty obsequiaba con regalos a las señoras que acudieran a los conciertos<sup>434</sup>. El único café enfocado desde un principio hacia público netamente masculino fue el Moulin Rouge, cuyo nombre ya apelaba a un universo semántico muy concreto, era atendido exclusivamente por camareras –hecho poco o nada habitual en el Valladolid de esos años– y estaba concebido para acoger espectáculos de variedades generalmente de carácter sicalíptico<sup>435</sup>. Hubo en la ciudad otro precedente, el entonces ya desaparecido Edén Palais, un negocio con vocación cabaretera, asociado al género ínfimo y a cupletistas particularmente inmodestas que, sin embargo, en 1901 redefinió su orientación empresarial, rebajó su carácter erótico y se convirtió en una sala para todos los públicos con objeto de incrementar la afluencia y la taquilla<sup>436</sup>.

Al referirse a la actividad musical de estos espacios, Virgili afirma que ejerció una función de telón «de fondo» similar a la música cinematográfica de hoy en día<sup>437</sup>. La consideración de estos eventos, y, por tanto, de las manifestaciones del hecho musical en ellos implicadas ha sido subsidiaria precisamente por representar unas formas de escucha no canónicas que difieren de la supuesta escucha atenta de los conciertos al uso, a los que

---

<sup>434</sup> «El amplio salón estará perfumado, las mesas se hallarán adornadas con flores, y las señoras, á las que se dedica la fiesta, también serán agasajadas con flores». «Gran Café Colón», 4 de octubre de 1917.

<sup>435</sup> Ortega, *Viejos cafés*, 149-152

<sup>436</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 532-533.

<sup>437</sup> Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 227.

se acudía con el objetivo concreto y, *a priori*, único de escuchar música<sup>438</sup>. Sin embargo, como se deja entrever más adelante, su oferta musical fue adquiriendo la suficiente entidad como para compartir rango con los considerados conciertos de pleno derecho<sup>439</sup>. Ya desde 1917 se aprecia un interés por replantear las formas de escucha en estos locales al anunciar la prohibición de juegos como el dominó durante el transcurso de las ejecuciones musicales por el elevado grado de ruido que con este se producía<sup>440</sup>. A partir de 1918, la manera en que los negocios solían anunciar estos eventos cambia al indicar no solo nombres de artistas o agrupaciones, sino también el programa musical que lo compone. Desde el momento en que la intervención musical se anuncia como concierto, con todo lo que ello conlleva en el grado de planificación y acción deliberada de los consumidores/oyentes de acudir, se plantea una realidad híbrida en la que un espacio decididamente informal alberga un tipo de sociabilidad también informal, pero en la que prolifera un tipo de escucha atenta similar a la de los conciertos al uso.

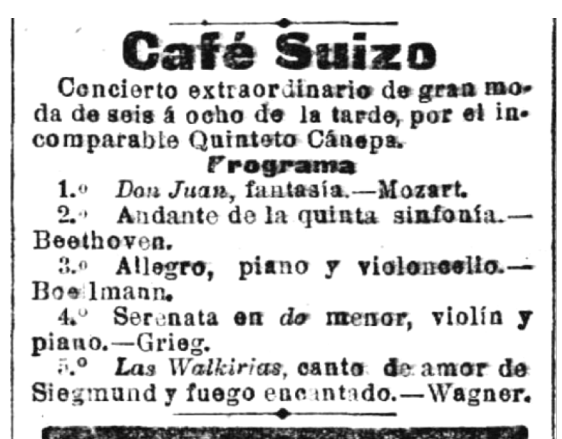


Figura 15. Anuncio «Café Suizo», 3 de abril de 1918.

<sup>438</sup> Esto puede estar avalado por lo que ya problematizó Franco Fabbri al referirse a la escucha desatenta que se produce, por ejemplo, con la «música difundida a través de los altavoces en ambientes privados o públicos, no en el ambiente propio de un concierto». «La escucha tabú», en *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, ed. por Marta García Quiñones (Barcelona: Orquesta del Caos, 2008), 26-27.

<sup>439</sup> El Royalty, por ejemplo, fue definido por Melero como un café de concierto. Véase Melero, *A la vera del Pisuerga*, 89.

<sup>440</sup> «Hoy debutará en este elegante café el laureado Trío Sinfónico [...] para complacer á los muchos aficionados que han significado sus deseos de oír buena música y sin las molestias que produce el ruido del juego del dominó, pues es este café el único de Valladolid en que desde su fundación no se ha permitido dio recreo». «Gran Café Moderno», 1 de octubre de 1917.

La proyección y popularidad que alcanzaron los cafés como centros de ocio asociados al consumo cultural, más allá de los productos propios de este tipo de establecimientos, llega a ser tal que a la oferta musical se añadieron también proyecciones cinematográficas a partir de 1914<sup>441</sup>, configurándose así ya en 1918 una verdadera programación alternativa a los espacios formales con cartelera regular en los que se alternó música y cine<sup>442</sup>. De hecho, se podría afirmar que de esta manera los cafés se convirtieron no solo en un espacio más para los conciertos musicales, sino en una alternativa real a los cinematógrafos y teatros, si acaso más modesta, pues el protocolo de asistencia y expectación solicitaba menor inversión de dinero y tiempo que los teatros, por ejemplo, donde los requerimientos sociales eran más estrictos en todos los sentidos.

Los espacios que aquí considero formales, por ser concebidos exprofeso para acoger la práctica musical, se podrían dividir en edificios destinados a la práctica escénica –con inclusión de los cinematógrafos–<sup>443</sup>, sociedades recreativas y culturales, y emplazamientos al aire libre. Dentro de estas categorías los teatros son, quizá, el tipo de inmuebles más dotados de carga simbólica y significativa pues, tal como afirma Benjamin Wihstutz, «El teatro nunca es simplemente un espacio artístico sino que siempre representa un espacio social, urbano e institucional [...]»<sup>444</sup>. De entre los coliseos vallisoletanos, el Calderón de la Barca, obra del reputado arquitecto Jerónimo de la Gándara, destaca por haberse construido con la vocación de convertirse en el más prominente de la ciudad, tanto por las dimensiones del escenario y de la sala como por sus instalaciones, ornato, servicios y dependencias... siempre según el diseño preestablecido del morfotipo *all'italiana*. Localizado en la calle Angustias (muy próxima a la Catedral) e inaugurado en 1864, «el teatro Calderón parece erigirse, dadas las características coyunturales sobre las que se levanta y el temple psicosocial que

---

<sup>441</sup> «Hoy se inauguran las sesiones de cinematógrafo en el café de Colón con dos excelentes programas alternos, comenzando las secciones á las seis de la tarde y á las nueve y media de la noche y estrenándose películas de emocionantes asuntos». «Notas teatrales. Café de Colón», 4 de febrero de 1914.

<sup>442</sup> «Hoy domingo 10 de Noviembre DÍA DE MODA. Grandiosos conciertos y magníficas sesiones de cinematógrafo, proyectándose la grandiosa y colosal cinta en cinco partes LA LUCHA. A las dos y media de la tarde, concierto; vermouh, á las seis de la tarde, concierto y cine; noche, á las diez concierto y cine». «Gran Café Colón», 10 de noviembre de 1918.

<sup>443</sup> Aunque desde una perspectiva formalista pura los teatros y cinematógrafos presentan tipologías diversas, me aferro al hecho de que la filtración de los espectáculos de varietés –y cine– en los edificios teatrales es tal que resulta pertinente referirse a ambas tipologías como espacios para la práctica escénica.

<sup>444</sup> «Introduction», en *Performance and the politics of space*, ed. por Erika Fischer-Lichte y Benjamin Wihstutz (Nueva York: Taylor & Francis, 2013), 22.

testimonia, necesariamente, a modo de emblema y respuesta a las necesidades de afirmación de un círculo social muy determinado, la burguesía municipal establecida»<sup>445</sup>. La adscripción burguesa del edificio quedaba refrendada ya por la categoría de su interiorismo cuanto por las características de su fábrica en tanto «espacio objetivo exterior», que adquiriría una particular relevancia al ocupar un solar histórico –el del antiguo Palacio del Almirante de Castilla– y una ubicación central en el entramado de la ciudad<sup>446</sup>. Además, desde 1908 contó con una excelente instalación de luz eléctrica –hasta 1300 lámparas incandescentes y arcos voltaicos– optimizada en materia de seguridad mediante la recubrición del cableado con el fin de evitar posibles cortocircuitos<sup>447</sup>. Frente a los crecientes casos de incendios producidos en teatros y cinematógrafos, en 1912 se procedió a la clausura de todos los edificios de espectáculos que no habían implementado las obras necesarias para el cumplimiento de la normativa estatal<sup>448</sup>, a pesar de que en buena parte de los edificios las obras ya se habían comenzado<sup>449</sup>.

Sus dimensiones lo convirtieron en el espacio apto para albergar espectáculos con complejos requerimientos técnicos y de gran envergadura como, por ejemplo, las

---

<sup>445</sup> P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 825.

<sup>446</sup> Véase P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 13.

<sup>447</sup> Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico*, 202. Un extenso historial de incendios de fatales consecuencias avalaba la preocupación de los responsables de los teatros, pero también de las autoridades que se remonta a la legislación de 1882, cuando se publicó una Real Orden en la que se especificaban unas *Medidas generales para prevenir los incendios ó atenuar sus efectos una vez declarados*. Véase P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 257-262.

<sup>448</sup> Cfr. Ángel Díaz Caro, «Diseño arquitectónico y protección en caso de incendio: desarrollo normativo español en materia de evacuación en los siglos XIX y XX» (Tesis doctoral, Universidad politécnica de Madrid, 2015), 131.

<sup>449</sup> «Por disposición gubernativa, fundamentada en el dictamen de los facultativos de la Junta de espectáculos, anoche permanecieron clausurados todos los edificios de espectáculos de Valladolid, por lo cual los cafés se vieron más animados que de costumbre. En algunos cinematógrafos y teatros han comenzado ya las obras necesarias para dejarlos en disposición de funcionar, por lo que es muy posible que muy en breve abran sus puertas algunos de los locales clausurados». Véase «Los espectáculos públicos. Disposición gubernativa», 10 de diciembre de 1912. Los teatros finalizaron las intervenciones requeridas con enorme rapidez de manera que tan solo tres días después de la clausura se decretó la reapertura de prácticamente todos los edificios, incluido el propio Teatro Calderón: «Esta tarde, á las tres, se reunirá de nuevo en el despacho del gobernador civil, la Junta de espectáculos, con objeto de conocer el dictamen de la comisión que ayer y anteayer visitó los teatros para examinar las obras verificadas en los mismos durante estos días. Es probable que en vista de las reformas hechas en todos los locales de espectáculos, se autorice hoy la apertura de ellos, sin perjuicio de que dentro de un plazo prudencial terminen las obras tal como se proponen por los técnicos». «El cierre de espectáculos. Apertura autorizada», 13 de diciembre de 1912. No obstante, conviene destacar que apenas cinco días más tarde y tras una nueva reunión de la Junta de espectáculos se tomó la decisión de clausurar algunos de los teatros menores de la ciudad (Cervantes, Galdós y Comedia) y el salón de baile de la planta baja del Calderón por no cumplir con la normativa. Véase «La Junta de espectáculos», 17 de diciembre de 1912.

representaciones operísticas o las incursiones anuales de la Orquesta Sinfónica de Madrid. La preponderancia del edificio venía respaldada, igualmente, por el estatus del público que lo frecuentaba tales eventos, en los que el espectáculo acontecía sobre el escenario y fuera de él. Véase como ejemplo el agradecimiento que, a través del diario, dirigieron los abonados de una temporada de ópera a la empresa del coliseo por acceder a su petición de mantener la sala completamente iluminada durante los intermedios para que se pudiese ver «la belleza de las damas y la elegancia de sus tocados»<sup>450</sup>. Durante el periodo estudiado, la programación de Calderón se nutrió de compañías de teatro declamado y recitado, de ópera, y de zarzuela y opereta, al igual que los otros teatros de la ciudad. En las críticas de los estrenos se solía prestar especial atención al público con fórmulas de cortesía que aludían sistemáticamente a su adscripción social —lo escogido y abundante en términos de «numerosa y selecta concurrencia»<sup>451</sup>— y a su aspecto, porte e indumentaria en el caso de las mujeres —a las que los textos se referían, por ejemplo, como «nutrida representación del bello sexo»<sup>452</sup>—. No obstante, y, sobre todo, en lo relativo a la programación operística, se ha apreciado una creciente profesionalización de las críticas a partir de 1914 al ser encomendadas a colaboradores con conocimientos musicales cuya competencia enunciativa los alejaba, en alguna medida, de las rutinarias observaciones en clave de crónica de sociedad. También hay que mencionar que este coliseo fue espacio de conciertos extraordinarios, bien por la magnitud de la agrupación (véase la Orquesta Sinfónica de Madrid) o por lo excepcional del intérprete en cuestión: «Decididamente, el concierto que esta tarde en sección vermut da en Calderón el célebre violinista Manolo Quiroga, acompañado al piano por su esposa Marta Leman, es una tentación; y la sala de nuestro gran teatro presentará el más brillante aspecto»<sup>453</sup>.

Sin embargo, y pese a que la dirección del Calderón fue la que más resistió a su irrefrenable moda, a partir de 1912 instaló un cinematógrafo permanente en sesión continua, un modelo —en palabras del empresario— con el que el público de provincias no estaba familiarizado como en las grandes capitales: «Mientras “la gente se acostumbra” á casos como el de ayer tarde, creemos que el gobernador —que pudo enterarse personalmente de lo que ocurría, pues estaba en el teatro— impondrá un correctivo á la

---

<sup>450</sup> «Los teatros. Calderón», 16 de febrero de 1914.

<sup>451</sup> Z. I., «Notas teatrales. Calderón», 10 de febrero de 1912

<sup>452</sup> Z., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1911.

<sup>453</sup> «De música. Hoy en Calderón», 13 de diciembre de 1919.



empresa y la obligará á no despachar en la taquilla más localidades de las que el teatro tiene. Permitir que el intolerable abuso de ayer se repita, sería punible»<sup>454</sup>. La programación de este tipo de espectáculo acarreó que se fijasen unos precios económicos accesibles tanto a las clases populares como a las más adineradas sin que ello restase respetabilidad a la institución, pues, como se esforzó en recalcar la empresa, todo lo que allí se proyectase, del género cómico o dramático, tendría la característica común de ser moral<sup>455</sup>. Y es que el cinematógrafo llegó para quedarse e incluso para compartir cartelera con compañías de variedades que competían con la lírica o el drama ofreciendo unos precios considerablemente más bajos, de forma que mientras en 1914, por ejemplo, el coste de una entrada general al cine oscilaba entre 1,50 y 2,50 pesetas (si se trataba de *días de moda*, jueves o domingo)<sup>456</sup>, el abono más barato para una temporada de ópera costaba 16 pesetas (a razón de 4 pesetas por representación)<sup>457</sup>. Por su parte, las mejoras en la instalación cinematográfica de este coliseo se sucedieron a medida que surgían nuevos inventos como el Kinemacolor, introducido en diciembre de 1915 para proyecciones de películas en color. El atractivo del Calderón en materia filmica no solo residía en la implementación de dicha novedad, sino en la apuesta por un «espectáculo cinematográfico culto» en el que se pudiesen admirar largometrajes de excelente factura y calidad contrastada, con objeto de distinguirse de las habituales programaciones que solían servir los locales al uso<sup>458</sup>.

---

<sup>454</sup> «Notas teatrales. Calderón», 14 de octubre de 1912.

<sup>455</sup> «Ha contratado el teatro de Calderón de la Barca de esta ciudad uno de los empresarios del teatro Arriaga, de Bilbao, para dedicarle á cinematógrafo permanente. Precedido de gran fama, por su novedad, por la fijeza en las cintas, por su moralidad, que le es peculiar, viene este cine á Valladolid, y la empresa no escatimará gasto ninguno para agradar más y más al público vallisoletano; en una palabra, puede asegurarse que este cine será uno de los primeros en España. Sus películas, cómicas unas, dramáticas otras, y todas morales, llamas poderosamente la atención, procediendo de las más acreditadas casas extranjeras; habiendo de notar en línea a parte las películas americanas que no han tenido rival en cuantos ligares fueron presentadas. Los precios serán económicos, para hacer accesible la entrada al pobre y al rico». «En Calderón. Espectáculo sensacional», 10 de octubre de 1912.

<sup>456</sup> «Esta empresa, en su deseo de demostrar su agradecimiento al distinguido público que tanto la ha favorecido, abre un abono baratísimo: palcos plateas ó bajos, á diario, 1'50 pesetas; á turno, 2 y jueves y domingo, 2'50». «Notas teatrales. Calderón», 14 de enero de 1914.

<sup>457</sup> «El abono extraordinario de Carnaval estará abierto en la contaduría para los días 21, 22, 23 y 24 del corriente, desde las once de la mañana á las doce de la noche, á los siguientes precios por las cuatro funciones: Palcos principales, 60 pesetas; palcos segundos, 30; butacas con entrada, 16. Los impuestos á cargo del público. No hay palcos plateas ni palcos bajos». «Los teatros. Calderón», 16 de febrero de 1914.

<sup>458</sup> «En este teatro se celebrará hoy la segunda representación de las películas del *Kinemacolor*, ofreciéndose en el programa la proyección de las tres que anoche fueron tan elogiadas y de otra titulada “Maniobras del ejército inglés”, que es bellísima. Además, se proyectarán las notables películas: “El hijo de su padre”, de muy intenso argumento, y “Tramas subterráneas”, verdadera creación de la artista Matilda di Mazzio». «Notas teatrales. Calderón», 16 de diciembre de 1915.

El Teatro Lope de Vega, erigido en la calle María de Molina en 1861 y hoy completamente inhabilitado, se identifica como el primer coliseo pinciano surgido de la iniciativa capitalista municipal y aquel que, de hecho, «introdujo en Valladolid la definición arquitectónica del espacio teatral burgués contemporáneo»<sup>459</sup>. La razón por la que aparece referido después del Calderón, pese a haberse construido unos años antes, tiene que ver con unas dimensiones y aforo menores, con su implantación más modesta en el tejido urbano y con una proyección social menos distinguida y más enfocada hacia amplios espectros de las clases medias metropolitanas. Debido también, como el caso anterior, al artífice del teatro de la Zarzuela de Madrid, Jerónimo de la Gándara, el edificio se ajusta al canon a la italiana, que «en este caso tiende a concertar las desfavorables condiciones topográficas preexistentes con aquella estructura morfológica y conducta expresiva que para entonces se habían identificado con las propiedades del decoro y conveniencia que habían de poseer este tipo de fábricas» y que se habían convertido en «signo de “lo teatral” en arquitectura»<sup>460</sup>. Durante la segunda década del siglo XX, este teatro se erigió como una tercera vía en la que confluyó un público mayoritariamente formado por comerciantes, artesanos, dependientes y trabajadores cualificados que demandaba una programación versátil, a mitad de camino entre el gusto elitista y el comercial o de masas. De hecho, el año en que arranca el periodo estudiado es decisivo para este inmueble porque, durante el verano de 1910, Fidel Mantilla<sup>461</sup> llevó a cabo una reforma considerable por la que se mejoraron los accesos al teatro al añadir una entrada por la calle perpendicular (Veinte de Febrero) que daba acceso directo a las «localidades altas», es decir, a los espacios ocupados por el público más popular. Con ello se establecieron, se ratificaron y se perpetuaron –función tras función– los roles sociales y las relaciones de poder implícitas entre unos asistentes identificados socialmente no ya a

---

<sup>459</sup> P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa*, 316.

<sup>460</sup> *Ibid.*, 337.

<sup>461</sup> Posiblemente se trate del empresario cuyo nombre completo es Fidel Fernández Recio Mantilla, propietario de la Casa Mantilla. Fernández del Hoyo cita un artículo del arquitecto Francisco Santander en el que se refiere a Fidel Mantilla como un destacado colega: «Para conservar su arquitectura civil, que es la fisonomía de la ciudad, Valladolid necesita un arquitecto. Un arquitecto que sea lo que el gran Aníbal González para Sevilla, lo que fue Rucabado y hoy es Riancho para Santander, lo que es para la vecina Palencia el inteligente y activo Jerónimo Arroyo. Este arquitecto podría serlo Agapito Revilla si se olvidara un poco de los retablos y los papeles viejos; podría serlo Fidel Mantilla si empleara en casas ajenas el talento y el gusto que demuestra al restaurar las fincas propias; podría serlo el mismo Jerónimo Arroyo, tan enterado y tan amante de los estilos de Castilla». María Antonia Fernández del Hoyo, «El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla», en *Conocer Valladolid 2015: IX Congreso de patrimonio cultural* (Valladolid: RABAPC, 2016), 123.

través de la localidad ocupada en el interior del recinto sino incluso mediante la organización jerárquica del propio acceso. Con la reforma también se añadieron salas de espera que promoverían el ritual mundano de encuentro e interacción antes, durante y después de las representaciones, así como innovaciones en la instalación de calefacción que mejoraron ostensiblemente la confortabilidad de la sala:

Dejemos la Acera y vayamos á la calle de Doña María de Molina. Entremos en Lope. Pero ¿ésto es Lope? ¿No nos hemos equivocado? Un portalón amplísimo, de muros charolados y pavimento de asfalto. Dos taquillas de elegante talla. Y al frente anchas mamparas de artísticos cristales. Avancemos. — Un vestíbulo estupendo: nada más artístico, más elegante ni más lujoso. Zócalo alto, de madera tallada, color caoba; decoración de exquisito estilo imperio modernizado, dispuesta con arte sumo; blanca con detalles de oro. En uno de los muros, grandes lunas encuadradas en las tallas de la decoración. Al fondo, las puertas de madera y cristales, y entre ellas, una lápida muy artística, con la fecha de la construcción del teatro. En la parte anterior del salón, le iluminan elegantes globos pegados al techo; en la del fondo, la iluminación es de luz cenital: el resplandor ofuscante de dos arcos voltáicos se filtra á través del techo de cristales esmerilados. Todo el conjunto, de que no es fácil dar idea en estas notas, es de una belleza extraordinaria. Acusa la mano de un artista notable; la de nuestro distinguido paisano don Fidel Mantilla, cuyo veraneo en Valladolid ha sido dedicado á esta hermosa obra. Más adentro, reconocemos «nuestro» Lope de Vega. Pero está también remozado. Los pasillos, las escaleras, las salas de espera: todo ha sido arreglado. En la sala se ha aumentado la luz. La calefacción se ha duplicado. Otra novedad tiene: á las localidades altas se entrará por la calle del Veinte de Febrero, y para los espectadores que á ellas concurren, se ha dispuesto también un amplio salón de espera. La reforma es cómoda para todos, pues suprime las aperturas y la confusión los días de lleno. Que serán muchos este invierno, pues además de los atractivos que estas importantes mejoras constituyen, la nueva empresa les ofrecerá abundantes. Por de pronto, la compañía que hoy se presenta es de lo mejor del género. Género chico, y con toques un poco alegres, en la última sección. El cartel de hoy es como una síntesis de la temporada: *La alegría del batallón* y *Los granujas*, *Las bribonas* y *La carne flaca*. Y para interpretar este género, artistas tan celebradas como Antonia de Cachavera, Asunción Méndez, Josefina Eduarte... Y en el repertorio *La corte de Faraón*, cuyos cuplés nos tienen ya á todos completamente babilonios<sup>462</sup>.

La información que proporciona la reseña anterior es muy ilustrativa a la hora de relacionar los ideales apuntados al principio de este capítulo como hilos conductores del periodo, puesto que el autor del texto incide en la profusión decorativa que caracteriza al edificio en términos de «decoración de exquisito estilo imperio modernizado» y en las mejoras infraestructurales que suscribían los ideales regeneracionistas de progreso y modernidad tan presentes durante esa época. En consonancia con lo apuntado por P. Arregui al referirse a la tendencia demostrativa de los teatros desde el siglo XIX<sup>463</sup>, conviene destacar que la comodidad, la opulencia o suntuosidad de los ambientes se convirtieron en argumentos de reclamo para un público que los demandaba y al mismo tiempo deseaba ratificar su pertenencia de clase al frecuentarlos. Esa inquietud por la

---

<sup>462</sup> X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 10 de septiembre de 1910.

<sup>463</sup> P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 293-294.

dignificación del entorno contrasta con la referencia a la compañía contratada para el comienzo de temporada, de la que se especificó que cultivaba el «Género chico, y con toques un poco alegres, en la última sección»<sup>464</sup>. Con esta frase, el autor del texto se refiere no tanto a la comicidad de las obras como al atrevimiento de los argumentos, semejante a la denominada *cuarta de Apolo*, última sesión de la noche que este teatro madrileño, conocido como La catedral del género chico, destinaba a obras subidas de tono y a un público eminentemente masculino y tendencialmente inmoderado<sup>465</sup>.

La programación de este coliseo se compuso de los mismos géneros que la del anterior; sin embargo, mientras que la cartelera de Calderón se nutrió en su mayoría de compañías de teatro declamado, el Lope de Vega destacó por una más abundante programación lírica, sobre todo de zarzuela y opereta, y solo esporádicamente alguna compañía de ópera. Por su parte, las frecuentes temporadas de cine y varietés fueron incrementando su presencia en la cartelera por medio de sesiones ya combinadas ya individuales, lo cual no deja de llamar la atención si se compara con la casuística del Calderón, en el que los escasos espectáculos de variedades existieron únicamente al amparo de las sesiones cinematográficas. La opereta, en su variante de origen vienés, fue el género que mayor popularidad adquirió, y por tanto, el más representado en el Lope de Vega. De hecho, hasta las compañías que se presentaban como «de zarzuela» solían contar con un repertorio operetístico bien nutrido: «Esta noche se reanuda la temporada de zarzuela, presentándose la misma compañía, muy reformada y bajo la dirección del aplaudido primer actor Julio Nadal y el reputado maestro concertador señor Cristóbal. Se reprisará la opereta *El conde de Luxemburgo*»<sup>466</sup>. Y es que, la transferencia entre géneros era una realidad ya desde la época isabelina con el acomodamiento de la *opéra-comique* francesa a la propia zarzuela<sup>467</sup>. En el proceso de adaptación de estas obras extranjeras la traducción era tan solo una parte del procedimiento, que habitualmente conllevaba, al menos, una adaptación integral de los textos para adecuarlos al nuevo idioma, pero también a la idiosincrasia local del público<sup>468</sup>. Durante los años aquí abordados, las

---

<sup>464</sup> X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 10 de septiembre de 1910.

<sup>465</sup> Véase al respecto José María López Ruiz, *Historia del Teatro Apolo y de la verbena de la Paloma* (Madrid: El Avapiés, 1994); Del Moral Ruiz, *El género chico*, 31-33.

<sup>466</sup> «Notas teatrales. Lope de Vega», 16 de noviembre de 1912.

<sup>467</sup> Cfr. Enrique Mejías García, «La Opéra-Comique en la Zarzuela y la zarzuela como opéra-comique: una temporada de Delphine Ugalde en Madrid (1859)», *Artigrama* 36 (2021), 201.

<sup>468</sup> Vid. 189n642 *infra*.

compañías de zarzuela ya incluían como parte de su repertorio habitual, no ya *opéra-comique*, ni siquiera opereta francesa, sino operetas de origen austriaco.

Sin embargo, a partir de 1917 se aprecia un creciente interés por la contratación de compañías que el diario denominó como «de ópera italiana» (a pesar de que representaron también producción española y alemana). Manuel Pradera –quien sería el impulsor del Teatro Pradera al que me referiré más adelante– ostentaba en ese año el cargo de gestor del Lope de Vega y, con la finalidad de complacer las demandas de su público, contrató a la formación lírica encabezada por Mercedes Capsir. Los precios habitualmente económicos que ofrecía la programación heredera del modelo del teatro por horas al que se amoldaban la mayoría de las compañías de zarzuela y opereta oscilaban en torno a una peseta el billete en patio de butacas<sup>469</sup>. No ocurrió así con los precios fijados por estas compañías de ópera que representaban un título en una única sesión, cuyo precio fijaron en cinco pesetas la butaca<sup>470</sup>. La *fraccionabilidad* del espectáculo con las funciones por horas (tres actos, tres entradas) frente a las funciones completas (tres actos, una entrada) es un hecho connotativo de la estrategia empresarial de programación conforme al perfil social del público al que se dirigen los teatros según su capacidad adquisitiva, disponibilidad horaria y la naturaleza del material representado: una obra grande completa frente a varias de menor extensión. Además, este proceder se convierte en un factor simbólico de naturaleza socioeconómica de primer orden, puesto que una misma programación a base de varias obras cortas anunciada en Lope como función por secciones, en Calderón se considera función completa y, por tanto, la entrada es única para las diferentes obras<sup>471</sup>.

Así mismo, el Lope acogió otros eventos que, independientes de la programación habitual por temporadas que ocupaban las compañías, se desarrollaron con diferentes fines. Desde los bailes de trajes y máscaras celebrados durante el Carnaval –en los que solía intervenir la Banda de Isabel II– hasta las veladas a beneficio que, además de estar destinadas para algún miembro de la compañía de turno, también podían tener un objetivo asistencial al dedicarse, por ejemplo, a gremios obreros<sup>472</sup> o a los enfermos<sup>473</sup>. A ello hay

---

<sup>469</sup> «Teatro Lope», 4 de enero de 1916.

<sup>470</sup> «Los teatros», 23 de noviembre de 1917.

<sup>471</sup> P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 1782.

<sup>472</sup> «Notas teatrales. Fiesta de los tranviarios», 29 de enero de 1916.

<sup>473</sup> «Fiesta benéfica. Para el Pabellón de niños tuberculosos», 29 de marzo de 1919.

que añadir las actuaciones de agrupaciones semiprofesionales como orfeones y rondallas que se incluían en veladas más amplias y que se completaban con la interpretación de repertorio teatral. Por último, y por tratarse de una excepción, también ha de consignarse la programación de dos recitales a cargo de Hilda Luchi (soprano), José Palet (tenor), José Segura Tallien (barítono) y el maestro Falconi (piano):

En reuniones familiares, en visitas, tertulias y paseos, por lo fastuoso, interesante, y ameno de estas artísticas veladas, poniéndose de acuerdo nuestra *gente bien* para congregarse en Lope aplaudiendo á esos artistas, que nunca fueron oídos aquí, y difícilmente volverán á serlo, pues su campo de acción está en los grandes coliseos del extranjero, porque ni en Valladolid se dá ópera, ni se puede pagar los honorarios justos –pero elevados– que acostumbran á pagar artistas tan famosos [...] que acompañados por el maestro Falconi, pronto vamos á oír, gracias al actual conflicto europeo y á la esplendidez de un señor empresario»<sup>474</sup>.

La mención a la *gente bien*, a la que se refiere el autor del texto, parece esclarecer la clase social a la que pertenecería la mayoría del público y que el periodista automáticamente asimiló como requisito para ser potencial consumidor del género operístico<sup>475</sup>, relegando la melomanía a un segundo plano y enfatizando la dimensión social del evento frente a la artística.

Por su parte, el Teatro Zorrilla se inauguró en 1884 sobre los antiguos terrenos del Convento de San Francisco ubicados en lo que ya era la Plaza Mayor de la ciudad, razón por la que se acrisoló su nominalización como teatro «de la Acera de San Francisco» o simplemente «de la Acera». Se trata de una fábrica que ya no sigue el canon a la italiana, sino que se adapta a la funcional tipología de teatro salón<sup>476</sup>: el solar de construcción, cuyo acceso principal se encontraba enclaustrado en los soportales de la plaza, limitaba su extensión y empaque externo dado que se respetó la premisa de que no destacara sobre el resto de los edificios<sup>477</sup>. No obstante, también en 1910 el teatro fue íntegramente reformado y no solo su aspecto, porque a las mejoras implementadas en la disposición de la sala –con el aumento del espacio para butacas, la instalación de mayor iluminación, nuevos cortinajes, pinturas y calefacción de vapor a baja presión– se añadió la promesa de que la empresa del teatro programaría género chico, pero «sin “cosas gordas”, ni sicalipsis»<sup>478</sup>. La orientación más popular del Zorrilla frente a los coliseos anteriores se

---

<sup>474</sup> «Actualidad musical. Los conciertos en Lope de Vega», 14 de mayo de 1917. Cfr. 394-395 *infra*.

<sup>475</sup> Vid. n597 *infra*.

<sup>476</sup> Véanse Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico*, 194-209; P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 13.

<sup>477</sup> Cfr. Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico*, 202.

<sup>478</sup> X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 10 de septiembre de 1910. Vid. 330n1226 *infra*.

reflejó en la cartelera del espacio, en los horarios y en los precios. Además de las más o menos frecuentes compañías de género chico y opereta –cuyas funciones eran considerablemente económicas (por ejemplo, una butaca para el debut de la compañía de zarzuela de Ángel Salcedo en 1916 costaba 1 peseta y 25 céntimos<sup>479</sup>)–, la programación más abundante del teatro durante estos años fue la de «Ideal Cinema»<sup>480</sup>, que, en sección continua y en ocasiones alternando con varietés, ofrecía la butaca a 50 céntimos<sup>481</sup>. La diferencia de precios es notable, pero quizá más significativa sea la planificación horaria de las sesiones de uno y otro tipo de espectáculo. Las compañías de teatro declamado o de lírica ocupaban secciones de tarde-noche, pero también de vermú, a veces denominadas *matinée*, que implicaban las primeras horas de la tarde e incluso las mañanas en días de diario<sup>482</sup>.

El Teatro Pradera, también referido como Salón Pradera, es el último de los espacios formales destinados a la práctica teatral regular y profesional. Fue inaugurado el 15 de septiembre de 1910 no sin experimentar algún contratiempo tanto en el proceso de construcción como una vez ya en funcionamiento. Su edificación sobre una instalación anterior fue promovida por el ya mencionado empresario Manuel Pradera y realizada por el arquitecto municipal Juan de Agapito y Revilla<sup>483</sup>. Su construcción planteó una situación insólita al dibujar una trayectoria inversa a la habitual en esos años en los que el cine ganaba popularidad de manera inusitada: mientras los teatros se reconvertían para poder ofrecer espectáculos cinematográficos, la sala de proyecciones gestionada por la familia Pradera y conocida como La barraca dio lugar a una edificación teatral, concebida desde un principio para acoger programación mixta –basada tanto en temporadas de cinematógrafo y varietés como en compañías de teatro declamado y musical– que también se implantó el resto de teatros de la ciudad<sup>484</sup>. Resulta, cuanto menos, llamativa la consideración que se tiene de este espacio en la mencionada *Guía de Valladolid* de 1915,

---

<sup>479</sup> «Teatro Zorrilla», 6 de diciembre de 1916.

<sup>480</sup> De esta manera se denominó al Teatro Zorrilla cuando albergó sesiones de cinematógrafo. Véase Martín Arias y Sáinz Guerra, «El cinematógrafo (1896-1919)», 21.

<sup>481</sup> «Teatro Zorrilla. Ideal Cinema», 3 de octubre de 1913.

<sup>482</sup> Estas secciones eventualmente fueron calificadas como «matinéas aristocráticas», pues la concurrencia que se podía permitir asistir a estos eventos de ocio en horario laboral regular era aquella exenta de obligaciones. «Teatro Zorrilla», 16 de septiembre de 1913.

<sup>483</sup> El ornato se debió a Torrebadella, un conocido escenógrafo y decorador vallisoletano, habitual colaborador en el Salón Pradera.

<sup>484</sup> Daniel Villalobos Alonso, *Arquitectura de cines en Valladolid: en busca de una identidad arquitectónica y urbana* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid /GIRAC, 2020), 35.

en que se asocia el Salón Pradera a las temporadas de varietés<sup>485</sup>. Es cierto que buena parte de su cartelera se nutrió de este tipo de espectáculos, no obstante, el género lírico también tuvo cabida con compañías de zarzuela y opereta programadas en, al menos, una ocasión anual, a excepción de los años 1915 y 1918, durante los que las ocasionales compañías de teatro declamado coexistieron con el cine y las variedades. En abril de 1910, los concejales mauristas interpusieron un pleito por el que alegaban que la variación de dimensiones con respecto al proyecto originalmente diseñado y aprobado suponía una tala considerable de árboles<sup>486</sup>. Finalmente, el fiscal resolvió el litigio al estimar infundadas las acusaciones dado que las modificaciones aludidas se referían a un aumento en altura, pero no en la planta del edificio<sup>487</sup>. De hecho, el diario se mostró en todo momento a favor de la concesión del espacio por considerar del todo inoportuna la queja de los concejales conservadores:

El hecho sencillísimo de que los concejales llamados administrativos defiendan el arbolado después de dejar cortar los árboles, y la razón abrumadora de que ellos no piden que se tale el arbolado, sino *que se tale previa subasta ó siendo el adjudicatario un amigo suyo*, era ya bastante para convencer á las gentes de que toda esta algarada no tiene ninguna relación con el interés público y responde pura y exclusivamente á una maniobra política. Los organizadores de la farándula no han podido reprimir sus naturales impulsos, y ayer ya han salido á las candilejas como respondiendo á las voces del público que decía con sonrisa irónica: ¡que salga el autor! La prueba de que la política no tiene que ver con todo esto, es que la manifestación en contra del teatro la organiza y convoca don Benito de la Cuesta. En cambio la que se proyectaba en favor de las obras, la convocaban los trabajadores del gremio de la construcción. Se trata, pues, de organizar una manifestación maurista, disfrazándola con la etiqueta del interés municipal y de la defensa del arbolado [...] Decididamente aquí no pueden cortar árboles más que los conservadores. Nueva prueba de que la actual campaña es pura y exclusivamente maurista, la ofrece el dato de “la famosa protesta ó grosería colectiva que los concejales administrativos han dirigido al alcalde. En dicho documento no figuran las firmas de los concejales republicanos que asistieron al mitin de las minorías municipales, y ello es bastante para demostrar la seriedad de unos y otros. Los republicanos observan siempre la misma actitud, En cambio los mauristas callaron entonces y gritan ahora. ¿Por qué ese cambio?<sup>488</sup>

Para la inauguración del espacio se contrataron, en palabras del diario, los tres mejores números de variedades de España con Barlay-Bros, Los Villalpandos y Cinco Planetas, anunciándose al Pradera como el «espectáculo más barato» por ser sus precios

---

<sup>485</sup> «A más de estos teatros [Calderón, Lope de Vega, Zorrilla y Comedia] existe el llamado *Salón Pradera*, de local espacioso y amplio, situado en el Campo Grande y edificado en 1910. En él actúan, por lo general, compañías de las llamadas *Varietés*». Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, *Guía de Valladolid, dedicada a los Congresistas*, 85.

<sup>486</sup> «El teatro del Campo. ¡Que salga el autor!», 3 de abril de 1910.

<sup>487</sup> Véase Manuela Ruiz Llorente, «Teatro Pradera de Valladolid: análisis arquitectónico y restitución virtual» (Trabajo fin de grado, UVA, 2021), 15

<sup>488</sup> *Ibíd.*



los mismo que los del cinematógrafo<sup>489</sup>. La novedad de las instalaciones y los precios competitivos de las entradas hicieron que muy pronto este teatro se convirtiese en el preferido de amplios y heterogéneos sectores del público vallisoletano<sup>490</sup>. Aunque no debe pasarse por alto que la mención al público distinguido pudiese ejercer como reclamo para que, efectivamente, dicha audiencia concurriese al salón, las crónicas y reseñas de los eventos, constituidos en un principio por proyecciones cinematográficas y varietés, evidenciaron la coexistencia regular de ambos tipos de audiencias. A la baratura de las entradas se sumaba una confortabilidad ajustada a las demandas de las clases más adineradas también deseosas de ver las últimas novedades del cine y a los más afamados artistas de variedades. Además, la apuesta del empresario por rivalizar con el resto de la oferta espectacular de la ciudad le llevó a programar también compañías de teatro declamado, de zarzuela y opereta, dándose el caso de ofrecer secciones con un título de zarzuela y la proyección de una película por setenta y cinco céntimos la butaca<sup>491</sup>. A esta programación diaria hay que añadir la ya citada celebración del Primero de Mayo, dado que el Pradera fue, en numerosas ocasiones, el espacio escogido y cedido para celebrar mítines y funciones benéficas organizadas por centros obreros<sup>492</sup>. De forma eventual, también albergó veladas artísticas organizadas por la Junta de Damas de la Cruz Roja<sup>493</sup> o galas patrióticas que, por iniciativa de los estudiantes de la Academia de Caballería (ubicada a escasos metros del teatro), se realizaron a beneficio de los heridos y muertos en la guerra de Marruecos: «La proyectada función en favor de las familias de los muertos y heridos en la campaña de Melilla, se celebrará en el teatro Pradera, el viernes próximo. Los organizadores de la fiesta, estudiantes y alumnos de la Academia de Caballería, han solicitado y obtenido el concurso de la notable compañía de zarzuela que actúa en dicho coliseo, y conocidos poetas han prometido enviar composiciones alusivas al acto. El señor Pradera, teniendo en cuenta el fin benéfico que se persigue, ha cedido galantemente su

---

<sup>489</sup> «Los teatros. Apertura del Salón Pradera», 15 de septiembre de 1910.

<sup>490</sup> «Lo escogido y notable de las películas, todas bellas y todas morales: la perfección insuperable, y no igualada, de la proyección; la comodidad del local, cuya excelente calefacción le proporciona una temperatura deliciosa, y la baratura de los precios de las localidades, hacen que sea á diario el predilecto del público distinguido como del popular, el teatro Pradera». «Notas teatrales. Pradera», 16 de diciembre de 1912.

<sup>491</sup> «Salón Pradera», 22 de abril de 1914.

<sup>492</sup> Eventos asistenciales en auxilio de otros trabajadores en apuros económicos.

<sup>493</sup> «Teatralerías. Para la Cruz Roja», 29 de abril de 1911.

teatro»<sup>494</sup>. Con el nuevo edificio, la barraca que le precedió<sup>495</sup> tan solo fue instalada durante las Ferias de Septiembre con una programación que también incluía números de variedades<sup>496</sup>.

Hay que destacar otro de los edificios que mantuvieron esta programación mixta, por la que se alternaban temporadas de cine y variedades con compañías de teatro declamado o musical entre los que se encuentra el Teatro de la Comedia. Se trata del lugar escénico más antiguo de Valladolid, ubicado en la entonces denominada calle Nueva de San Lorenzo que hoy constituye la Plaza de Martí y Monsó –denominada con anterioridad Plaza de la Comedia<sup>497</sup>–. Se trata de un solar con vocación palimpséslica dado que amparó un primer corral de comedias aurisecular, después un coliseo dieciochesco<sup>498</sup> que, posteriormente se acomodaría a las exigencias decimonónicas<sup>499</sup> para, finalmente, transformarse en cine<sup>500</sup>.<sup>501</sup> La bibliografía que ha tratado este espacio ha convenido obviar su etapa decimonónica tardía y los primeros años de la nueva centuria previos a su reconversión definitiva en cine. Aunque la información proporcionada por el diario no es lo suficientemente abundante como para plantear una revisión historiográfica del edificio, sirve para matizar las funciones que desempeñó durante los años aquí estudiados. Se había documentado su reapertura bajo gestión privada en 1867 para, bajo el nombre de Teatro de Variedades, ser explotado únicamente como salón de baile<sup>502</sup>. Posteriormente, se ha constatado la presencia de actividad cinematográfica que Ricardo De la Fuente Ballesteros data en 1915<sup>503</sup>, aunque fue en diciembre de 1914 cuando se reinauguró el local con una

---

<sup>494</sup> «Notas teatrales. Función patriótica», 11 de febrero de 1912.

<sup>495</sup> En 1904, los hermanos Pradera inauguraron el que fue el primer cinematógrafo estable de la ciudad, construido en madera. Véase Martín Arias y Sáinz Guerra, «El cinematógrafo (1896-1919)», 10.

<sup>496</sup> Cfr. García del Río, «Del Cinematógrafo al Salón Pradera a través de *El Norte de Castilla*», 39.

<sup>497</sup> Juan Agapito y Revilla, *Las calles de Valladolid: nomenclátor histórico (1937)* (Valladolid: Grupo Pinciano y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982), 267-269

<sup>498</sup> Cuando el Ayuntamiento adquirió su propiedad en 1760 se implementaron una serie de reformas y mejoras con las que, en palabras de Agapito y Revilla, «el teatro lució espléndidamente y era el punto frecuentado por la aristocracia», *Las calles de Valladolid*, 269. Véanse también Celso Almuiña, *Teatro y Cultura en Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del XVIII* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1974).

<sup>499</sup> Alonso Cortés, *El Teatro en Valladolid*; Lena Saladina Iglesias Rouco, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1978); Rosa Díez Garretas, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del s. XIX* (Valladolid: Institución cultural Simancas, 1982).

<sup>500</sup> En 1929 se inauguraría el Cinema Coca, por cuyo nombre acabaría conociéndose la propia plaza.

<sup>501</sup> Agapito y Revilla,

<sup>502</sup> «En la inauguración del Lope», en *Teatro Lope de Vega*, 11.

<sup>503</sup> Villalobos Alonso, *Arquitectura de cines en Valladolid*, 48.

programación de cinematógrafo y varietés<sup>504</sup>. A partir de entonces se programaron temporadas de teatro declamado y de zarzuela y opereta, caracterizadas por ofrecer los precios más económicos de la ciudad<sup>505</sup>, hasta 1918, año en que vuelve a desaparecer de la cartelera. Durante los primeros meses de actividad en esta última fase, Luis Altolaguirre, propietario del teatro, se propuso captar al público con ofertas de gran atractivo que apelaban a lo asequible de sus precios<sup>506</sup>, pero también a una cuidada programación<sup>507</sup> y a las condiciones de confort aseguradas por las mejoras en la instalación de calefacción<sup>508</sup>.

Además de la mencionada barraca de la familia Pradera, existió otra ubicada en la Plaza Fuente Dorada denominada Gran Cinema Oriental: «La comodidad y sencilla elegancia de tan hermoso salón, el gusto desplegado por la empresa del mismo, presentando artistas de primera y organizando continuamente espectáculos cultos y delicados, explican la predilección especial que el público le otorga, ofreciendo todas las noches tan linda sala hermoso aspecto, animada con la presencia de distinguidas damas y numeroso público de nuestra buena y elegante sociedad»<sup>509</sup>. Este local programó espectáculos cinematográficos y variedades<sup>510</sup> en un emplazamiento muy próximo a la Plaza Mayor y, como sugiere la noticia, sin ninguna clase de descrédito social. Recientemente se ha publicado un libro, ya citado, sobre la arquitectura de los cines y espacios de proyección filmica vallisoletanos desde que aparecen las primeras barracas desmontables hasta la actualidad. En este aparecen mencionados otros dos cines, Popular (calle de Mantería) y Mercantil (calle Panaderos), ambos en el barrio de San Andrés, que,

---

<sup>504</sup>«Hoy abre sus puertas el viejo teatro de la Comedia, que ha sido remozado, para ofrecer un espectáculo de cinematógrafo y *varietés*. Alternará con bonitas películas, la pareja de bailes internacionales *Las Isabelinas* y la canzonetista *La Favorita*. Hoy se celebrarán tres funciones á las cuatro y seis y media de la tarde y á las nueve y media de la noche». «Notas teatrales. Comedia», 13 de diciembre de 1914.

<sup>505</sup> «La empresa, que aspira á hacer del teatro de la Comedia el más favorecido de los de Valladolid, ha decidido dar el espectáculo á precios ultrapopulares, ó sea á peseta la butaca en sección doble, y á treinta céntimos la entrada general». «Notas teatrales. Comedia», 4 de noviembre de 1915.

<sup>506</sup> «La empresa de este teatro, deseosa de corresponder á los favores del público, anuncia hoy sus dos secciones á precio de cine; esto es: á cincuenta céntimos la butaca y á veinte la general. De los dos llenos que tendrá, daremos cuenta mañana». «Notas teatrales. Comedia», 26 de noviembre de 1915.

<sup>507</sup> «Ayer reanudó su campaña este teatro, que indudablemente es el predilecto del público, que sabe premiar los esfuerzos de la empresa y la labor de actores y autores, pues solo obras de la más exquisita cultura y moralidad son las que se representan». «Notas teatrales. Comedia», 21 de noviembre de 1915.

<sup>508</sup> «El señor Altolaguirre, sin reparar en sacrificios que tanto ensalzan sus propósitos, ha comenzado las obras de instalación para la calefacción del teatro, que con otras reformas introducidas en él, al mismo tiempo que las enumeradas, harán de la Comedia uno de los teatros más favorecidos de durante la actual temporada». «Notas teatrales. Comedia», 29 de octubre de 1915.

<sup>509</sup> «El Gran Cinema Oriental. Fuente Dorada», 6 de enero de 1910.

<sup>510</sup> «Gran Cinema-Oriental. Sesiones de cinematógrafo y varietés desde las cuatro de la tarde. Adolfina Domedell, cupletista; La Patiki, reina del garrofín». «Boletín del día. Espectáculos», 19 de marzo de 1910.

por cronología, pudieron mantenerse activos durante la década explorada, a pesar de que no se han localizado referencias en el diario<sup>511</sup>.

La dedicación exclusiva de las salas al cine vino de la mano del Cinematógrafo Novelty. Como ya se ha mencionado al hilo de los espacios teatrales, el cine y las varietés se inmiscuyeron en sus escenarios alternándose su programación con las temporadas de teatro, ópera, zarzuela y opereta, de forma que con la apertura del Salón Pradera y su programación variada, el único espacio que quedó como testimonio de sala cinematográfica fue el Novelty. Su origen se remonta a 1908 y su gestión la llevaban los empresarios Torrebadella, Ibáñez y Novella<sup>512</sup>. Se trataba de un edificio ubicado en la calle Santander (perpendicular de la calle Santiago y próximo a la Plaza Mayor) de arquitectura modernista, orientado hacia todo tipo de público gracias a una oferta de precios muy asequibles también para las clases populares y orientado a la proyección de las últimas novedades y cintas de estreno<sup>513</sup>, en un principio también alternadas con espectáculos de variedades<sup>514</sup>: «Compuesto por un vestíbulo, dos entradas que comunicaban con una sala de espera y un patio, el espacio principal estaba dividido en dos partes —la dedicada a las localidades de preferencia disponía de amplios sillones de cuero— y decorado con columnas modernistas en las que se instalaron lámparas eléctricas rojas que no dejaban de funcionar durante las proyecciones, para permitir el movimiento de un público que todavía entraba y salía constantemente»<sup>515</sup>. Fue a partir de su reforma en diciembre de 1910 cuando pasó a llamarse Salón Novelty y a dedicarse con exclusividad al cine. Las mejoras en la infraestructura —que solían publicarse en prensa como publicidad implícita pues siempre resultaban atractivos para la audiencia— se sucedieron a lo largo de estos años, de manera que en 1916, por ejemplo, el diario informó de que el Novelty había acondicionado más butacas en una nueva disposición que proporcionaría mayor comodidad a los espectadores, así como una nueva decoración en tonos claros<sup>516</sup>, y en octubre de 1918, durante los meses en los que la denominada

---

<sup>511</sup> Villalobos Alonso, *Arquitectura de cines en Valladolid*, 34.

<sup>512</sup> Martín Arias y Sáinz Guerra, «El cinematógrafo (1896-1919)», 13.

<sup>513</sup> Castrillón Hermosa y Martín Jiménez, *El espectáculo cinematográfico*, 34.

<sup>514</sup> Francisco Javier Frutos Esteban y Juan Antonio Pérez Millán, «Los primeros pasos del cine en Castilla y León», *Artígrama* 16 (2001): 186.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> En 1916, por ejemplo, el diario informó de que el Novelty había instalado más butacas en una nueva disposición que proporcionaría mayor comodidad a los espectadores, así como una nueva decoración en tonos claros. Véase «Notas teatrales. Novelty», 31 de agosto de 1916.

pandemia de gripe española estaba haciendo estragos en las ciudades<sup>517</sup>, el Novelty procuró tranquilizar a su público a través de una serie de anuncios en los cuales se incidía en la salubridad de sus instalaciones:



Figura 16. Anuncio «Salón Novelty», 5 de octubre de 1918. AMVA.

En cualquier caso, lo más destacable de este espacio tiene que ver con la adquisición de un cronófono<sup>518</sup> al que solían referirse como *cine cantante* y que permitió la sincronización más o menos exitosa de audio e imagen, con lo que se hicieron tremendamente famosas las proyecciones de números musicales a base de interpretaciones de fragmentos de ópera y zarzuela, canciones populares y bailes de moda<sup>519</sup>.

A partir de 1916 apareció otro local, el Cine Hispania o Teatro-cine Hispania, ubicado en las dependencias de la Casa Social Católica<sup>520</sup> (en la calle Muro esquina con

---

<sup>517</sup> María Cristina Sánchez Romero y Victoria Moreno Sierra, «Situación sanitaria durante la gripe española de 1918-1919 en España», *Temperamentvm* 17 (2021): e17045, <https://ciberindex.com/index.php/t/article/view/e17045>

<sup>518</sup> Este invento de León Gaumont fue ideado en 1901 y llegó a España unos cuatro años más tarde. Sin embargo, los modelos que se comercializaron fueron versiones mejoradas que solucionaban algunos de los problemas que había presentado el modelo original en lo relativo a la escasa duración de las cintas (nunca mayor a unos doce minutos), problemas de sincronización y en amplificación. Ignacio Coyne, un fotógrafo zaragozano, fue quien adquirió los derechos para la utilización y distribución del aparato que pasó a denominarlo *Cine Parlante Coyne* con el que se proyectó filmografía importada pero también producciones españolas. Véanse Palmira González López, *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones* (Madrid: Liceus, 2005), 47 y Lidia López Gómez, «La llegada de los primeros sistemas cinematográficos sonoros a España (1895-1929)», *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 1 (2018): 35-36.

<sup>519</sup> «Hoy se proyectarán tres películas *cantadas*: un dúo de barítono y tiple, de *Pagliacci*; “*Kake-walk*” de *Los pícaros celos*, y la reproducción de una fiesta andaluza, cantando en ella el popular Mochuelo y bailando las clásicas sevillanas las *Hermanas Crisálidas*». «Notas teatrales. Novelty», 10 de enero de 1913.

<sup>520</sup> «La Casa Social Católica planteaba, con su inauguración, un contenido programático y simbólico, en torno a los elementos más significativos: fe, patria, hermandad, cooperación, reorganización de la sociedad, vida

la calle Gral. Ruiz, en las proximidades del Campo Grande y la Estación de Ferrocarril). Se trataba de una institución promovida por la Compañía de Jesús y cuya sede se estableció en lo que hasta entonces había sido el Frontón Fiesta Alegre, un espacio que desde 1894 se había utilizado para actividades lúdico-deportivas y posteriormente para eventos taurinos<sup>521</sup>. Esta sociedad, que acogió a numerosos sindicatos de obreros y trabajadores de diferentes gremios con la condición de que fuesen católicos, perseguía fundamentalmente la salvaguarda de sus derechos pero eludiendo todo posicionamiento relacionado con el llamado socialismo de resistencia o revolucionario<sup>522</sup>. En el Hispania se sucedieron actuaciones de varietés, cine y veladas benéficas para socorrer a algún socio en apuros económicos, pero también veladas a beneficio general de todos los miembros de las Sociedades Católicas Obreras con programas constituidos a base de interpretaciones teatrales ofrecidas por el cuadro de declamación de dicha sociedad que alternaron con discursos, poesías e intervenciones musicales como las que compusieron el programa de una velada a beneficio de los obreros del Centro de la Maruquesa con entrega de *premios* consistentes en lotes de ropa: «La señorita Teresita González, que es una tiple de extraordinarias facultades, cantó con delicado gusto algunos trozos de operetas, siendo muy aplaudida. También interpretó al piano varios números de zarzuelas la señorita Consuelo Rincón, mereciendo muchos aplausos. Un sexteto, dirigido por el señor Aparicio, ejecutó durante el reparto, diferentes composiciones musicales»<sup>523</sup>. Por otra parte, también fue el lugar de reunión del Sindicato Católico de Dependientes de Comercio, Industria y Banca tanto para la celebración de mítines cuanto de fiestas más ambiciosas que la anterior:

Anoche se celebró en el teatro Hispania, la fiesta organizada por el «Sindicato católico de dependientes de Comercio, Industria y Banca», y resultó una velada en extremo agradable y muy interesante por añadidura. El teatro estaba concurridísimo y figuraban en el público muchas damas y algunas distinguidas personalidades. Comenzó con un discurso del sacerdote Señor Arroyo, que disertó atinadamente acerca del ahorro. Después el reverendo padre Ricardo Alzola, carmelita del Colegio de Medina del Campo, ejecutó en el piano un delicioso concierto. Tocó magistralmente, mostrando irreprochable escuela y notabilísimo mecanismo, la «Balada en sol menor» y el «Nocturno en do menor» de Chopín; la «Leyenda», de Paderewski; la «Hilandera», de Raff; la

---

corporativa, sindicación católica, libertad, solidaridad. Una obra pensada no sólo para Valladolid, sino para el devenir social de la sindicación católica española». Manuel de los Reyes, *La Casa Social Católica de Valladolid (1881-1946): renovación social y presencia cristiana* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2013), 195.

<sup>521</sup> Virgili asegura que el cambio de propiedad del edificio es significativo de la creciente importancia que fue adquiriendo la clase obrera frente a las clases medias para la que se había promovido la construcción original. *Desarrollo urbanístico*, 257.

<sup>522</sup> De los Reyes, *La Casa Social Católica*, 186.

<sup>523</sup> «Casa Social Católica», 5 de junio de 1916.

«Rapsodia número 12», de Listz, y la «Barcarola», del compositor español Alió, siendo calurosa y muy justamente aplaudido el excelente artista, que usó un soberbio piano «Erard», cedido por la «Unión Musical». Leyó algunas de sus composiciones el poeta y sacerdote don Pedro Gobernado, que fue objeto de grandes aplausos. La gentil señorita Aurea [sic] Lacort, artista de singular temperamento y raras dotes, cantó con primor insuperable el aria de la cárcel de «Mefistófeles», y una tonadilla de Granados. La linda cantatriz fue ovacionada con entusiasmo, y tuvo que repetir, entre aplausos, la bellísima composición del malogrado maestro español. Un notable coro de jóvenes estudiantes cantó después unas cuantas canciones populares de Castilla, recogidas de boca del pueblo y armonizadas con arte prodigioso por el inspirado maestro Manzanares. El tenor vallisoletano, Daniel García, cantó, á solo, «Tú, mi prima» y «La tonada del carro»; y el coro, «Arriba, Melchor», una ronda de Palencia, una jotilla, «Canto de romería», «Si tuviéramos aceite» y otras, que fueron oídas con atención vivísima, con deleite sumo, con emoción, y aplaudidas con indescriptible entusiasmo. Casi todas tuvieron que ser repetidas, y algunas como «Arriba, Melchor» y «Si tuviéramos aceite», hasta tres ó cuatro veces. El maestro Manzanares, que dirigía el coro, fue entusiásticamente ovacionado, no solo por su labor artística, sino por su obra patriótica de hacer conocer los tesoros preciados de las canciones populares de nuestra tierra. La velada fue –lo repetimos– deliciosa, y el público salió encantado, tarareando en vez de un cuplé exótico, una castiza canción castellana... «Si tuviéramos aceite...»<sup>524</sup>.

La mención del final por la que se confrontan uno y otro género revela la idiosincrasia de este tipo de eventos que, si bien se preocupaban en atenuar los problemas de los obreros con lotes de obsequios o de recaudar fondos para los sindicatos, también se implicaban en la educación de dichos colectivos en cuestiones de moralidad, posiblemente como contraoferta espectacular a los repertorios que se programaban en los locales comerciales públicos. De hecho, ya en 1919 la crónica a unas proyecciones cinematográficas incidió en la virtud y buen gusto de las cintas que este cine había escogido e informó del alto pedido de abonos que habían recibido por personas de la «buena sociedad [...] deseosas de llevar a cabo la obra de regeneración en el cine»<sup>525</sup>. Esa regeneración a la que alude la prensa, además de corroborar una tendencia temática en las películas demandada, supuestamente, por la concurrencia, en realidad esconde una táctica por la que se asocia la respetabilidad social con cintas de incuestionable catadura moral, o lo que es lo mismo, las cintas de incuestionable catadura moral debían constituir el tipo de bien de ocio consumido por todo ciudadano que se considerase parte de esa parte de la sociedad.

Existieron en Valladolid, durante esta segunda década del novecientos, diversos locales de funcionamiento irregular como el teatro Cervantes, cuya actividad se nutrió a

---

<sup>524</sup> «En el Teatro-cine Hispania. Fiesta de los dependientes de comercio», 9 de octubre de 1916.

<sup>525</sup> «Notas teatrales. Teatro-cine Hispania», 27 de septiembre de 1919. «La Empresa Cinematográfica Española, en vista del éxito alcanzado en el primer día de abono aristocrático, y á fin de que sus películas estén al alcance de todas las clases sociales, y toda aquella persona amante de la moralidad y buen gusto tenga un rato de esparcimiento, ha organizado para el jueves 2 de Octubre, una sección vermut á las siete en punto de la tarde, á precios baratísimos y con el mismo programa que el proyectado el martes en la sección de inauguración del abono aristocrático». «Notas teatrales. Teatro-cine Hispania», 2 de octubre de 1919.

base de las intervenciones de la Sociedad de declamación homónima que, dirigida por Eulogio de Diego, interpretaba tanto teatro declamado como repertorio de género chico. Al tratarse de una agrupación aficionada, sus funciones no contaban con la periodicidad de las compañías profesionales, sino que cumplían con una serie de fechas icónicas: el día de Todos los Santos, siempre con representaciones de *Don Juan Tenorio*, o la Navidad, con títulos temáticamente acordes. También las veladas benéficas constituían una de las principales actividades del Cervantes, con eventos como el organizado en diciembre de 1912 para ayudar a una compañera societaria: «El sábado próximo, se celebrará en este teatro una gran velada benéfica, organizada por varios honrados obreros, destinando el producto á mitigar la aflictiva situación de su desgraciada compañera de trabajo Basilia San José»<sup>526</sup>. Por su parte, el teatro Pérez-Galdós contó, asimismo, con su propia sociedad de declamación y funcionó de manera similar al anterior, si bien es cierto que acogió alguna temporada de variedades. Sin embargo, el Salón Pinciano fue escenario para representaciones esporádicas de compañías de jóvenes aficionados<sup>527</sup> o de funciones organizadas por los alumnos de la Escuela de Comercio en las que algún amateur intervino ocasionalmente<sup>528</sup>.

Además de estos espacios, en el Valladolid de estos años hubo otros emplazamientos formales con actividad musical en entidades de carácter instructorrecreativo. Ese es el caso del Círculo de Recreo, fundado en 1844 y localizado en solares que antes habían pertenecido al convento de San Francisco. El privilegiado emplazamiento de la institución ya fue destacado por Serrano al asegurar que «en [ese] tipo de sociedades no solía existir ninguna gratitud o inocencia a la hora de elegir en qué punto del entramado urbano instalarlas, optándose casi siempre por una posición lo más céntrica posible»<sup>529</sup>. En 1902, se produjo el cambio definitivo de inmueble al que ocupa

---

<sup>526</sup> «Notas teatrales. Cervantes», 27 de diciembre de 1912.

<sup>527</sup> «En las últimas funciones celebradas en este saloncito por una compañía de aficionados jóvenes, fueron muy aplaudidos, además del director de la misma, las señoritas Mercedes Gutiérrez, Adelaida Gómez, Edelmira Sánchez y María Luisa San José, como también los señores Anselmo Suárez, Jacinto Suárez, Marcelino Prau, Enrique Ignavarreta y Alejandro Hernández. Esta compañía de aficionados actuará durante algunos domingos del corriente mes, y las entradas se harán todas por invitación». «Notas teatrales. Salón Pinciano», 27 de julio de 1917.

<sup>528</sup> «En la función celebrada en el Salón Pinciano por varios alumnos de la Escuela de Comercio, tuvo gran éxito el juguete cómico de Adolfo Sandoval, que revela excelentes condiciones para el cultivo de este género literario [...] El tenor Julio Sandoval también fué muy aplaudido». «Notas teatrales. Salón Pinciano», 12 de junio de 1917.

<sup>529</sup> *El Círculo de Recreo*, 39.



en la actualidad, situado en la calle Duque de la Victoria. Allí se realizaron todo tipo de eventos: recitales, conciertos, veladas literarias y, por supuesto, bailes: acontecimientos de primer orden que no se convocaban únicamente durante la temporada de Carnaval. Y es que, como se ha podido constatar en líneas anteriores, el baile público, en tanto paradigma de sociabilidad –en realidad no necesariamente burguesa sino también popular– constituía una práctica asentada en Valladolid desde el ochocientos. La organización y costeo de los bailes del Círculo se asumió hasta 1913 conjuntamente entre la institución y los propietarios del inmueble (herederos de Toribio Lecanda): «en la explotación económica de los bailes tenían participación los propietarios del inmueble, si bien su organización corría a cargo de la Sociedad, que estaba facultada por la escritura firmada entre ambas partes a imputarles la mitad de los gastos que su realización comportara»<sup>530</sup>. Con la compra del edificio por parte del Círculo, la responsabilidad gestora y económica recaería única y exclusivamente en la institución.

El periodo correspondiente a los años 1875-1922, según Serrano García, fue la etapa más floreciente de la historia del Círculo, una entidad de carácter elitista y exclusivista de aspiraciones filantrópicas y culturales, pero también caritativas y colaborativas<sup>531</sup>. Únicamente los varones podían acceder a la categoría de socios, de manera que en esos años las mujeres tan solo podían acudir a eventos especiales y siempre en calidad de invitadas. A las consecuencias simbólicas que implicaba esta negación de membresía se sumaban otras factuales con el veto de acceso a espacios y actividades recreativas ordinarias<sup>532</sup>. No obstante, los acontecimientos que me interesan desde el punto de vista del hecho musical, como bailes y conciertos, constituían eventos en los que la representación femenina era consentida y exigida, pues constituía un requisito para el éxito de la velada. Sirva de ejemplo la crónica a un concierto-baile celebrado en 1916, en el que su presencia es referida en los siguientes términos: «El público, muy numeroso, y en el que figuraban muchas distinguidas señoras y bellas señoritas, aplaudió con entusiasmo al joven concertista, haciéndole repetir algunos números»<sup>533</sup>. La sociabilidad burguesa y masculina que constituye las raíces de la institución se hace más que evidente en innumerables ejemplos en los que las reseñas de acontecimientos directamente se

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>531</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>532</sup> *Ibid.*, 24-26.

<sup>533</sup> «Notas de sociedad. Concierto-baile», 9 de julio de 1916.

articulan en torno al comentario del aspecto de las damas asistentes<sup>534</sup>, de manera que el colectivo masculino es relegado a la simple mención, obviado por tratarse de una evidencia que no comportaba ningún atractivo para el cronista ni —según la incuestionable heteronorma y la axiomática adscripción a un rol de género universalmente asumido— tampoco para los lectores, compradores de los periódicos diarios:

En el salón, regimiento decorado, la animación es grande. Multitud de parejas danzan á los acordes de una orquesta escogidísima, dirigida por el buen maestro Aurelio González. Las *toilettes* de las damas no compiten con su hermosura, porque la realza. Hay trajes admirables de elegancia, de buen gusto, de modernidad. Hay algunos disfraces primorosos. Pero son mucho más admirables sus bellísimas portadoras. Todas las más encantadoras señoritas, en quienes se juntan la elegancia y la distinción, están allí, rodeadas de cortes innumerables de galantes admiradores. Y están también muchísimas damas distinguidas, que en la madurez de su hermosura admiran también por su distinción, que avalora con elegantes tocados y ricas joyas. Del sexo fuerte hay también mucha concurrencia [...] A la hora del descanso se improvisaron numerosos grupos para cenar. Ha sido una hora de singular encanto y grata animación. El cronista, cuando se reanuda el baile, hace una escapatoria á la redacción para emborronar á toda prisa estas cuartillas. Es tarde, el tiempo apura, el redactor-jefe apremia... y todavía tengo un wals apuntado en el *carnet*. Perdone, lector. ¡Es una rubia tan linda la del wals...!<sup>535</sup>.

El Círculo de Calderón surgió unos veinte años después pero no como entidad independiente, sino como parte de la institución del gran coliseo junto con el Café homónimo, vinculadas física y contractualmente, pero administrativa y legalmente constituidas como entidades independientes. Se trataba de espacio de sociabilidad burguesa que, según afirman P. Arregui y Virgili, contaba con actividades complementarias a las programadas en el teatro, pero también con otras autónomas<sup>536</sup>. La semejanza entre el Círculo de Recreo y el de Calderón es tan evidente, sobre todo en lo relativo al hecho musical, que podría afirmarse que los eventos con participación musical fueron análogos. Valga para ejemplificarlo la reseña de otro baile de Carnaval ofrecido por la Asociación de Dependientes de Comercio en el que, una vez más, la música corrió a cargo del sexteto

---

<sup>534</sup> «Parece que la función del articulista se convierte en informar a sus lectores a través de lo que se ha dado en denominar la retórica de la ausencia, consistente en reducir cualquier juicio personal —excepto aquellos perfectamente acordes a la opinión general— tras un estilo ampuloso, florido y positivamente vago. No se piden al crítico aclaraciones, reflexiones, consideraciones o valoraciones; muy al contrario, por un mecanismo de autosatisfacción, el lector únicamente pretende ser confirmado en sus propias opiniones por estas firmas que se presentan como profesionales, enalteciendo lo oportuno y obviando lo inadecuado siempre en aras de ensalzar el *establishment*». P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa*, 343-344. Este tipo de críticas impresionistas estaban articuladas alrededor de la performance social cuyo formato y estrategias lingüísticas respondían una mezcla de géneros discursivos que oscilaban entre el relato factual de la crónica de sociedad y la crítica descriptivo-narrativa estandarizada. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 147-167.

<sup>535</sup> Azul, «Notas de sociedad. En el Círculo de Recreo», 12 de febrero de 1918.

<sup>536</sup> Virgili Blanquet y P. Arregui, «El teatro Calderón de Valladolid», 55.

dirigido por Aurelio González<sup>537</sup>. Entre las actividades musicales de esta institución tampoco deben pasarse por alto frecuentes veladas artísticas, que consistían en diferentes intervenciones de artistas vallisoletanos (música, teatro, poesía, etc.) y que en muchas ocasiones se organizaron con fines benéficos: para comedores escolares o para enfermos y heridos de la guerra en Melilla. Podría pensarse que el Calderón sería el teatro más apropiado para celebrarlas, pues, al fin y al cabo, fue el espacio frecuentado por la sociedad adinerada de Valladolid y, por tanto, con capacidad económica para permitirse mitigar con su contribución las desigualdades sociales y adquisitivas que afectaron a los más desfavorecidos. Sin embargo, conviene recordar que, como se ha visto, las veladas artísticas también fueron muy habituales en centros obreros, organizadas con el objetivo concreto de ayudar a algún socio en especial situación de precariedad.

Por su parte, el Liceo Artístico y Literario fue fundado en 1842 con el objetivo de «promover la enseñanza y el cultivo de las ciencias, literatura y bellas artes, proporcionando al mismo tiempo útiles y decorosas diversiones»<sup>538</sup> y, a diferencia de lo que sucedía con los anteriores, cuya membresía era netamente masculina, el liceo admitió socios de ambos sexos. Otra de las instituciones que también admitió como socias a las mujeres fue el Ateneo. Surgido en 1872 con el nombre de Ateneo Cervantista, porque radicó su primera sede en la Casa de Cervantes. Aunque con el tiempo concentró buena parte de la actividad cultural de la ciudad y a pesar de los buenos propósitos por parte de los socios y de la directiva, sus años iniciales no fueron todo lo florecientes que cabía esperar: «La vida del Ateneo se esfuma durante lo [sic] últimos años del siglo XIX y primeros del XX, hasta que una nueva generación joven, con nuevos bríos, que marca con huella imperecedera el ambiente regeneracionista del Valladolid de la mayoría de edad de Alfonso XIII, hará que el Ateneo recobre definitivamente todo su esplendor»<sup>539</sup>. No obstante, Nieto Miguel propuso una lectura crítica de ese supuesto impulso regeneracionista e intelectual al exponer que, en realidad, se trataba de una idea acuñada por los propios miembros ateneístas, más como un desiderátum que como la constatación de un hecho que, sin embargo, el relato historiográfico repitió sistemáticamente hasta

---

<sup>537</sup> C. L., «Sociedad. En el Círculo de Calderón», 17 de febrero de 1918.

<sup>538</sup> María Antonia Virgili Blanquet, «Asociaciones musicales decimonónicas: el Liceo Artístico y Literario vallisoletano (1842)», en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, ed. por Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares (Madrid: ICCMU, 2008), 372.

<sup>539</sup> De Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 21.

conferirle la categoría de dato<sup>540</sup>. Esa nueva generación estuvo formada por muchos de los intérpretes y compositores que en el estudio de los años que competen a este trabajo han aparecido sistemáticamente referenciados en *El Norte de Castilla*: Jacinto R. Manzanares, Isabel del Barco, Carmen González, José Aparicio, Julián Jiménez, Ignacio Gabilondo, Octavio Diez Durruti o Aurelio González, entre otros eruditos como Emilio Ferrari, Ricardo Macías Picavea y José María Lacort<sup>541</sup>. La función lúdica y divulgadora de la institución se llevó a cabo mediante la organización de veladas artísticas que perseguían la promoción cultural de artistas locales, aunque en el caso de la música también sirvieron para dar a conocer artistas o agrupaciones de otras partes de España: como el pianista zamorano Miguel Berdión<sup>542</sup>, el cuarteto catalán Renacimiento<sup>543</sup> o el guitarrista leridano Emilio Pujol<sup>544</sup>.

El templete del Campo Grande es el último de los emplazamientos en los que voy a detenerme en este capítulo. Este espacio formal y al aire libre fue construido exprefeso para acoger de manera continua, durante las temporadas de verano, a la Banda de Isabel II. El lugar de su construcción había sido previamente empleado para el mismo fin con estructuras provisionales y desmontables a las que, según una costumbre documentada desde las últimas décadas del siglo XIX, el mencionado edículo sustituyó. Su ubicación en una zona de la ciudad –próxima a la estación de ferrocarril– que había experimentado una aguda expansión y que se encontraba conectada directamente con la Plaza Mayor a través de la céntrica y concurrida Calle Santiago, hicieron del Campo Grande un área especialmente concurrida por unas clases medias y alta que habitaban en sus inmediaciones, paseaban y socializaban en dicho enclave:

A comienzos de junio se había levantado ya el basamento de la obra, pero pese a la rapidez de los trabajos no pudo terminarse en la fecha prevista, la Feria de San Juan. [...] Sin embargo a fines de junio pudo hacerse la acometida del gas para su alumbrado y el día de San Juan toco la música en el aún sin concluir los trabajos. [...] A fines de julio se colocó la barandilla y para la noche del 15 de agosto se programó la inauguración oficial con un concierto extraordinario a cargo de las bandas de Isabel II y Cazadores de La Habana [...] <sup>545</sup>.

---

<sup>540</sup> Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 412-413.

<sup>541</sup> *Ibid.*, 341.

<sup>542</sup> «En el Ateneo. Fiesta íntima», 10 de octubre de 1912.

<sup>543</sup> A. P. C., «Ateneo de Valladolid. El cuarteto “Renacimiento”», 21 de octubre de 1914.

<sup>544</sup> Fernando De Lapi, «Ateneo de Valladolid. El recital de hoy», 19 de marzo de 1918.

<sup>545</sup> Fernández del Hoyo, *Desarrollo urbano*, 459-460.

La construcción de este templete de hierro se aprobó en mayo de 1880 con idea de que estuviese habilitado para comenzar la habitual temporada de conciertos veraniegos de la banda del regimiento, pero los plazos no se cumplieron como estaban previstos. La precipitación a la hora de inaugurar el quiosco fue tal que se advirtió a los músicos de no acercarse demasiado a las barandillas y columnas para evitar mancharse los uniformes, pues la estructura había sido pintada ese mismo día y los acabados aún estaban frescos<sup>546</sup>. El templete fue concebido para albergar los conciertos de banda, razón por la que se revela como el emplazamiento vallisoletano por excelencia para el hecho musical en exteriores: ofrecía un acceso libre y gratuito, de suerte que los eventos allí acontecidos presentaron siempre un cariz interclasista, en tanto en cuanto resultaba accesible al conjunto del colectivo urbano sin ningún tipo de filtro por nivel económico o social, al contrario de lo que sucedía con los teatros o sociedades de acceso restringido, bien fuese por la compra de una entrada o por la previa condición de membresía: «Con el concierto celebrado anoche terminó la serie de los que la banda militar de Isabel II, que dirige el aplaudido y entusiasta maestro don Tomás Mateo, ha ejecutado durante las pasadas noches estivales [...] Ello es que la brillante banda ha ejecutado en los 64 conciertos, programas para todos los gustos: desde el refinado, para *amateurs* y profesionales, hasta el número popular y más en boga»<sup>547</sup>.

Estos eventos musicales son muestra de una tendencia ya manifiesta desde mediados del siglo XIX por la que, en detrimento de la sociabilidad privada, prolifera un tipo de sociabilidad pública sobre la que se sustentaba la demanda de consumo cultural y esparcimiento<sup>548</sup>. La oferta de ocio de los conciertos del templete, concebida para complacer a todo tipo de públicos, es ejemplo de una forma de sociabilidad informal semejante a la producida durante los conciertos en cafés por los diferentes modos de escucha y los dispares protocolos de comportamiento que propician en la audiencia unos y otros emplazamientos. El enclave y las condiciones en que se produjeron estos conciertos a pie de calle hubieron de dotar a sus convocatorias de una flexibilidad experiencial radicalmente diversa a la de la supuesta escucha atenta que se produciría

---

<sup>546</sup> Ibid., 460.

<sup>547</sup> «Los conciertos veraniegos», 10 de septiembre de 1917.

<sup>548</sup> P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 248-249. Cfr. Elena Maza Zorrilla, «Las clases populares en España: continuidades y transformaciones en su perfil asociativo (1877-1930)», *Investigaciones Históricas* 15 (1995): 297-314.

durante, por ejemplo, la actuación de un cuarteto en el Calderón, de tal forma que la música del templete pudo ser atendida con esa misma actitud concentrada pero también ser percibida de manera subsidiaria durante el transcurso de un paseo o de forma involuntaria desde la terraza del cercano Café del Pino. Esa *democraticidad* que caracterizó a las actuaciones de la banda se hizo especialmente evidente en los programas abordados, pues, si bien es cierto que se dieron a conocer nuevas obras para banda –con los preceptivos pasodobles y marchas militares– buena parte de su repertorio se compuso de arreglos de composiciones sinfónicas y, sobre todo, de títulos líricos (ópera, zarzuela, y opereta) a cuya divulgación y asentamiento como repertorio de concierto, al margen de su contexto de representación original, la banda debió contribuir considerablemente.

**III. LOS GÉNEROS ESCÉNICOS MUSICALES COMO OBJETO DE  
CONSUMO: OCIO PARA LAS ÉLITES Y PARA LAS MASAS**





### III.1. ¿Malos tiempos para la lírica? Crisis teatral y estrategias de supervivencia frente al apogeo cinematográfico

–¿Por qué no te vienes al teatro?  
–Porque mi padre me tiene muy recomendado que huya de las malas compañías.  
Furciez, «Chistes de la feria», 20 de septiembre de 1913

Durante la década comprendida entre 1910 y 1920, la crisis teatral se convirtió en uno de los hilos discursivos más frecuentados por los textos periodísticos, que, a escala nacional, insistían en subrayar la idea de que la supremacía de los espectáculos teatrales había sido eclipsada por la novedad técnica –y social– que traía consigo el cinematógrafo: «Mientras no nos ofrezcan manjares mejores los teatros, preferible es ver en Price las *gansadas* de burda y honesta gracia, de Toribio, el héroe de la película cómica ó refugiarnos en un cine donde la semiobscuridad<sup>549</sup> proporciona á veces sorpresas agradables»<sup>550</sup>. Sin embargo, la tradición teatral en España había constituido, y aún era considerada, una de las principales actividades de ocio y consumo cultural, por lo que la adhesión del público a esas nuevas formas de entretenimiento, según señalaba el propio cronista, se concebía únicamente como consecuencia de que los teatros no ofreciesen mejores alternativas. El origen tal crisis se remontaba a los inicios mismos del teatro por horas, denostado por la prensa desde su nacimiento mismo. Según ha sido apuntado, los críticos acusaban a ese sistema de producción de fomentar la creación de obras de baja calidad y cuestionable moralidad, lo cual no hacía sino probar la falta de gusto del público<sup>551</sup>. Los comentaristas profesionales adoptaron una actitud paternalista sobre la masa, es decir, sobre una audiencia multitudinaria e indeterminada a la que se desproveyó de agencia alegando presuntas carencias intelectuales que, al mismo tiempo, fueron

---

<sup>549</sup> La semioscuridad que se impondría en las salas cinematográficas aparece mencionada como una característica reseñable y propia de ese género. Y es que, aunque el progresivo oscurecimiento de las salas en los teatros españoles comenzó a formar parte de los postulados teóricos desde finales del siglo XVIII, en la práctica se impuso la convención de mantener una cierta iluminación, requerida por un público que demandaba ver y ser visto. Esa resistencia a asumir el rol de espectador anónimo fue en detrimento de las necesidades de los escenógrafos, para cuyas propuestas de iluminación era necesaria esa oscuridad en sala que durante la época aquí abordada aún no se había institucionalizado. P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 1113.

<sup>550</sup> Luis Salado, «Madrid. Los teatros», 11 de octubre de 1912.

<sup>551</sup> Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid*, 78-79

fomentadas y exacerbadas como una consecuencia del influjo decadente del propio género chico<sup>552</sup>.

Los espectáculos por horas provenían de los cafés-concierto parisinos y de los cafés-teatro autóctonos<sup>553</sup> y, a pesar de la desafección crítica y de una pertinaz campaña denostadora en prensa, su implantación en los primeros locales madrileños constituyó un verdadero éxito. Los títulos programados, con y sin música, se consolidaron bajo los preceptos de los *folies* y la opereta francesa arreglada al castellano y traídos a la capital de mano de unos Bufos Madrileños que afianzaron el gusto por la parodia, la burla, la diversión y la intrascendencia a través de un catálogo de productos cómico-líricos amenos, ligeros y brillantes que establecieron todo un subgénero y que perfilaron las características mismas del género chico<sup>554</sup>. La opinión que se tenía de este último entre los años 1880 y 1890, década en la que se encontraba plenamente asentado en la escena española<sup>555</sup>, basculaba entre un juicio periodístico que prosiguió, infructuosamente, con su campaña de descrédito y la realidad de un público que concurría de manera masiva estos espectáculos que, alimentados por un ritmo de producción frenético y superabundante, eclipsaron a otras especies líricas que, como la zarzuela grande o la opereta francesa, tantos éxitos habían cosechado durante la segunda mitad del s. XIX<sup>556</sup>. La sensación de declive que sobrevoló la mayoría de los discursos periodísticos fue especialmente distintiva de la primera década del nuevo siglo, un periodo en el que el teatro por horas se encontraba en su fase de decadencia<sup>557</sup>. A partir de 1905, los teatros abandonaron paulatinamente tal sistema, a pesar de que aún en los primeros años de la segunda década, tanto en Madrid como en Valladolid, quedaban vestigios de ese modelo de explotación empresarial. No obstante, se siguieron

---

<sup>552</sup> Al hilo de esa conducta condescendiente de la crítica, conviene traer a colación lo que Carl Wilson afirmara al referirse a los gustos en términos bourdianos como capital simbólico que desempeña un doble juego: «Lo que hemos acordado llamar *gustos*, decía, son en realidad una serie de asociaciones simbólicas que usamos tanto para distinguirnos de quienes ostentan un estatus social inferior al nuestro como para aspirar al estatus que creemos merecer. El gusto es una forma de diferenciarnos de los demás, de perseguir la distinción. Y su producto final es la perpetuación y la reproducción de la estructura de clases». *Música de mierda: un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop* (Barcelona: Blackie Books, 2016), 113.

<sup>553</sup> Espín Templado, *La escena española*, 236-238.

<sup>554</sup> Mejías García, «La correspondencia de los bufos», 149.

<sup>555</sup> Espín Templado ha identificado dicha década como la fase de consolidación del teatro por horas. *El teatro por horas en Madrid*, 46-47.

<sup>556</sup> Sánchez Sánchez, *Teatro lírico español*, 44. Cfr. Espín Templado, «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX», 59.

<sup>557</sup> Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid*, 52-55.

produciendo títulos de género chico que se empezaron a programar junto a otros repertorios que no se ajustaban a la extensión del acto único<sup>558</sup>. En cualquier caso, las causas de la crisis no tuvieron que ver con la falta de autores ni de obras<sup>559</sup>, sino con un colapso del modelo de negocio causado un progresivo desajuste entre oferta y demanda. De hecho, algunos estudiosos han afirmado que la decadencia del género chico estuvo, en parte, condicionada por la imitación de las tendencias que procedían de los espectáculos de variedades<sup>560</sup> y que cristalizarían en el denominado teatro frívolo<sup>561</sup>.

Si la locución *género chico* ya escondía una tasación que en términos de calidad artística era directamente proporcional a la duración de las obras, lo mismo sucedió con el *género ínfimo*. Esta expresión comenzó a utilizarse a partir de 1894 para referirse de manera peyorativa a interpretaciones de baja calidad artística, no exclusivamente pertenecientes al género de las variedades<sup>562</sup>, de tal forma que lo que, *a priori*, se concibió como concepto para referirse a espectáculos de extensión reducida, con el uso por parte de la crítica se le confirió una carga semántica que apelaba a una supuestamente limitada ambición artística y controvertida catadura moral<sup>563</sup>. No obstante, en ese proceso de resemantización de los términos que sucede conforme transcurre la realidad misma a la que hacen referencia, su asociación con la versión más atrevida y difundida del cuplé, uno de los muchos y diferentes espectáculos que conformaban las variedades, fue la que favoreció esa asimilación por la que lo *ínfimo* y lo *erótico* pasaron a operar como sinónimos. Al igual que había sucedido con la influencia de los bufos madrileños en la

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>559</sup> Manuel Montero y Nuria Rodríguez-Martín, «Consumo, ocio y prácticas sociales en la España urbana: Madrid-Bilbao. 1900-1936», en *La ciudad moderna*, 141.

<sup>560</sup> Las periodizaciones comúnmente admitidas han considerado la década de 1900-1910 como el periodo de descenso del género chico. Salaün, *El cuplé*, 34. Véase también Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid*, 53.

<sup>561</sup> Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado», 34.

<sup>562</sup> «Lo declaro sinceramente, y no lo echen á mala parte los autores, esa producción [*Las solteronas*] “nueva, original y extraordinariamente aplaudida,” me suena á cosa ya explotada. Del mismo defecto adolece *El Capitán Mefistófeles*, fracasado en Apolo. Nada hay en él que no sea gastadísimo. Hasta se aprovechan los efectos de luz. La oscuridad da motivo para que haya el vulgar y repetido *quid pro quo* de tomar á una persona por otra, y el que un hombre haga el amor á otro, y le galantee, y le mime, y le halague. Esto hacía mucha gracia allá por el año 30; pero hoy hasta desagradan, por grotescas, escenas de tan poca sal y de tan escaso ingenio. La protesta que mereció al público el aeronauta *Mefistófeles*, fué merecida. Y el Sr. Cocat, en vista de las manifestaciones de desagrado que partían de la concurrencia, no debió haberse presentado en escena. Esto sólo lo hacen los *Ravacholes* del arte cómico, los anarquistas del género *ínfimo*». El Abate Pirracas, «Teatros. Estrenos», *La Ilustración Nacional: revista literaria, científica y artística* 28, 10 de octubre de 1894.

<sup>563</sup> «Hacemos omisión de las demás zarzuelas [...] por reconocerles escaso mérito, es decir, que pertenecen al género “ínfimo”». D., «Teatros. En el Consey», *El bien público*, 31 de diciembre de 1900.

consolidación de algunas de las características primigenias del género chico, la proliferación y popularidad que alcanzaron las variedades condicionaron la creación de los nuevos títulos líricos que implementaron el formato del cuplé y el tono sicalíptico. No obstante, esta influencia fue recíproca, de manera que las variedades también se nutrieron de algunos números de títulos populares –sobre todo de revistas– que perduraron como repertorio cancionístico totalmente desgajados de unas obras originales habitualmente caídas en el olvido<sup>564</sup>. Algunos investigadores han apuntado que el género chico contenía aquello que más adelante sería la causa de su propia desaparición<sup>565</sup>; y es que el concepto mismo de estos espectáculos, con todo lo que implicaba en cuanto a nuevo formato de producción y consumo, condicionó profundamente los gustos y necesidades de un público que demandaba sistemáticamente espectacularidad y novedad<sup>566</sup>.

En Valladolid, las noticias sobre la situación teatral madrileña llegaban habitualmente de la mano de periodistas como Luis Salado<sup>567</sup> y Agustín de Rojas<sup>568</sup> a través de una sección titulada «Madrid», en la cual publicaban sus artículos sobre cuantos asuntos relevantes aconteciesen en la capital, ya fuesen estos de índole política, social o artística. De esta forma se hacía eco *El Norte de Castilla* de los últimos estrenos, éxitos y fracasos de las compañías, de las nuevas tendencias empresariales de los teatros o de la omnipresente crisis que perduraba y, si acaso, se acusaba con especial insistencia durante en esta segunda década del siglo XX. «La palabra tópica [...] es “crisis”, tan tópica que se vuelve sospechosa, porque se aplicó indiscriminadamente a todo, con o sin razón. [...] Si de crisis se trata, importa analizar las razones y, sobre todo, abarcar el fenómeno teatral

---

<sup>564</sup> Ramón Barce, «La revista: aproximación a una definición formal», 133.

<sup>565</sup> Espín Templado, *La escena española*, 216.

<sup>566</sup> Evelyne Coutel y Rabén Pallol Trigueros, «Cine y modernidad en un Madrid en transformación. 1920-1936», en *La ciudad moderna*, 162.

<sup>567</sup> José Luis Salado fue un periodista vallisoletano afincado en Madrid que trabajó para distintas cabeceras de prensa de la capital, pero también para periódicos de provincias como *El Norte de Castilla*, para el que escribió crónicas de la situación teatral madrileña. Su faceta más estudiada ha sido la relativa al periodo republicano y a la Guerra Civil, durante la cual resistió en la capital haciendo siempre alarde de un evidente antifascismo y llegando a ser considerado por sus compañeros de profesión como «una temida voz de la conciencia». Juan Antonio Ríos Carratalá, «El singular caso de José Luis Salado», *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 14 (2012): 235-243.

<sup>568</sup> No se ha localizado ninguna referencia a dicho periodista en la bibliografía sobre *El Norte de Castilla* –Almuiña, *Periódicos y periodistas*; Almuiña, *Tres modelos de prensa*–, ni en catálogos coetáneos –cfr. Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, ed. facs. de la publicada en 1904 realizada con motivo del centenario del fallecimiento de su autor (Madrid: Ayuntamiento, Hemeroteca Municipal, 2004–). Por ello, cabe suponer que el nombre de Agustín de Rojas probablemente se tratase de un seudónimo que hacía referencia al célebre dramaturgo del Siglo de Oro, Agustín de Rojas Villandrando.

en su totalidad y relacionarlo con la “crisis fin de siglo”. Sociedad, cultura, ideología, política y estética están demasiado imbricadas en los asuntos escénicos para contentarse con juicios perentorios y efectos retóricos»<sup>569</sup>. En consonancia con lo apuntado por Salaün, el estudio de la década que aquí se aborda parte de una misma actitud de sospecha ante el uso de dicho hilo discursivo: «Los principios de temporada, en cuanto al público, son brillantes. Respecto del arte no ha ocurrido, por desgracia, lo mismo»<sup>570</sup>. La aparente contradicción constatada entre crítica y público es la que suscita la duda acerca de si estos años fueron, realmente, «malos tiempos para la lírica»<sup>571</sup>. En ese sentido, los artículos publicados en *El Norte de Castilla* son reveladores, en la medida en que ofrecen una perspectiva dual por la que se contempla la oferta teatral desde el punto de vista artístico, pero también como un modelo de negocio: «Falta hace, Señor, falta hace en los teatros de Madrid un éxito verdadero para verlos animados, con alegría en el público y con satisfacción en los cómicos que hoy trabajan desmayados y sin entusiasmos»<sup>572</sup>. Como ya he apuntado en líneas anteriores, los espectadores que antes acudían en masa a los coliseos en esos años comienzan a decantarse por otro tipo de espectáculo: el cine. Al fijar unos precios módicos que lo hacían asequible a un amplio espectro de consumidores de heterogéneo poder adquisitivo y ofrecer un espectáculo necesariamente original –en el que las mejoras técnicas que perfeccionaban la experiencia audiovisual se sucedían con relativa celeridad– las películas se convirtieron en el entretenimiento más demandado y rentable del momento. La reacción de los teatros al *apogeo cinematográfico* consistió en intensificar el ritmo de estrenos y en flexibilizar las carteleras mediante la inclusión de números de variedades en alternancia con las consuetudinarias representaciones dramáticas, fuesen estas de carácter musical o no<sup>573</sup>.

La dimensión social del fenómeno cinematográfico fue abordada por el poeta Delfín Villán Gil<sup>574</sup> en un artículo sobre los alicientes que brindaba el cine como oferta de ocio en

---

<sup>569</sup> Salaün, «Autopsia de una crisis proclamada», en *La escena española*, 8.

<sup>570</sup> Luis Salado, «Madrid. Los teatros», 11 de octubre de 1912.

<sup>571</sup> Préstamo procedente del título de una canción del grupo de rock gallego Golpes Bajos, que a su vez lo tomó del poema homónimo de Bertolt Brecht.

<sup>572</sup> Luis Salado, «Madrid. ¡Un éxito, Señor, un éxito!», 12 de diciembre de 1912.

<sup>573</sup> Luis Salado, «Madrid. Los teatros», 13 de marzo de 1913.

<sup>574</sup> En este texto el autor reflexiona sobre los motivos que llevaban al público de su tiempo a abandonar el teatro en favor de los espectáculos cinematográficos y el «sucio couplet». Estas últimas palabras resultan verdaderamente llamativas si se tiene en cuenta que a partir de los años veinte, Villán Gil se dedicó a la creación de letras para canciones que interpretaban cupletistas en los locales de la avenida del Paralelo de Barcelona, entre los que se encuentran algunos tan sugerentes como «La viuda triste» o «La pulga» (también

lo relativo a la comodidad de las salas, lo económico de sus precios, al sensualismo de la imagen y a los argumentos mismos de las cintas: «lo que en el teatro fuera osadía irrepresentable, lo vemos en la movida estampa á cada minuto. [...] en bien de la moral debieran tasar el beso máximo en *cinco metros*»<sup>575</sup>. La temática de las películas fue tremendamente variada, desde documentales que mostraban en la gran pantalla imágenes de ciudades y su vida cotidiana<sup>576</sup> hasta otras sobre hitos históricos recientes y, por supuesto, aquellas que narraban historias a modo de espectáculo teatral. Al hilo de estas últimas, Francisco de Cossío –periodista afincado en Valladolid y redactor de *El Norte de Castilla*– escribió sobre el decoro en los espectáculos filmicos<sup>577</sup> y destacó haber advertido un doble rasero de moralidad que, según él, abundaba entre un público que se escandalizaba en el teatro por actitudes con las que no tenía problema en el celuloide. La necesaria oscuridad de las salas de cine, por lo menos durante la proyección, además de suscitar recelos morales, anulaba la socialización que se producía en los teatros en tanto espacio de exhibición y encuentro al que se acudía para ver y ser visto según el acostumbrado rito de la sociabilidad informal protocolizada. Por otro lado, se podría pensar que el inevitable distanciamiento que imponía el sistema filmográfico entre actores y público, y que no se daba en una representación teatral, pudo determinar la diferente consideración que suscitaba la observación de una misma actitud en uno u otro contexto, precisamente por esa sensación de cercanía, inmediatez e implicación que generaba en el espectador presenciar un espectáculo en vivo frente a la realidad virtual, diferida y distanciada de la proyección<sup>578</sup>.

---

recogida en CEDOA como «Habanera de buena fé» o «La pulga habanera de buena fé»), título que hubo de verse influenciado por el éxito de la canción sicalíptica «La Pulga» que comenzó a popularizar la cantante alemana Augusta Bergès a partir de 1893 en el Teatro Barbieri de Madrid. Salaün, *El cuplé*, 46.

<sup>575</sup> Delfín Villán Gil, «Cinematografía. Su aspecto social», 27 de noviembre de 1913. Con esa *tasación del beso máximo en cinco metros*, y probablemente motivado por recelos de orden moral, el articulista propuso que se estableciese un límite de metraje a las escenas más explícitas.

<sup>576</sup> Serge Salaün y Claire-Nicole Robin, «Artes y espectáculos: tradición y renovación», en *1900 en España*, ed. por Serge Salaün y Carlos Serrano (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 152.

<sup>577</sup> Francisco de Cossío, «La moral en el teatro», *Castilla*, 20 de febrero de 1917.

<sup>578</sup> La laxitud de los cánones morales que se aplicaron a los espectáculos cinematográficos que apunta Cossío contrasta con los inveterados códigos que sancionaban la dramaturgia escénica, y, sobre todo, por la propia naturaleza del evento espectacular, conformado y creado «directamente, *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación» en un proceso de comunicación que implica inmediatez entre el *performer* y el público. Patrice Pavis, «Artes Escénicas», en *Diccionario del Teatro* (Barcelona: Paidós, 2008), s. v. Así mismo, y en consonancia con lo ya expuesto sobre el papel decisivo de la iluminación en los espectáculos teatrales y cinematográficos, se puede especular con que la oscuridad de la sala de proyección y el anonimato que ello confería a los espectadores contribuyese a generalizar una actitud distendida o tal vez menos mediada por los protocolos normativos de la convención social. De hecho, Luis Martín Arias menciona que en 1907 –con motivo de la Feria de septiembre– se publicó una caricatura en la que se refería al cine público en los siguientes términos: «Festejo sin novedad, pero hay quien con ansiedad el *Cine* público anhela, “que eso de la oscuridad

Según Salado, la del año 1913 fue una temporada fatídica en la que los empresarios madrileños trataron de «librarse del naufragio»<sup>579</sup> apostando por implementar los principios de diversidad y novedad característicos del cinematógrafo en sus carteleras: «Bravamente, con gallardía bizarra, se defienden las empresas contra las dificultades de todo género que las acorralan y amenazan. Apelan para ello á la variedad en el cartel, á la contrata de artistas reputados, á los alicientes de famosos números de “varietés”, á la presentación espléndida de las obras, á todos los recursos, en suma, que puede idear la imaginación calenturienta de un empresario que desea agradar al público y defender los miles de pesetas»<sup>580</sup>. La inversión de esfuerzo y dinero necesaria para lograr la concurrencia de público a los teatros era cada vez mayor, al igual que lo era la necesidad de incluir –por encima de la propia substancia fabular de las obras– atractivos y espectacularidad, particularmente en lo relativo a la dimensión visual de las representaciones, que imponía unos estándares de escenificación cada vez menos indulgentes sobre todo en lo relativo a decorados, efectos escénicos y vestuario<sup>581</sup>, cuyos alardes podían ser decisivos para que un título se librara de ser «echado al foso»<sup>582</sup>. Tanto a escala nacional cuanto en el particular contexto pinciano, aquel «viraje estético» que detectase Rivera en relación con los años de tránsito al novecientos es perfectamente extensible a sus primeras décadas, en las que se advierte, con especial insistencia, ese cambio de paradigma espectacular caracterizado por «una inercia plástica frente al anclaje discursivo –textual– de las obras escénicas»<sup>583</sup> como elemento de reclamo para un público en su mayoría consumidor de variedades, cuya oferta, además de conformar las carteleras de espacios nunca dedicados a este género, influyeron en la creación y representación de títulos escénico musicales en los que se tendió progresivamente a la segmentación y a la explotación de los recursos visuales, a veces como un fin en sí mismos<sup>584</sup>.

---

nos gusta una atrocidad” como dice una zarzuela». «Reflexiones teóricas en torno al cinematógrafo en Valladolid», en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, coord. por Juan Carlos de la Madrid (Gijón: Universidad de Oviedo, 1996), 143. Desde ese punto de vista, el cine fue considerado por algunos sectores conservadores como un espectáculo de moralidad cuestionable –Daniel Narváez Torregrosa, «Moral, moralina y cine», *Panta Rei: revista digital de ciencia y didáctica de la historia* 2 (1996): 76–, concepción relacionada con el prestigio social al que el cinematógrafo estuvo ligado desde sus inicios en tanto espectáculo popular de masas. Castrillón Hermosa y Martín Jiménez, *El espectáculo cinematográfico*, 26.

<sup>579</sup> Luis Salado, «Madrid. Crisis del teatro», 3 de febrero de 1914.

<sup>580</sup> Luis Salado, «Madrid. Los teatros», 11 de marzo de 1914.

<sup>581</sup> Cfr. n1163 *infra*.

<sup>582</sup> Barce, «La revista: aproximación a una definición formal», 123.

<sup>583</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 377-378.

<sup>584</sup> *Ibid.*, 391-392.

A pesar de la inestabilidad económica que caracterizó a toda la década, en 1915 los propios cronistas advirtieron un cambio en la situación de los teatros, que se vieron de nuevo abarrotados gracias a que se procuraron satisfacer los gustos del público. Esta época de prosperidad teatral coincidió con los primeros meses de la I Guerra Mundial, lo cual no deja de resultar sorprendente si se tiene en cuenta el clima de inseguridad general y las repercusiones mercantiles que acarreó el conflicto, a pesar de la neutralidad oficial de España<sup>585</sup>. Sin embargo, los esfuerzos de los empresarios de los coliseos fueron inútiles porque finalmente se impuso un contexto de precariedad que, agudizado por el convulso panorama internacional, repercutió progresivamente sobre todo en las clases más modestas<sup>586</sup>. Con las crecientes tensiones sociopolíticas que se habían gestado a raíz del auge del movimiento obrero, a partir de 1917 empezó a aflorar una postura reivindicativa en los artículos de ciertos periodistas, entre quienes se encontraba el propio Salado, por la que se consignaba una tendencia ya advertida en el contexto madrileño ante una incipiente apuesta por el teatro social que, dirigido hacia los estratos más populares, hiciese frente a la actual producción casi por entero destinada a satisfacer las expectativas de las clases acomodadas en tanto consumidoras mayoritarias:

Se ha propuesto para el pueblo un noble deseo, y en Madrid está actualmente efectuándose la tentativa más seria en ese sentido. Se intenta hacerle asequible el arte, aunque por parte de algunos espíritus «distinguidos», que conciben el arte como un juego ó distracción aristocrática, ha sido ya motivo de burla la quimera de los que pretenden poner al pueblo en posesión de su derecho á la Belleza. [...] La burguesía es la que principalmente asiste al teatro, y los autores, conociendo la clase de público á que se dirigen, procuran mostrarle lo que mejor conocen, y de ahí que se haya visto desfilar por la escena revueltas burguesas, amores burgueses, adúlteros burgueses. Si no es éste el teatro de los elegidos, lo es al menos el de una casta. Al pueblo de las aldeas y de las ciudades no suele complacerle ir al teatro. Si por ventura aparece en escena, es en forma de doméstico obsequioso, embustero y con vicios, ó de campesino ridículo y embrutecido. ¡Buen medio de alentar su espíritu y darle el sentimiento de su dignidad! [...] El arte de los elegidos ó de las castas es una arte caduco; porque las castas desaparecen, los elegidos se modifican, y la vida es lo único que perdura. Dirigiéndose á la multitud, es la multitud la que tiene que hablar, El arte, á semejanza de la vida, tiene que ser uno y diverso. Si el pueblo no llega á comprender una obra dramática, conviene darle una educación metódica. Enseñarle el arte como ha aprendido su oficio. Dice Henri Turot<sup>587</sup> que

---

<sup>585</sup> Luis Salado, «Madrid. Los teatros», 7 de septiembre de 1915.

<sup>586</sup> Cfr. 115 y ss.

<sup>587</sup> Turot fue periodista, fotógrafo aficionado, consejero municipal de París, miembro de honor de la Société Nationale des Beaux Arts, fundador y director de Agéncie Radio, así como responsable activo en la propaganda de los intereses políticos franceses en Grecia durante la I Guerra Mundial. Su dimensión ideológica y su abierta militancia socialista le valieron ser mencionado por Georges Eugène Sorel –filósofo, teórico del sindicalismo revolucionario y desarrollador de las nociones de mito y violencia en el proceso histórico– como «uno de nuestros más distinguidos reformistas». *Reflexiones sobre la violencia*, traducción de la octava edición francesa por Luis Alberto Ruiz (Buenos Aires: La Pléyade, 1978), 60. Turot, además, fue redactor de los diarios socialistas franceses *L'Éclair* y *La Petite République*, medios en los que plasmó abundantemente su ideario y que consintieron un notable impacto internacional; así, su activismo tuvo repercusión hispana no sólo a través de numerosas menciones en la prensa política de finales del XIX sino



llegará día en que esos millares de obreros dejarán de estar oscurecidos, reducidos á la impotencia por la necesidad de una labor agotadora; y se verá entonces salir de la gran masa de trabajadores gérmenes maravillosos de eflorescencia artística. Se ha hecho la objeción de que, si se escriben melodramas, es porque el pueblo es incapaz de comprender un arte más elevado. [...] Si el pueblo no asiste al teatro es porque no puede. El obrero entra al trabajo por la mañana y sale por la noche, deseoso de descanso<sup>588</sup>.

Durante estos años, la opereta de origen/estilo vienés –caracterizada por un carácter melodramático de la trama que se combinaba con música a ritmo de valeses y marchas–, fue aclimatada a la escena española en adaptaciones al castellano en las que se recreaban esos ambientes exóticos y aristocráticos tan del gusto del público<sup>589</sup>. este tipo de obras ofrecía un importante potencial por la ambientación cosmopolita y lujosa de sus historias, lo que daba pie al diseño de elementos visuales fastuosos que cautivaban la atención del público<sup>590</sup>. De hecho, los mismos autores que previamente habían cultivado el género chico se lanzaron a la composición de operetas españolas basadas, solo en parte, en los cánones pautados por el molde foráneo, pues, como afirma Sánchez al referirse a *El niño judío*<sup>591</sup>, los creadores mutaron el «sentimentalismo de la opereta vienesa en chiste e ingeniosidad» y los números de valeses fueron sustituidos por otros de carácter español y, en concreto, andaluz<sup>592</sup>.

Durante los años que aquí se estudian, y en el caso vallisoletano, el entramado lírico se conformó en su mayoría a base de compañías provenientes de los teatros de la capital y de compañías itinerantes españolas con obras de factura nacional, en su mayoría, de género chico. A pesar de que el modelo aún atesoraba buena parte del protagonismo del que había disfrutado en años anteriores, en esta época las propias compañías que lo cultivaban incorporaron títulos operetísticos a su repertorio en respuesta al creciente gusto y demanda por parte del público hacia este género. De hecho, a medida que avanza la década se ha podido advertir una creciente presencia de compañías especializadas en opereta habitualmente adaptada al castellano –aunque se ha de consignar una significativa presencia

---

también gracias a haber sido incluido en la obra de algunos de los más importantes teóricos del socialismo y de la Segunda Internacional como por ejemplo Karl Kautsky, cuyo libro *Parlamentarismo y socialismo: estudio crítico sobre la legislación directa por el pueblo* fue traducido y publicado en español (Barcelona: Granada, 1906).

<sup>588</sup> Luis Salado, «Madrid. El teatro del Pueblo», 20 de febrero de 1917.

<sup>589</sup> Sánchez Sánchez, *Teatro lírico español*, 56.

<sup>590</sup> Jassa Haro, «Con un vals en la maleta», 91.

<sup>591</sup> *Zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros, original y en prosa de Enrique García Álvarez y Antonio Paso; música del maestro Pablo Luna. Estrenada en el Teatro de Apolo el día 5 de febrero de 1918* (Madrid: R. Velasco impresor, 1918).

<sup>592</sup> Sánchez Sánchez, *Teatro lírico español*, 57.

de compañías italianas con adaptaciones a ese idioma—, que se alternaban con las frecuentes compañías de género chico —con y sin música— y las cada vez más habituales compañías de varietés y temporadas cinematográficas. En este contexto, la representación de otros géneros como la zarzuela grande o la ópera resulta del todo anecdótica en el panorama escénico pinciano. Sin embargo, o precisamente por ello, su programación conllevó un tratamiento de excepcionalidad por parte del público y de una prensa que se hacía eco de la temperatura sociocultural suscitada por su presencia y por la puesta en escena de repertorios que servían de contrapunto a la tónica general que solía presentar la cartelera vallisoletana.

### III.2. Ópera, zarzuela grande y drama lírico

*È un fior che nasce e muore, nè più si può goder\**  
F. M. Piave y G. Verdi— *La Traviata*

A pesar de lo arriesgado que se torna encasillar repertorios escénico musicales difícilmente delimitables en categorías estancas y perfectamente coherentes, en esta sección abordo los géneros que *El Norte de Castilla* ha identificado y referido como óperas, zarzuelas (grandes) y dramas líricos. No hay un criterio unívoco que aglutine manifestaciones tan diversas, pues son demasiado abundantes los casos en que los autores coquetearon con los supuestos *límites* que la historiografía ha impuesto posteriormente a los géneros, sobre todo en cuestiones relativas a temática, forma y extensión. Esa es la razón por la que parto de la concepción disruptiva de la noción de *género* musical consolidada a la luz del enfoque metodológico de la Teoría del Actor-Red<sup>593</sup> y que tiene que ver con la propuesta que Eric Drott<sup>594</sup> hace al comprender los géneros como agrupaciones fluidas que se (re)formulan y varían a través de las interacciones que surgen al considerar actantes tanto a seres humanos, como a objetos (no-humanos) y discursos<sup>595</sup>. No se trata de tener en cuenta esa información que habitualmente se utiliza de manera *ornamental* para perfilar un contexto alrededor del género, sino de redefinirlo como consecuencia de situar en un mismo plano a sujetos, factores eventuales, condiciones ambientales, reacciones y narrativas, es decir, al considerar todo y a todos como actantes. A causa de lo cual, y en un inevitable afán de imponer un orden al texto, el presente apartado se centra en esos géneros considerados por el diario como contrapunto a los prodigados títulos de género chico y opereta, así como a los espectáculos de variedades.

---

\* «Es una flor que nace y muere, y ya no puede gozarse más». Trad. de Roger Alier, *La Traviata. Giuseppe Verdi. Libreto original en italiano F.M. Piave* (Madrid: Daimon, 1981), 39

<sup>593</sup> Véase Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

<sup>594</sup> «The End(s) of Genre», *Journal of Music Theory* 57, n.º 1 (2013): 1-45.

<sup>595</sup> Benjamin Piekut, «Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques», *Twentieth-Century Music* 11 (2014): 204.

### III.2.1. Compañías de ópera y compañías con repertorios heterogéneos

El repertorio operístico interpretado en Valladolid entre 1910 y 1920 se compuso a base de títulos preferentemente asentados (de *cartellone*) en su mayoría de tradición italiana de autores belcantistas decimonónicos, producción verdiana, esporádicas incursiones en el verismo pucciniano hacia el final de la década, y, tan solo ocasionales obras de origen francés y alemán. Durante la década abordada, estos repertorios fueron programados a lo largo de diferentes temporadas, en las cuales se han podido identificar dos tipos de compañías: por un lado, aquellas que representaron exclusivamente ópera y, por el otro lado, empresas heterogéneas que combinaron zarzuela grande, género chico y opereta con eventuales óperas nacionales y extranjeras. En cualquier caso, el Teatro Calderón fue el espacio en el que se desarrollaron la mayor parte de estas temporadas, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta, ya no solo el hecho de que este coliseo contaba con mayores recursos técnicos y capacidad de escenario y sala, sino que, al fin y al cabo, se trataba de un repertorio cuyo principal público potencial estaba compuesto por miembros de los sectores económicamente más acomodados y de las oligarquías capitalinas<sup>596</sup>, cuyos gustos culturales, dinámicas de sociabilidad y consumo de ocio se habían fraguado a la manera de una prácticamente extinta aristocracia local. De conformidad con la asociación entre estos géneros líricos y determinados perfiles sociales, conviene destacar una serie de hilos discursivos que se utilizaron de manera recurrente para describir el aspecto de la sala mediante la analogía con el público que allí concurría: «[...] en el teatro estaba toda la élite de la gente distinguida y de los aficionados á la música... que viene á ser lo mismo»<sup>597</sup>. Uno entre múltiples ejemplos en que los textos

---

<sup>596</sup> Serrano García, «Sociabilidad burguesa en Valladolid», 214. El público ideal al que se dirigía este teatro desde su misma inauguración detentaba un particular estatus que, a su vez, según un proceso de reciprocidad especular, alimentaba el prestigio del local, cuya frecuentación acabó estableciéndose como signo distintivo de pertenencia de clase. Circunstancia ratificada y defendida a través de unas tendencias de programación reticentes a acoger nuevos géneros populares ajenos al canon teatral más consagrado, y, en todo caso, tan solo insertos de manera extraordinaria en veladas en las que se sucedían intervenciones musicales, gimnásticas y teatrales pero siempre organizadas en funciones completas, de manera que, por lo menos en apariencia, se mantenía la prestancia del formato empresarial y la tradición del cronotopo asociado. P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 1796-1797. Cfr. n624 *infra*.

<sup>597</sup> R., «Los teatros. Calderón», 15 de febrero de 1914. Algunos investigadores han evidenciado la existencia de una suerte de ruptura cultural por la que se relacionan un tipo de obras a un tipo de audiencia, lo cual se percibe en «[...] el carácter sagrado, separado y separante, de la cultura legítima, helada solemnidad de los grandes museos, lujo grandioso de las óperas y de los grandes teatros, decorado y decoro de los conciertos». Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. por Marisa del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus, 2012), 39.

periodísticos escrutados presentan el binomio sala/público como estrategia de reafirmación del estatus del auditorio: «La sala presentaba un deslumbrador aspecto, viéndose en palcos y butacas nutrida representación de nuestra buena sociedad y muchas bellas forasteras»<sup>598</sup>. La importancia otorgada al componente visual y social por los colectivos asistentes denotaba una forma particular de concebir el evento en el que se conjugaban diferentes dimensiones performativas rastreables a través de dos vectores principales: la relación escena-sala y la relación público-público. De hecho, el propio periódico insistía en ratificar el éxito y brillantez de las veladas líricas atendiendo al empaque del interior del teatro medido en relación a los propios espectadores, es decir, en función de la apariencia de los concurrentes, o, mejor dicho, de una parte de estos: «En todos los palcos y butacas aparecían caras bonitas, que daban al aristocrático salón de Calderón un aspecto altamente simpático»<sup>599</sup>. El protagonismo otorgado a las mujeres trascendía la demarcación liminar del escenario y se naturalizaba en el ámbito de la realidad, tal y como aparece reflejado en discursos periodísticos como el anteriormente citado, en los que se advierte el recurso a implicaturas que aluden a un indeterminado *elemento* femenino a través de fórmulas de cortesía positiva con objeto de enfatizar su belleza en términos ornamentales<sup>600</sup>: «La hermosa sala del teatro Calderón ofreció ayer brillante aspecto por tarde y noche. Las localidades preferentes se hallaban todas ocupadas por selectísima concurrencia, dando una bella nota el elemento femenino, que lucía vistosos tocados»<sup>601</sup>. La importancia otorgada a la *performance* mundana que acontecía paralela al escenario fue objeto de elogiosos comentarios recurrentes que, de manera convencional y genérica –tal y como se ha visto hasta ahora– insistían en destacar el empaque y magnificencia de la imagen que ofrecía el ambiente del recinto incluso a través de elementos tan significativos de la *toilette* femenina como lo fueron los tocados: «Estaba anoche el teatro espléndido: palcos, plateas y butacas totalmente llenos de público distinguidísimo. Muchas damas hermosas, muchos tocados elegantes, y mucha animación»<sup>602</sup>.

---

<sup>598</sup> «La feria de Septiembre. Los teatros. Calderón», 19 de septiembre de 1914.

<sup>599</sup> A. U. F., «Los teatros. Calderón», 14 de abril de 1914.

<sup>600</sup> La cosificación ornamental de la presencia femenina será desarrollada más adelante. Vid. 289 y ss. *infra*.

<sup>601</sup> «La feria de septiembre. Gacetillas teatrales. Calderón», 20 de septiembre de 1915.

<sup>602</sup> «Notas teatrales. Calderón», 24 de febrero de 1914. Viene al caso traer a colación lo que escribiera el ginecólogo y catedrático de la Facultad de Medicina de Madrid, Francisco Alonso y Rubio, sobre la mujer acomodada: «Por un notable y singular contraste, la mujer en una elevada posición social, en las clases más favorecidas de la fortuna, en las que se distinguen por los honrosos blasones de sus antepasados o del esposo a quien han unido su suerte, tiene una vida muella, estérilmente empleada en el ocio o en el placer.

Entre 1910 y 1920 fueron tan solo seis las compañías dedicadas exclusivamente al cultivo del repertorio operístico que, en temporadas muy breves, pues en ningún caso superaron los diez días de estancia, pasaron por los escenarios vallisoletanos, prioritariamente por el Teatro Calderón.

Tabla 2. Compañías de ópera en Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Compañías	Fechas	Teatro
Compañía de Sebastián Rafart y José Pascual	24/02/1911-01/03/1911	Calderón
Compañía del maestro Petri	14/02/1914-25/02/1914	Calderón
Compañía de Mercedes Capsir	01/12/1917-09/12/1917	Lope de Vega
Compañía de Mercedes Capsir	09/04/1918-14/04/1918	Calderón
Compañía de Gualdo-Mazzi y mto. Stefano Geargesco	28/05/1919-01/06/1919	Pradera
Compañía Genoveva Vix y María Llácer	11/11/1919-16/11/1919	Calderón

La temporada de Carnaval de 1911 fue afrontada por la compañía Rafart-Pascual «de ópera italiana», una denominación que no deja de llamar la atención si se tiene en cuenta que, junto a títulos *Aida*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Pagliacci* y *Cavalleria rusticana*, su repertorio incluía *Carmen*, de suerte que todo induce a pensar que la obra de Bizet probablemente fuese representada en su traducción italiana, una costumbre por otra parte muy habitual en la época: «El público vallisoletano espera con interés vivísimo la temporada de ópera que mañana jueves comenzará en Calderón; privados de este espectáculo los *dilettanti* [sic] hace más de cuatro años; se comprende su impaciencia por oír los primeros compases de *Aida*, obra con que comienza la temporada»<sup>603</sup>. El descontento por la falta de ópera en Valladolid durante casi un lustro<sup>604</sup> fue una de las fórmulas que utilizó *El Norte de Castilla* para exaltar la llegada de las escasas empresas

---

Careciendo de las necesidades de las clases menesterosas, y no sintiendo ninguno de los grandes móviles que obligan al trabajo, piensa únicamente en crearse fútiles ocupaciones, y pasa sus horas en consagrar excesivos cuidados al sostenimiento de su belleza, en aumentar sus encantos, en inventar formas variadas y caprichosas para sus trajes, distribuyendo el tiempo entre el tocado, el paseo y los públicos espectáculos». *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad* (Madrid: Estab. tip. a cargo de D. F. Gamayo, 1863), 144-145.

<sup>603</sup> «Teatro de Calderón. Temporada de ópera», 23 de febrero de 1911.

<sup>604</sup> Durante la temporada de otoño de 1905, la empresa Geraldí y Gutiérrez dio a conocer por primera vez en Valladolid algunos títulos tan relevantes como *Otello* o *Lohengrin*, primera ópera de Wagner escuchada en la ciudad. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 125-126. Al año siguiente, la compañía de Ramón Santocha también representó títulos operísticos junto con algunas zarzuelas; sin embargo, no se vuelve a registrarse ningún otro indicio hasta 1911.

con este tipo de repertorios. Así mismo, y en lo relativo a la forma en que el diario se refirió a esta compañía, procede destacar que el peso informativo tendió a deslizarse hacia la figura protagónica de Elena Fons<sup>605</sup>: «Con la hermosa ópera de Verdi, *Aida*, anoche hizo su presentación en Calderón la compañía de ópera italiana que dirige el maestro don Sebastián Rafart y en la que figura la aplaudida tiple Elena Fons»<sup>606</sup>. Lejos de consolidarse como algo anecdótico, el hecho de que se anunciase a las compañías utilizando el nombre de las primeras figuras, siempre femeninas, que la integraban tiene mucho que ver con la vigencia de un *star system*, firmemente asentado en el mundo de la lírica, con el que se promueve la publicidad de las divas como celebridades. Ese mismo recurso fue aplicado por el diario con la compañía dirigida por Vicente Petri cuando, cuatro años más tarde, actuó en el mismo teatro con la soprano ligera Albertina Cassani<sup>607</sup> como principal estrella del elenco. El papel que tuvieron las cantantes, además de hacerse evidente en la manera de publicitar a la compañía, hubo de condicionar el repertorio de

---

<sup>605</sup> Esta soprano dramática comenzó su carrera de cantante profesional en 1894 con *Tannhäuser* en el Teatro Real de Madrid y destacó especialmente en títulos como *Carmen* y repertorio verista (con las también programadas *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*). El caso de esta cantante resulta especialmente ilustrativo de la temperatura artística del momento, dado que en el mismo año en que actuó en Valladolid decidió abandonar el circuito operístico para dedicarse a los espectáculos de variedades. Emilio Casares Rodicio, «Fons, Elena», en *DMEH*, s. v. Véase también Emilio Casares Rodicio, «Fons de Checa. I. Elena de Angioletti», en *DZEH*, s. v.

<sup>606</sup> X., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1911.

<sup>607</sup> En 1910 formó parte de la compañía dirigida por el maestro director Gino Puccetti, contratada para actuar en los teatros de Puerto Rico y Venezuela. J. Burset, «Teatros. Extranjero (de nuestros corresponsales)», *Eco Artístico*, 25 de septiembre de 1910. En los siguientes términos se refirieron al debut de esta soprano en el Gran Teatro del Bosque de Barcelona: «Lo más saliente de esta temporada ha sido el debut en el teatro de el [sic] Bosque, de la señorita Albertina Cassani, la cual ha sido recibida por el público con aplauso extraordinario y ha proporcionado y proporciona grandes llenos y beneficios a la empresa en cuantas funciones toma parte. Su primer éxito fue en el *Rigoletto*, habiendo confirmado la buena impresión en *Lucía*, la *Traviata*, *Sonámbula*, etc. Lástima que sus compañeros no estén a su altura ni mucho menos». «Balance teatral», *Mercurio: revista comercial ibero-americana*, 26 de junio de 1913. De nuevo en España, Cassani debutó en Barcelona donde consiguió un éxito replicado en cuantos teatros de provincias actuó. Un diario local describió así su interpretación de *Sonámbula* en el Teatro Moderno de La Rioja: «Albertina Cassani es en su arte insigne y digna de compartir la fama de que gozan las mayores celebridades de su género». «Teatro Moderno. Sonámbula», *La Rioja: diario político*, 1 de marzo de 1914. Tras actuar en el Teatro de la Zarzuela en 1914 transcurrieron cinco años durante los cuales no se la mencionó en prensa; y fue a partir de 1919 cuando se volvió a saber de ella, actuando por entonces en el Teatro Nacional de La Habana. «Espectáculos», *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, 19 de mayo de 1919. Sin duda, uno de los datos más llamativos de la soprano es su presunta dedicación al mundo del cabaret, términos en los que aparece registrada en la BnF y que suscribe la descripción documental relativa a una parte de la correspondencia conservada entre Rainer Maria Rilke y Albertina Cassani (también conocida como Putzi Cassani o Albertina Cassani-Böhmer) y publicada con el título *Cartas a una compañera de viaje (Lettres à une compagne de voyage)*. BnF, Catalogue général, s. v. «Cassani-Böhmer, Albertina», <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13181525c>. A su vuelta a España debutó en el Teatro Real en 1924 con primerísimas figuras como Miguel Fleta o Aurora Buades en *La traviata*, una temporada que se cerró con la representación de *Rigoletto*, última referencia en prensa a esta soprano. «Teatro Real. La última función de la temporada», *La Libertad*, 12 de abril de 1924.

las campañas en las que se perseguía el lucimiento de las divas, para lo cual se recurrió a la programación de títulos como *Rigoletto*, *La traviata*, *La Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor* o *Il barbiere di Siviglia*, con roles femeninos de primera importancia que se prestaban especialmente a la exhibición de sus facultades vocales: «En todas ellas, excepto en *Carmen*, *Favorita*, *Fausto* y *Trovador*, tomará parte la señorita Cassani»<sup>608</sup>. A pesar de que la soprano no fue la protagonista de los mencionados títulos –que constituían prácticamente la mitad de todo el repertorio que esta compañía representó en Valladolid–, el diario anunció la temporada utilizando como argumento de reclamo su presencia, ante lo cual el público respondió con llenos y la prensa con sendas críticas en las que la tiple acaparó prácticamente todo el interés mediático, también en los días previos a su presentación:

Me regocijó la noticia de que Albertina Cassani cantaría en Valladolid. Fué mi satisfacción mezcla de egoísmo y de generosidad. Egoísmo, porque hoy que tanta chabacanería ensucia las líneas del pentagrama con detrimento del arte, y para regodeo de empresarios, la música excelsa que acompaña á la nota limpia de esta diva, es un baño para los gustos enfangados<sup>609</sup>. Y deseo para mi terruño bondad en las aficiones. Generosidad, porque para vosotros quiero todas las bienandanzas. Y regalo muy grande es el de escuchar á esta artista. No me juzguéis parcial. Pero yo que en el divino arte formo fila entre los más profanos, al conjuro de un agudo suyo, claro, vibrante, sin engolamiento mínimo, fuime levantando del asiento como autómatas de guignol suspendido por el hilo sutil. Por esta ignorancia mía no quiero presentárosla sobre el escenario, os la voy a mostrar en el arte de su conversación, de su vida íntima. Más hermoso que el que vais á oír desde la platea, porque encierra un augusto amor que no sentiréis en la Marionetta que canta<sup>610</sup>.

El ya mencionado Delfín Villán Gil entrevistó a Cassani en Barcelona, donde residió antes de su breve campaña vallisoletana. En los términos en los que se referiría Auslander a las diferentes capas de aproximación al intérprete, se podría hablar de que el objetivo declarado de Villán consistió en mostrar a Cassani como *performer*, y no como *performer personae*<sup>611</sup>. El propio Auslander ya destacó que la línea entre ambas categorías era muy ambigua, y, de hecho, Schechner incidió, precisamente, en la complejidad que entrañaba delimitarlas y discernirlas si se tiene en cuenta que la *performance* implica a un *performer* que nunca es él mismo, pero que al mismo tiempo niega no serlo<sup>612</sup>. En ese sentido, procede apuntar que la estrategia discursiva y

---

<sup>608</sup> «Notas teatrales. La temporada de ópera», 7 de febrero de 1914.

<sup>609</sup> Así mismo, véase 243n854 *infra*.

<sup>610</sup> Delfín Villán Gil, «Desde Barcelona. Albertina Cassani», 15 de febrero de 1914.

<sup>611</sup> Cfr. Philip Auslander, «Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto», *Contemporary Theatre Review* 14, n.º 1 (2004): 1-13.

<sup>612</sup> Auslander, «Performance Analysis», 6. Trad. propia: «The demarcation line between real person and persona is always ambiguous in performance for, as Richard Schechner points out, performance is always a matter of the performer's not being himself but also not not being himself». Cfr. Richard Schechner,



argumentativa empleada por el entrevistador no hace sino apuntalar la imagen de la cantante como diva, es decir, como personaje (de interés) público<sup>613</sup>.

Es una nota de exotismo que nos sorprende. Estamos habituados á que los artistas que *llegan* pretendan deslumbrarnos con la fatuidad de *sus cosas*. Esta vez ha surgido la modestia. Ni ha sido una linda camarera de porte señorial ó un negrazo feote el que nos ha anunciado, ni la piel de un tigre de gran cabezota y fauces abiertas en rabia, sirvieron de mullido á nuestros pies. [...] Cubre la armonía de su cuerpo una bata de color *tango* tenue. Aprisionan los finos dedos de la siniestra mano sortijas, en las que resaltan una hermosa perla orlada de brillantes y otra de rara estructura. Sus pendientes son también perlas y brillantes. Ni un adorno más, ni una coquetería más de mujer, ni otra exhibición orgullosa de pedrería muestra esta mujer que guarda en su joyero recuerdos de admiradores<sup>614</sup>.

La mención al vestuario y a las joyas que la artista llevaba, sumado a la actitud y protocolo utilizado para el recibimiento del periodista en su casa se llevó a cabo con la intención de retratar a la cantante como una mujer sencilla a través de una postura narrativa articulada mediante el empleo de la primera persona del plural, por la cual se incluía al caricaturista que acompañó al propio Villán y, de manera indirecta, también al lector del periódico. Frente al habitual alarde fastuoso propio de las celebridades, en este caso fue su ausencia la que se consolidó como motivo de elogio. La entrevista resulta especialmente ilustrativa en la medida en que, desde una postura homodiegética, Villán alterna la descripción desde sus impresiones con pasajes más conversacionales, en una suerte de estrategia discursiva que persigue conferir veracidad a las palabras que el articulista pone en boca de la cantante. El perfil artístico de la entrevistada —su *performance personae*— se torna el objetivo principal del texto, de tal forma que se articula su imagen pública a través del comentario de sus experiencias sobre las tablas, así como a través de impresiones acerca del panorama artístico y laboral de su tiempo y de su entorno, sobre el cual Cassani destaca haber advertido a su corta edad (veinticuatro años) un comportamiento de insana competitividad entre compañeros de profesión: «Maria Barrientos ha dicho que tengo nada más que un *filo* de voz para el *mío arte* [sic], pero que no paso de ser tiple lírica. [...] Yo sé que dentro de su conciencia tiene un [sic] otro criterio, pero no tiene *corache* [sic]. ¡A mí, que tanto me agradaría hablar con esta eminencia de nuestro arte!... ¡No me *voluta*, no me *voluta*! [sic] Pasa por mi lado y retorna

---

«Performers and Spectators Transported and Transformed», *The Kenyon Review*, *New Series* 3 n.º 4 (1981): 83–113.

<sup>613</sup> Rivera, «El hecho escénico», 334.

<sup>614</sup> Villán Gil, «Desde Barcelona».

la cabeza»<sup>615</sup>. Esta forma de proceder en el retrato periodístico de las artistas ya ha sido desarrollada por Rivera, quien afirma que las informaciones sobre la rivalidad entre divas constituyeron una práctica discursiva en la que se ratificaba la percepción positiva al enfatizar valoraciones negativas de sus supuestas rivales<sup>616</sup>. El retrato personal de Cassani se establece conforme a la imagen pública de una primerísima figura nacional de la lírica como Barrientos. Su supuesta animadversión por la soprano italiana se refiere a su faceta profesional, pero, el efecto que persiguen sus declaraciones, o al menos las palabras producidas por el periodista, conducen al lector a crearse una mala imagen de Barrientos en tanto persona por su oposición personal-profesional a la «gentil diva» entrevistada.

A través de esta publicación y consiguientes anuncios que depositaban la responsabilidad del éxito de la compañía en la figura de Cassani, se alimentaron unas elevadas expectativas entre un público que se vio decepcionado en su función de despedida y en cuya crítica R. A. plasmó la impresión deslucida que produjo su interpretación del rol de Rosina en *Il barbiere di Siviglia*: «La primorosa joya musical de Rossini es, sin duda, la que ofrece á las tiple ligeras la más decisiva ocasión de probar su valía, y nuestro público, en quien la Cassani ha despertado raro entusiasmo, llenó ayer hasta los topes al gran teatro. La sala tenía aspecto brillantísimo; pocas veces así. Pero la expectación quedó defraudada. La linda cantatriz, felicísima en *Rigoletto*, admirable en *Traviata* y soberana en *Sonámbula*, no logró igualarse a sí misma, ni mucho menos»<sup>617</sup>. A pesar de que el cronista enfatiza lo decepcionante de la velada, el juicio negativo a la diva se enfoca desde el elogio con la finalidad de restar brusquedad a la apreciación, una dinámica que ha podido advertirse en la mayor parte de publicaciones de este diario<sup>618</sup> y que resulta singularmente destacable en el caso del género operístico debido a que la consideración artística y social de elenco y público hubo de condicionar el empleo de fórmulas de cortesía positiva como elementos potenciadores de su respectivo grado de distinción<sup>619</sup>. La centralidad de estas primeras figuras femeninas dio lugar a una suerte de tópicos y estrategias discursivas utilizadas, además de para encomiar la labor de las cantantes, para apuntar de manera eventual sus

---

<sup>615</sup> Ibid.

<sup>616</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 349.

<sup>617</sup> R. A., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1914.

<sup>618</sup> Del tenor Sammarco y del barítono Frau no se pudo formar juicio completo, porque ambos, acaso por la impresión del debut, no estaban en total dominio de sus facultades». «Notas teatrales. Calderón», 17 de febrero de 1914.

<sup>619</sup> Cfr. n597 *supra*.

deficiencias interpretativas. Estas fallas eran aludidas mediante expresiones de cortesía negativa utilizadas para mitigar el contenido del enunciado por las que se aludía a factores ajenos a su solvencia musical o cualidades canoras: «La Aida tuvo una feliz intérprete en la señorita Grau, que seguramente se hará aplaudir más cuando logre dominar por completo la visible timidez con que anoche se presentó»<sup>620</sup>. El mismo argumento fue utilizado para definir el estreno de la tiple Magdalena Alonso en *Carmen*: «La señora Alonso, que debutaba con el papel de Micaela, aunque dominada por visible *paura*, logró salir airosa de su cometido»<sup>621</sup>.

También con dedicación exclusiva a la ópera actuó en Valladolid una compañía en la que figuró una jovencísima Mercedes Capsir<sup>622</sup>. Además de actuar en el Teatro Calderón, como era habitual, esta empresa lo hizo también en el Lope de Vega, donde compartió cartel con la compañía de zarzuela y opereta de Salvador Videgáin, que ocupaba las horas de la noche, mientras que la de Capsir comenzaba su actuación a las seis y media de la tarde<sup>623</sup>. La intervención de esta compañía en el Teatro Calderón fue también particular, en la medida en que las representaciones se compaginaron con proyecciones cinematográficas previas, hecho que únicamente se ha podido advertir en esta ocasión, a pesar de que en la Junta General del Teatro Calderón del año anterior se había adoptado la medida de permitir la programación de espectáculos de variedades y cinematográficos ante la crítica situación por la ausencia de público<sup>624</sup>.

---

<sup>620</sup> X., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1911.

<sup>621</sup> «Teatralerías. Calderón», 27 de febrero de 1911.

<sup>622</sup> Según Casares, esta soprano ligera había debutado en 1914 en el Liceo de Barcelona encarnando el rol de Micaela de *Carmen*. «Capsir Vidal, Mercedes», en *DMEH*, s. v. Por su parte, María Luz González Peña indica su debut con *Rigoletto* en Gerona. «Capsir, Mercedes», en *DZEH*, s. v. Cuando en 1917 se presentó en Valladolid, Capsir ya había debutado en el Teatro Real y había conseguido una importante proyección internacional al actuar en los principales coliseos de Lisboa, Buenos Aires y París. Rodolfo Celletti, «Capsir, Mercedes», en *TNGDO*, ed. por Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 1992), s. v. Véanse también Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti* (Milano: Ricordi, 1996), 243 y 245; Joaquín Martín de Sagarmínaga, «Capsir, Mercedes», en *Diccionario de cantantes líricos españoles* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1997), s. v.; y Alain Pâris, «Capsir, Mercedes», en *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, trad. por Juan Sainz de los Terreros (Madrid: Turner, 1985), s. v.

<sup>623</sup> «Lope de Vega.—Debut de la compañía.—A las seis y media, *Lucia di Lammermoor*.—A las diez y cuarto, La tirana y Las musas latinas». «Para hoy», 1 de diciembre de 1917.

<sup>624</sup> Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 131. Como ha destacado P. Arregui al referirse a las dinámicas de programación advertidas en dicho teatro durante el siglo XIX, estos géneros fueron solo admitidos en momentos de precariedad económica, como medida drástica de revitalización mercantil, y sin quebrantar la fórmula de la función completa. «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 1716-1717.

La ya mencionada importancia visual que el diario enfatizó a la hora de valorar el éxito de los eventos operísticos en función de la brillantez y distinción advertida entre la concurrencia femenina, conviene añadir la presencia de determinados tópicos o hilos discursivos detectada en crónicas y críticas por los que el físico de las mujeres, en este caso de las artistas, vuelve a ser objeto de comentario periodístico: «[...] la diva exquisita, mujer elegante y gran artista, y Antonio Marqués, tenor muy aplaudido, hacen una verdadera creación de los protagonistas de la hermosa ópera»<sup>625</sup>. Entre los elogios al desempeño profesional de los integrantes de cualquier compañía solían interponerse frecuentemente las referencias a la belleza de las solistas, como en el caso de este anuncio de la ópera española de Arrieta, *Marina*, en el que, a diferencia de lo que ocurre con el tenor, se define a Capsir con una serie de adjetivos cargados de implicaciones semánticas que exceden las aparentes apreciaciones artísticas que denotan: puesto que la enunciación masculina heteronormativa permite al gacetillero adentrarse en estimaciones subjetivas de naturaleza estética hacia el elemento femenino (reflejo de la masculinidad hegemónica y del androcentrismo paternalista), mientras que sólo dedica apostillas impersonales y objetivas al masculino. Lo mismo podría decirse de la valoración general que hizo Aurelio González en la función de despedida de esta misma soprano, referida en los siguientes términos: «Es una artista suprema esta Capsir; voz, juventud, figura, talento, belleza, todo lo reúne la eminente diva, que ayer como siempre, fué estrepitosamente ovacionada»<sup>626</sup>. La referencia al físico para *retratar* a la soprano en términos artísticos constituyó una práctica habitual, en ocasiones utilizada como prolegómeno introductorio a comentarios facultativos sobre su desempeño musical, como en el ejemplo que se muestra a continuación relativo a su debut en el Teatro Lope de Vega: «Esta joven y bella tiple, lució espléndidamente su voz de seductor timbre y gran extensión, que maneja con extraordinaria habilidad, haciendo rápidas escalas, arpegios, trinos y difíciles fermatas, que más bien parecen propias para ser ejecutadas por un instrumento y no por una garganta»<sup>627</sup>. Las cualidades vocales apuntadas por González en sus críticas incidían en la brillantez tímbrica y densidad de volumen en todos los registros<sup>628</sup>, así como en la variada paleta de recursos técnicos demostrados en sus interpretaciones: rápidos picados,

---

<sup>625</sup> «Los teatros. Gacetillas teatrales. La temporada de ópera», 3 de diciembre de 1917.

<sup>626</sup> A. G., «Los teatros. Calderón», 15 de abril de 1918.

<sup>627</sup> A. G., «Los teatros. Lope de Vega», 2 de diciembre de 1917.

<sup>628</sup> A. G., «Los teatros. Lope de Vega», 4 de diciembre de 1917.

*abbellimenti* en los extremos de la tesitura, virtuosismo pasajes conclusivos y cadencias, y el *fiato* demostrado en notas tenidas tanto en los agudos como en los graves<sup>629</sup>.

A colación del interés que la crítica prestó a la habilidad canora de las primeras solistas de las compañías líricas como argumento de elogio, llama la atención el insistente uso de una analogía recurrente por la que se equiparan sus voces al canto del ruiseñor. Se trata de un recurso discursivo poético –en realidad una suerte de cliché inveterado– que se ha localizado en *El Norte de Castilla* en la ya mencionada crítica del debut de Cassani, en la que R. mencionaba a la tiple con el apodo acuñado en Barcelona: «El público iba con el afán de saber si eran justificados los encomiásticos anuncios de Albertina Cassani; y con satisfacción comprobó que si en Barcelona la pusieron á la gentil diva “el ruiseñor del bosque” –cuando hace dos años debutó en el teatro del Bosque de la ciudad condal– no pecaron de exagerados, pues es en efecto como de un ideal ruiseñor la voz admirable de la linda tiple. Es una voz de purísimo timbre y de portentosa extensión»<sup>630</sup>. Esas características que apuntó R. para describir el timbre y registro de la voz de Cassani son las que operan en su asociación con el canto del pájaro, recurso que fue nuevamente utilizado por González tres años más tarde en su crítica sobre *La traviata*, en la que la prestación vocal de la Capsir fue descrita como «canto de ruiseñor humano»<sup>631</sup>.

En consonancia con esa centralidad advertida en las primeras figuras femeninas, Ana (Anita) Garby fue el centro de atención mediática de la compañía Gualdo-Mazzi, que afrontó en el Teatro Pradera una brevísima temporada de cinco funciones que comenzaron con la representación de *Tosca*. Fernando De'Lapi se encargó de redactar las críticas de esta serie que, en su opinión, había tardado demasiado tiempo en producirse en dicho establecimiento<sup>632</sup>. Pese a lo extraordinario del evento, con un género nunca antes acogido en el Pradera, el espacio destinado a las críticas fue muy reducido, si bien suficiente para destacar las características vocales de la Garby al hilo de su Violetta en *La traviata*: «Ayer nuestro público se encontró, con asombro, frente á una excepcional cantante, de enormes facultades, de voz extensísima (tan extensa que nos hace pensar en que la tiple ligera sancionada ahora por el aplauso, tiene su verdadero puesto en lo

---

<sup>629</sup> A. G. «Los teatros. Lope de Vega», 5 de diciembre de 1917.

<sup>630</sup> R., «Los teatros. Calderón», 15 de febrero de 1914.

<sup>631</sup> A. G., «Los teatros. Lope de Vega», 3 de diciembre de 1917.

<sup>632</sup> F. De'L., «Los teatros. Pradera. Primavera lírica.–Temporada de ópera.–“Tosca”», 29 de mayo de 1919.

dramático), con sus tres registros completos, con unos agudos limpios y mórbidos, y unos graves pastosos. Una voz “joven” y voluminosa, ágil y precisa, que alcanza tesituras casi inaccesibles»<sup>633</sup>. La casi inexistente repercusión en el periódico de estas representaciones, así como la reducida extensión de las críticas, pudo verse determinada por eventuales imposiciones de espacio en el diario; no obstante, tampoco puede eludirse la diferente adscripción social del espacio en que se desarrollaron estos eventos, el Pradera, que sin ser el más popular de Valladolid tampoco gozaba de la distinción de Calderón.

La última de las compañías que actuó en Valladolid con repertorio exclusivamente operístico fue la de Vix-Llácer. «Rara vez se oye y se vé ópera en Valladolid, desde tiempos muy lejanos y que –¡ay!– ya no volverán... ¿Verdad, viejos abonados de Calderón? Y cuando se oye y se vé, suele ser con una de esas compañías que explotan el nombre de una diva ó un divo en decadencia, y las *Favoritas*, *Lucías* y *Traviattas* [sic] de rigor: compañías casi del tipo de la de *El dúo de la Africana*»<sup>634</sup>. Consciente de la depauperada programación operística vallisoletana y con ese tono reivindicativo, a la par que nostálgico, L. presentó la última temporada de ópera que se ofreció en el Teatro Calderón durante la década estudiada y que vino ahormada por la presencia de dos estrellas rutilantes del panorama internacional. Pese a la brevedad de su estancia en Valladolid, apenas seis días, el eco mediático que obtuvo fue de considerable magnitud, tanto por la importancia artística del elenco –encabezado por María Llácer<sup>635</sup> y Geneviève Vix<sup>636</sup>– cuanto por la elección del repertorio, compuesto por algunas obras no demasiado

---

<sup>633</sup> F. De'L., «Los teatros. Pradera. Ana Garby», 30 de mayo de 1919.

<sup>634</sup> L., «Los teatros. Ópera en Valladolid. De primísimo cartello.–Nuestro amigo Aguirre Sarobe.–Varios estrenos», 15 de octubre de 1919.

<sup>635</sup> La soprano dramática María Llácer actuó en los principales teatros de Europa y América y, además de cultivar repertorio consagrado, también estrenó óperas de Ottorino Respighi y Umberto Giordano. Desde el inicio de su carrera se dio a conocer con algunos papeles wagnerianos y veristas, como la Venus de *Tannhäuser* o *Tosca*, roles que, por cierto, interpretó en su paso por el coliseo vallisoletano. Vicente Galbis López, «Llácer Rodrigo, María», en *DMEH*, s. v.; Martín de Sagarmínaga, «Llácer, María», en *Diccionario de cantantes líricos*, s. v.

<sup>636</sup> Soprano francesa, de nombre civil Geneviève Brouwer, que debutó con sonado éxito en Palais Garnier para pasar al año siguiente a la Opéra-Comique, en cuya compañía permanecería durante seis temporadas consecutivas y donde, además de interpretar muchos de los grandes roles del género, crearía los papeles de Concepción en *L'heure espagnole* de M. Ravel (1911) y de la protagonista de *Francesca da Rimini* de F. Leoni (1913). Jean Gourret, *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris* (Paris: Albatros, 1987), s. v. Tras desarrollar una notabilísima carrera internacional, en la década de 1920 regresó a París y –a pesar de seguir interpretando *Salomé*– se centró en un repertorio más ligero en el que creó las protagonistas homónimas de las operetas *Florabella* y *Laïs* (Ch. Cuivillier, 1920 y 1929 respectivamente), Léonore en *Le comte Boccace* (A. Chantrier, 1930) y la Duchesse de Mazarin en *Florestan 1er, prince de Monaco* (W. R. Heymann, 1933). Stéphane Wolff, *Un demi-siècle d'Opéra-Comique: 1900-1950* (Paris: A. Bonne, 1953); véase también Andrew Lamb, y Kurt Ganzl, *Ganzl's Book of the Musical Theatre* (Farmington Hills: Cengage Gale, 1989).

frecuentes en el Valladolid de estos años –*Tosca* o *Manon* (Massenet)– y estrenos de títulos líricos internacionalmente consagrados pero aún desconocidos en la localidad – *Madama Butterfly* o *Tannhäuser*– que fueron recibidos con verdadera expectación<sup>637</sup>. La respuesta del público fue la esperada ante la magnitud del evento, con llenos rebosantes y afluencia masiva de la sociedad vallisoletana más acomodada y habitual del coliseo, pero también por un público menos atildado que ocupaba las localidades altas del teatro:

La sala de Calderón, templo del arte lírico, estaba en solemnidad plena. Bien necesitaría de su carnet un «Monte Azul», un «Madrizzi» ó un «Helio», para llenar muchas páginas con nombres conocidos de esplendidas bellezas femeninas, de damas distinguidas y de varones ilustres, que con su presencia realzaron la fiesta de anoche; sin omitir esa parte interesante del público de las alturas, tan demócrata como aficionado é inteligente, que desde la grada ó la cazuela se entusiasma y discute lo que oye. Todo el respetable aclamó á la excelente compañía que anoche debutó, y pocas veces con tan recta justicia se procede en estos casos<sup>638</sup>.

Las compañías que combinaban diferentes géneros suponen otro formato que, no obstante, sirvió de canal de representación para los géneros aquí examinados. La tabla que se incluye a continuación recoge la relación de empresas lírico-dramáticas con repertorios mixtos, los períodos de permanencia y los espacios que ocuparon mientras actuaron en la capital del Pisuerga y que ha sido confeccionada a partir de las informaciones –procedentes de diversas secciones: anuncios, carteleras, crónicas y críticas, fundamentalmente– ofrecidas por *El Norte de Castilla*.

---

Poseedora de una poderosa presencia escénica, José Subirá afirmó que el interés del público por esta soprano residía tanto en escucharla, cuanto, sobre todo, en verla: «Con su figura gentilísima, sus modales aristocráticos, su fisonomía simpática, su sobriedad y elegancia refinadas en la expresión interpretativa, la Vix no tenía, ni podía tener, rival». *Historia y anecdotario del Teatro Real* (Madrid: Plus Ultra, 1949), 670. Fue modelo de las imágenes promocionales de la *Salomé* de Richard Strauss creadas por Kees Van Dongen en 1920 – «Mademoiselle Geneviève Vix dans le rôle de Salomé», óleo sobre lienzo, 255x124 cm, Collection Nouveau Musée National de Monaco– y Jacques Carlu en 1926 –«Geneviève Vix. Salomé: projet d'affiche», dessin aquarelle et gouache, 80x60 cm, BnF, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, MUSEE-827–. Parece, así mismo, que su celebridad en España podría haberse visto aumentada gracias al secreto a voces que la identificaba como una de las amantes del entonces rey Alfonso XIII, con quien, a decir de José María Zavala, mantenía encuentros ocasionales desde 1915 como, de hecho, parece que ocurriría –y ante supuestos testigos presenciales– pocos días después de las funciones vallisoletanas. *Bastardos y Borbones. Los hijos secretos de la dinastía* (Barcelona: Plaza y Janés, 2011).

<sup>637</sup> El repertorio wagneriano fue especialmente cultivado por María Llácer durante estos años en los que también interpretó *Lohengrin*, *Die Walküre* y *Parsifal*. Blas Cortés Herreros, «La ópera en Valencia durante el siglo XX», en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana, XX*, dir. por Gonzalo Badenes Masó (Alicante: Prensa Alicantina, 1992), 443.

<sup>638</sup> Aurelio González, «Ópera en calderón. Presentación de la compañía Vix-Llácer-TOSCA, de Puccini», 12 de noviembre de 1919. Monte-Azul, Madrizzi o Helio fueron los seudónimos que utilizaron algunos críticos y cronistas teatrales habituales de *El Norte de Castilla*.

Tabla 3. Compañías de zarzuela, ópera y opereta en Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Compañías	Fechas	Teatro
Compañía de Manuel Velasco	12/10/1910-10/04/1911	Zorrilla
Compañía de Cosme Bauzá y Antonio Puchol	03/10/1911-07/01/1912	Lope de Vega
Compañía de Leopoldo Suárez	09/02/1912-31/03/1912	Pradera
Compañía de Julio Nadal	16/11/1912-16/03/1913	Lope de Vega
Compañía de Manuel Rodrigo y Julio Torcal	28/01/1913-04/01/1913	Calderón
Compañía de Emilio Sagi Barba	22/03/1913-09/04/1913	Calderón
Compañía de Pablo Gorgé y Francisco Palos	11/04/1914- 20/04/1914	Calderón
Compañía de Pablo Gorgé y Francisco Palos	27/05/1914-04/06/1914	Calderón
Compañía de Pablo Gorgé y Francisco Palos	17/09/1914- 28/09/1914	Calderón
Compañía de Luisa Vela y Sagi-Barba	18/09/1915-05/10/1915	Calderón
Compañía de Manuel Velasco	16/10/1915-18/02/1916	Lope de Vega
Compañía de Ángel Salcedo, Pedro Suguñez y Eugenio R. Vilches	21/05/1917-07/06/1917	Pradera
Compañía de Valentín González y Valeriano León	15/09/1917-07/10/1917	Lope de Vega
Compañía de Salvador Videgáin	28/10/1917-06/01/1918	Lope de Vega
Compañía de Santos Asensio	20/04/1918-13/05/1918	Zorrilla
Compañía Andrés López y Cosme Bauzá	21/12/1918-07/01/1919	Calderón
Compañía de Pepe Bergés	04/06/1919-06/07/1919	Pradera

La agrupación de Pablo Gorgé<sup>639</sup> y Francisco Palos acumuló tres temporadas consecutivas en el Teatro Calderón, desde abril de 1914: «Dos recelos podían ofrecerse al respetable en la noche anterior: Uno, el de que *Aida*, la ópera de Verdi, en que ya apunta el moderno estilo, llena de dificultades y de riesgos para un artista, no llegase á obtener la fiel interpretación que exigen sus admirables notas: Otro, el que la versión española quitase á la ópera vigor, por consecuencia de aquellas asperezas que el castellano encierra al ser puesto en solfa»<sup>640</sup>. Resulta, cuanto menos, llamativa la apreciación estética del crítico por la que considera el *canto di forza* verdiano como ejemplo de modernidad cuando se trata de un modelo canoro y expresivo ya para entonces consagrado. En términos generales, se puede afirmar que buena parte del éxito se debió a que el repertorio estuvo íntegramente compuesto por obras en castellano. Como quedó reflejado en prensa, esta forma de proceder, insólita en una compañía de tradición lírica italiana<sup>641</sup>, funcionó como reclamo de públicos poco o nada

<sup>639</sup> Esta bajo-barítono había formado parte de la Compañía Lírica Familia Gorgé con la que conoció el repertorio de opereta vienesa que retomó al formó su propia empresa. Algunas de sus interpretaciones más señaladas fueron la de títulos como *Marina* y otros de zarzuela grande como *La canción del naufrago* o *El lego de San Pablo*. Véanse Casares Rodicio, «Gorgé. 6. Gorgé Samper, Pablo», en *DZEH*, s. v. y Martín de Sagarmínaga, «Gorgé, Pablo», en *Diccionarios de cantantes*, s. v.

<sup>640</sup> «Los teatros. Calderón», 12 de abril de 1914.

<sup>641</sup> «En suma, anoche ganó la compañía la batalla y la empresa vió salvado el negocio. Porque por Calderón desfilará todo Valladolid, y si las obras sucesivas tienen igual éxito, se impondrá otra tournée». D. V., «Los



familiarizados con esas obras, de tal forma que su versión adaptada hubo de resultar más accesible y afín a los gustos de una audiencia mayoritariamente consumidora de teatro musical vernáculo o de traducciones y arreglos de obras extranjeras. Como ya se ha dicho en líneas anteriores, la práctica de arreglar al español títulos foráneos era habitual en las operetas<sup>642</sup>, pero no tanto en la ópera, género que esta empresa representó en sus particulares versiones de *Pagliacci (Los payasos)*, *Il trovatore (El trovador)*, *Aida* o *Rigoletto*.

Salaün afirma que durante los primeros años de la nueva centuria la zarzuela grande se encontraba en un estado de «pleno letargo»<sup>643</sup>. La expresión que utiliza me parece especialmente apropiada porque incide en esa idea de *vida latente* que experimentó la zarzuela grande y se acusó con especial insistencia en la ópera nacional, a pesar de que desde 1867 se convocaban concursos para promover la composición operística autóctona con el aliciente de que a la recompensa económica se sumaba el compromiso de representación del título ganador<sup>644</sup>. La prodigada disputa zarzuela versus ópera sobre cuál debía ser el género lírico a cultivar como paradigma de música teatral nacional se remontaba, como poco, a mediados del siglo XIX y, en palabras de Casares, se resolvió con «una zarzuela triunfante»<sup>645</sup>. Durante los años aquí abordados la discrepancia se mantuvo entre los intelectuales, si acaso más sobre el papel que en la práctica, pues el número de títulos que se crearon con la aspiración de contribuir a la construcción de un paradigma nacional fue anecdótico, por lo que las carteleras se nutrían de obras ya consagradas de la segunda mitad del diecinueve, lo cual no hacía sino confirmar la hegemonía del género chico frente al grande<sup>646</sup>, aun cuando aquel se encontraba ya en su fase de decadencia<sup>647</sup>: «El periodo abarcado (1890-1910) es indiscutiblemente uno de los más complejos, efervescentes, porque todos los géneros o fórmulas teatrales coexisten, pujan por subsistir o imponerse, porque, frente a todas las tradiciones, asoman manifestaciones de una modernidad tan reñida como necesaria, y porque, contra una sociedad arcaica (pero más que resistente) o preindustrial, se instalan

---

teatros. Calderón», 12 de abril de 1914. No obstante, aunque de manera anecdótica algún cantante interpretó su papel en italiano, cfr. n691 *infra*.

<sup>642</sup> Y exigía de una labora que iba más allá de la mera traducción para su plena adaptación a la idiosincrasia del nuevo público. Vid. n468 *supra*.

<sup>643</sup> Salaün y Robin, «Artes y espectáculos», 134.

<sup>644</sup> Sobrino, «La ópera española», 104. Vid. n702 *infra*.

<sup>645</sup> Casares Rodicio, *La ópera en España*, 301.

<sup>646</sup> Salaün y Robin, «Artes y espectáculos», 134.

<sup>647</sup> Cfr. n557 *supra*.

mecanismos que anuncian la futura cultura industrial de masas»<sup>648</sup>. En el ámbito espectacular general, y en el del teatro musical en concreto, estos años estuvieron marcados por la emergencia de una nueva dimensión estética alentada por patrones de consumo propios de la sociedad de masas, para la que se producían títulos del ya manido género chico y de la pujante opereta, género cosmopolita y moderno<sup>649</sup> cuya repercusión condicionó de manera sustantiva la creación de obras autóctonas. Sin embargo, y pese a lo potente del influjo extranjero que ejerció este último modelo lírico, no puede pasarse por alto la «profunda raigambre popular» e impronta nacional(ista) que presentaban la mayor parte de las obras programadas en Valladolid durante los años estudiados<sup>650</sup>. De hecho, frente a la excepción que supuso la compañía Gorgé-Palos y sus adaptaciones operísticas al castellano, se encuentran otras formaciones cuyos repertorios estaban compuestos íntegramente por género chico, opereta española, zarzuela grande y drama lírico español. Esos fueron los casos de la empresa de Luisa Vela y Sagi-Barba<sup>651</sup> que actuó durante la temporada de ferias de 1915 en el Teatro Calderón, y la de Andrés López y Cosme Bauzá, que intervino en el mismo espacio durante la temporada de Navidad entre 1918 y 1919. La buena acogida que vaticinó *El Norte de Castilla* a la empresa destacaba que su principal «novedad» residía en la representación de títulos como *Pan y toros*<sup>652</sup> o *El milagro de la Virgen*<sup>653</sup>, zarzuelas grandes ya consagradas<sup>654</sup>:

La zarzuela española. Es decir, la zarzuela. He aquí el filón de los empresarios de teatros líricos. Preguntad á los editores milaneses y neoyorkinos por nuestra zarzuela, por *La gran vía*, que ha dado la vuelta al mundo, por las partituras de Vives y de Luna que están comprando, y sonreiros de los vales lamigosos de las operetas. ¿No pueden ponerse junto á las que por esos mundos

---

<sup>648</sup> Salaün, «Autopsia de una crisis proclamada», 8.

<sup>649</sup> Cfr. Leon Platt y Tobias Becker, «Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890-1930», *Theatre Journal* 65, n.º 1 (2013): 1-18.

<sup>650</sup> Miguel Ángel Vega Cernuda, «La zarzuela – una lectura en clave de género... y de clases», en *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, ed. por Tobias Brandenberger (Münster: Lit Verlag: 2004), 79.

<sup>651</sup> Su vinculación con Emilio Sagi-Barba, con quien se casó en 1912, se remontaba a sus inicios como cantante en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid donde debutó con la zarzuela *Jugar con fuego* cuando tan solo tenía dieciséis años. Tras el éxito que alcanzó se incorporó a la compañía de Sagi-Barba con la que trabajó en el estreno de algunos títulos tan relevantes de la escena española como *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela, *Las golondrinas* en el teatro-Circo Price, y *El aduar* en el Teatro Apolo. Véanse Martín de Sagarminaga, «Vela, Luisa», en *Diccionario de cantantes líricos*, s. v. y Casares Rodicio, «Sagi. I. Sagi Barba, Emilio», en *DZEH*, s. v.

<sup>652</sup> *Zarzuela en tres actos y en verso original de José Picón; música del maestro Francisco Asenjo Barbieri* (Madrid: Centro General de Administración, 1864). Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1864.

<sup>653</sup> *Zarzuela en tres actos y cinco cuadros, en prosa y verso, letra de Mariano Pina Domínguez; música de Ruperto Chapí* (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1884).

<sup>654</sup> «Teatro Calderón. La temporada de Navidad», 19 de diciembre de 1918.

llaman «óperas cómicas», esas joyas del género que se titulan *El rey que rabió* y *Los sobrinos del capitán Grant*? ¿Y qué hay de Chapí? ¿Y qué nos dicen ustedes de Barbieri, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Caballero y tantos otros genios de musa ligera, gentil, saladísima, y castiza sobre todo?<sup>655</sup>.

Además de los anteriormente citados, de manera esporádica se representó ópera española (*Marina*<sup>656</sup>) –aunque fue más habitual en su versión de zarzuela– y con mayor frecuencia dramas líricos (*La Dolores*<sup>657</sup>, *El anillo de hierro*<sup>658</sup>, *Curro Vargas*<sup>659</sup>, *La canción del náufrago*<sup>660</sup>), género bufo (*Los sobrinos del Capitán Grant*<sup>661</sup>), melodramas (*La tempestad*<sup>662</sup>) o zarzuelas grandes (*El juramento*<sup>663</sup>, *El rey que rabió*<sup>664</sup>, *La Marsellesa*<sup>665</sup> o *La bruja*<sup>666</sup>). Sin embargo, el caso de la compañía de Luisa Vela y Sagi Barba es relativamente anecdótico, pues lo habitual fue que estos títulos tan solo aderezasen carteleras en las que predominaban sainetes, revistas, pasillos, humoradas y operetas (locales y extranjeras), tal y como se ha podido advertir en los diferentes teatros de la localidad<sup>667</sup>.

---

<sup>655</sup> «Los teatros. Calderón», 22 de diciembre de 1918.

<sup>656</sup> *Ópera española en tres actos, refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodon por Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta* (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1871). Representada en el Gran Teatro Nacional de la Ópera, en el mes de marzo de 1871.

<sup>657</sup> *Drama lírico en tres actos arreglado sobre el drama del mismo título de Don José Feliú y Codina letra y música de Tomás Bretón* (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1895). Estrenado en el Teatro de la Zarzuela, el 16 de Marzo de 1895.

<sup>658</sup> *Drama lírico en tres actos original y en verso de Marcos Zapata; música del maestro Marqués* (Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1878)

<sup>659</sup> *Drama lírico en tres actos y en verso, inspirado en una célebre novela española letra de Joaquín Dicenta y Manuel Paso; música del maestro Ruperto Chapí* (Madrid: R. Velasco impresor, 1899). Estrenado en el Teatro de Parish la noche del 10 de diciembre de 1898.

<sup>660</sup> *Drama lírico en tres actos, divididos en cinco cuadros, en prosa y verso original de Carlos Arniches y Carlos Fernández Shaw; música del maestro Morera* (Madrid: R. Velasco, imp., 1903). Estrenado en el Teatro de Price, la noche del 18 de febrero de 1903.

<sup>661</sup> *Novela cómico-lírico-dramática basada sobre una de Julio Verne y escrita en prosa por Miguel Ramos Carrión; música del maestro Fernández Caballero* (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1877). Estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso el 25 de Agosto de 1877.

<sup>662</sup> *Melodrama en tres actos, en prosa y verso original de Miguel Ramos Carrión; música del maestro Chapí* (Madrid: Imp. de Cosme Rodríguez, 1882)

<sup>663</sup> *Zarzuela en tres actos por Luis de Olona; música de Joaquín Gaztambide* (Madrid: P. Regoyos, 1858).

<sup>664</sup> *Zarzuela cómica en tres actos, divididos en ocho cuadros en prosa y verso original de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza; música del maestro Chapí, 2ª ed.* (Madrid: R. Velasco, 1891).

<sup>665</sup> *Zarzuela histórica original en tres actos y en verso, de Miguel Ramos Carrión; música del Maestro Fernández Caballero* (Madrid: Administración Lírico-Dramática - Imp. de José Rodríguez, 1879). Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el 1º de Febrero de 1876.

<sup>666</sup> *Zarzuela en tres actos, en prosa y verso original de Miguel Ramos Carrión; música del maestro Chapí* (Madrid: R. Velasco, impresor, 1887). Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 10 de diciembre de 1887.

<sup>667</sup> Tan solo procede llamar la atención sobre el caso del efímero Teatro de la Comedia, cuya gestión se dirigió a un público netamente popular con compañías de género chico y opereta que se combinaban con las abundantes sesiones cinematográficas y espectáculos de variedades. Vid. 150 y 151 *supra*.

Estas programaciones variadas se han podido advertir en los diferentes teatros locales a excepción del efímero Teatro de la Comedia, cuya gestión se dirigió a un público netamente popular con compañías de género chico y opereta que se combinaban con las abundantes sesiones cinematográficas y espectáculos de variedades. Dichas compañías aunaban títulos de zarzuela grande con opereta española, género chico y solo eventuales representaciones de melodramas extranjeros, como *Cavalleria rusticana*. Se trató de una práctica habitual a lo largo de toda la década y que, sin embargo, en el caso de estas empresas que no se dedicaban en exclusiva al género operístico, apenas conllevó repercusión mediática más allá de meros anuncios y crónicas teatrales<sup>668</sup>.

### III.2.2. Repercusión mediática: «Me he quedado con ganas de oír a la Cassani en esa ópera que anunciaron tanto, *Serata d'onore*»\*.

No han sido pocas las veces que la prensa se ha hecho eco de informaciones que, aun siendo verídicas, resultan tan difíciles de creer que parecen auténticas bromas. En el mundo de la música podría pensarse, por ejemplo, en los errores que han cometido de manera recurrente algunos políticos al confundir, por ejemplo, *Carmina Burana* de Carl Orff con el nombre de una supuesta cantante<sup>669</sup>. Un equívoco de semejantes características es el que se muestra en el chiste que acompaña al título de este epígrafe, en el cual se confunde el concepto *serata d'onore* (velada a beneficio) con el título de una ópera. Según las aportaciones de lingüistas como Charaudeau, el humor ha sido

---

<sup>668</sup> «Para esta tarde á las cuatro está anunciada la representación de Las cacatúas; á las seis y cuarto se representará *La viuda alegre*, y por la noche, á las diez menos cuarto, se volverán á poner en escena *Las cacatúas* y *Cavallería* [sic] *rusticana*, obra ésta en la que tanto se distinguen los señores Rosal y Beut». Véase «Notas teatrales. Lope de Vega», 9 de febrero de 1913. «La *reprise* de *Cavallería* [sic] *rusticana* fué un acierto más de la compañía. La obra fué cantada irreprochablemente, quedando demostrada como tantas otras veces la importancia artística del elenco que acaudillan Valentín González y Valeriano León». Véase «Notas teatrales. Lope de Vega», 30 de septiembre de 1917. «Por la indisposición de la tiple señora Vicente, ayer hubo que cambiar la obra anunciada en este teatro. Se puso *Cavallería* [sic] *rusticana*; y merecieron muchos aplausos la señora Antonini, que cantó muy bien la parte de *Santuzza*, gran barítono García Soler, que lo hizo magistralmente, y el excelente tenor Galindo que interpretó con mucho brío y *amor*, su *particella*». Véase «Notas teatrales. Calderón», 3 de enero de 1919.

\* Menda, «Chiste del día», 26 de febrero de 1914.

<sup>669</sup> Rubén Parras, «Las otras veces en las que el PP hizo el ridículo y confundió Carmina Burana con una cantante», *ElPlural.com*, 29 de agosto de 2022. [https://www.elplural.com/fuera-de-foco/otras-veces-en-pp-hizo-ridiculo-confundio-carmina-burana-con-cantante\\_296418102](https://www.elplural.com/fuera-de-foco/otras-veces-en-pp-hizo-ridiculo-confundio-carmina-burana-con-cantante_296418102). Véase también Xosé Armida, «Carmina Burana, cantante gallega», *El País*, 26 de mayo de 2000. [https://elpais.com/diario/2000/05/26/agenda/959292002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/05/26/agenda/959292002_850215.html).

considerado una característica del lenguaje que le libera de sus propias limitaciones, circunstancia que permite realizar juegos de palabras<sup>670</sup>. El estudio del humor ha motivado el surgimiento de diferentes teorías, entre las que cabría destacar algunas propuestas muy próximas al ACD en lo relativo a las relaciones de poder. Ese es el caso de la *teoría de la superioridad* caracterizada por incidir en la capacidad del humor en tanto mecanismo de corrección social, lo cual implica la existencia de un vencedor que formula la broma y experimenta un sentimiento repentino de superioridad (*sudden glory*), y un vencido que es objeto de la mofa<sup>671</sup>. En cualquier caso, el que esta parte del hecho musical de una ciudad haya sido objeto de publicaciones humorísticas en el periódico da cuenta de la relevancia del teatro en tanto objeto de consumo cultural y espacio privilegiado para la sociabilidad: «¡Vaya una salida! –Oye, Pepa, ¿no te gusta la salida de teatro<sup>672</sup> que te regalé? –Sí, Pepe, me gusta mucho; es magnífica. –Entonces, ¿a qué esperas para estrenarla? –A que me mandes la entrada»<sup>673</sup>.

Estos comentarios jocosos en los que el hecho de asistir al espectáculo se convierte en objeto mismo del chiste o en el contexto en que el chiste opera, solían realizarse mediante el empleo de un estilo discursivo conversacional especialmente apropiado para referirme a una de las particularidades más importantes del sentido del humor, el cual solo funciona cuando ambos interlocutores poseen una serie de competencias y referentes compartidos<sup>674</sup>, imprescindibles para comprender otros ejemplos recogidos en el diario y que aludían, por ejemplo, al cuestionamiento de la competencia de los barítonos a través de una serie de *topoi*: «En una reunión dice un barítono: –He recorrido medio mundo y he lucido mi voz en los principales teatros de Europa y América. Un curioso. –Entonces

---

<sup>670</sup> Raúl Urbina Fonturbel, «El humor en la publicidad desde la perspectiva de la retórica y el análisis del discurso», en «Retórica del humor: Perspectivas desde la Retórica Cultural», ed. por Rosa M. Navarro Romero y Amelia Fernández, número extraordinario, *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 2 (2018): 46.

<sup>671</sup> John Lippit, «Humor and superiority», *Cogito* 9, n.º 1 (1995): 54-61.

<sup>672</sup> La *salida de baile*, *salida de teatro* o simplemente *salida* era un «Abrigo ligero que usan las señoras para cubrirse el vestido que llevan al teatro», *Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario, 23ª ed., s. v. «salida de teatro».

<sup>673</sup> Pepín, «Chiste del día», 19 de abril de 1914.

<sup>674</sup> Alfonso J. Honrubia afirma que la comprensión de un chiste «no depende únicamente de si compartimos el idioma en que se realiza y comprendemos las palabras en sí de este, sino también de si somos capaces de captar la comicidad que encierra, la incongruencia que según algunas teorías del humor forma la base para el estímulo humorístico. Para ello, hace falta que el emisor y el receptor tengan una serie de referentes comunes que constituyen el subtexto del estímulo humorístico». «Humor y música. Aproximación a las teorías del humor musical a través de Les Luthiers» (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017), 73-74.

conocerá usted bien la Geografía. –No, en la Geografía no he cantado nunca»<sup>675</sup>. La explotación de la ambivalencia terminológica es una estrategia recurrente en este tipo de publicaciones en las que la incongruencia semiótica de lo expresado y percibido por el supuesto interlocutor de la conversación ficticia desata la capacidad humorística del enunciado, proporcionando al lector esa ratificación de su competencia intelectual<sup>676</sup>, es decir, de nuevo emerge ese sentimiento repentino de superioridad: «Un individuo tiene un hermano barítono, que canta deplorablemente. –¿Qué hace tu hermano?– le pregunta un amigo. –ahora *El barbero*... –Hombre, celebro que se dedique á un oficio, porque el pobre no servía para el teatro»<sup>677</sup>.

Las publicaciones humorísticas, además de parodiar situaciones y clichés generalizados en el mundo de la lírica, no hacían sino poner de manifiesto el interés general que suscitaba la presencia de compañías líricas de gran envergadura, las cuales fueron frecuentemente presentadas por el periódico a través de extensos anuncios que se difundían conforme se aproximaba la fecha de la inauguración de temporada en las cuales se informaba de los pormenores de la compañía conforme a un modelo fijo de estructuración por el cual se consignó la información relativa a las fechas de la temporada, nombres del elenco, repertorios, precios de las entradas y los consiguientes puntos de adquisición. Véanse como ejemplos los anuncios de las empresas de Pascual-Rafart y de Luisa Vela y Sagi-Barba:

<b>Presentación, resumen y estreno</b>	He aquí la lista de la compañía de ópera, que dará seis funciones, debutando el próximo día 23, con <i>Aida</i> .	Se ha publicado ya la lista de la compañía que hará su debut en este teatro el sábado, y en la que figura la primera tiple Luisa Vela.
<b>Elenco</b>	Maestros directores y concertadores, Sebastián Rafart y José Pascual. Soprano dramática, Dolores Grau; soprano lírica, Josefina Torino; soprano ligera, Magdalena Alonso; mezzo soprano, Elena Fons. Tenores, Enrique Goiri y Miguel Mulleras; barítonos, Francisco Molina, Vicente Tarazona y Juan Palou; bajos, Luis Foruria y Ángel Cantos; segundas partes, Amparo Roruaguera y José Ors;	Dicha lista es la siguiente: Maestros directores y concertadores: Juan Antonio Martínez y Francisco Lozano; director de escena, Valentín García; primera tiple, Luisa Vela; contralto, Amparo Moranto; tiple cómica, Teresa Gargallo; segundas tiples: Rosario Revilla, Concepción Boix, Teresa García y María Marín; tiple caracteriática, Concepción Urdazpal; comprimarias: Teresa García, María Rivas y Carmen Rubio; barítono,

<sup>675</sup> Rozas, «Chiste del día», 20 de mayo de 1916.

<sup>676</sup> Vid. n761 *infra*.

<sup>677</sup> Crispín, «Chiste del día», 25 de noviembre de 1916.

	<p>director de escena, Luigi Donato; apuntador, Carmelo Bueso.</p> <p>Treinta coristas; cuarenta profesores de orquesta; sastrería y zapatería, Peris Hermanos; decorado, Ros, Güel y Folch; propiedad y archivo, Vidal, Llimona y Boceta; atrezzo, Rici y Compañía; maquinista, Saturnino Miguel; peluquero, Mauricio Valentín; electricista, Sebastián Battaner; mueblista, Hijo Viuda de Moratilla; guardarropa, Mariano Gallego.</p>	<p>Emilio Sagi-Barba; tenor, Telesforo Martí; tenor cómico, Santos Asensio; bajo, Francisco Ruíz; otro barítono, José Vela; primer actor, Manuel Martínez Couto; comprimarios: José Comentes, Jaime Colás ó Isabelino Basaldo; maestro de baile, Manuel Martínez; apuntadores: José Reparáz y Francisco Mesa; grandes coros de señoras y caballeros; archivo, Sociedad de autores españoles; sastrería de la empresa, Telmo Vela; modista de la empresa, Concepción Chacón; maquinista de la empresa, Cayetano Sánchez; maquinista, Saturnino Miguel; electricista, Matías Ruano; peluquero, Mauricio Valentín; mueblista, Juan Simón; guardarropa, Mariano Gallego; orquesta compuesta de 34 profesores; decorado nuevo para cada obra de los escenógrafos Martínez Gari, Alós, Amalio Fernández y Padrón.</p>
<b>Repertorio</b>	<p><i>Repertorio.</i>—Aida, Carmen, Cavalleria rusticana, Lohengrin, I Pagliacci y Ernani.</p>	<p>En esta temporada se estrenarán las operetas de gran éxito <i>Margot, Vida breve</i> y <i>Una mujer indecisa</i>.</p> <p>El repertorio lo componen las obras <i>Maruxa, Las golondrinas, El príncipe bohemio, La princesa de los dollars, Marina, El juramento, Campanone, La Mascota, La viuda alegre, La generala, La canción del náufrago, El anillo de hierro, El rey que rabió, La tempestad, El conde de Luxemburgo, Bohemios, Molinos de viento, La patria chica, Los cadetes de la Reina, El guitarrico</i>, tercer acto de <i>Rigoletto</i>, y otras.</p>
<b>Precios de las entradas y lugar de adquisición</b>	<p><i>Precios de las localidades.</i>—Abono por seis funciones: palcos principales, sin entradas, 90 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 60; butaca, con entradas, 24.</p> <p>A diario: palcos principales, sin entradas, 15 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 10; butaca con entrada, 4; delantera de galería principal, con ídem, 2'50; asiento de ídem, con respaldo é ídem, 2'50; galería principal con ídem, 2; delantera de galería segunda con ídem, 2; galería segunda con ídem, 1'50; delantera de paraíso con ídem, 1'50; entrada de palco y paraíso, una peseta.</p> <p>Días de Carnaval: palcos principales, sin entradas, 20 pesetas; palcos segundos, sin ídem, 12; butaca con entrada, 5.</p> <p>El impuesto del timbre y el de mendicidad (15 por 100) á cargo del público.</p> <p>El abono está abierto en la Contaduría del teatro, hasta el 21, de once á doce y media de la mañana.</p>	<p><i>Abono por dieciséis funciones.</i>—Desde la circulación de esta lista queda abierto el abono á palcos y butacas en la contaduría del teatro, de once de la mañana á una de la tarde y de cuatro á seis de la misma, á los siguientes precios por función:</p> <p>Plateas y palcos bajos sin entradas, 15 pesetas; palcos principales sin ídem, 8; butaca con entrada, 2'50.</p> <p>Los impuestos del timbre y mendicidad á cargo del público.</p> <p>[...]</p> <p>—Los señores abonados de año y de temporada, disfrutarán gratis de sus localidades con solo abonar el importe de la entrada en todas las funciones de tarde que se verifiquen en la actual temporada y cuyo comienzo sea antes de las seis de la misma.</p> <p>Las secciones llamadas vermut no entran en el abono de temporada.</p> <p>La empresa se reserva el derecho de alterar el precio de las localidades,</p>

	Las localidades en Contaduría tendrán el aumento de una peseta en palco, cincuenta céntimos butaca y veinticinco en galerías.	siendo respetado el que rige para los señores abonados.
<b>Referencia</b>	«Teatro de Calderón. Temporada de Carnaval», 20 de febrero de 1911.	«Los teatros. Calderón», 8 de septiembre de 1915.

Como puede observarse en el apartado relativo a repertorio, la compañía Pascual-Rafart representó apenas seis títulos diferentes, mientras que en la presentación de la empresa de Vela y Sagi-barba se consigna una extensa relación de obras que constituyen tan solo una selección de su vasto repertorio. Y es que, a pesar de la buena acogida que tuvo esta compañía con títulos consagrados de zarzuela grande, o la antes mencionada de Pablo Gorgé y Francisco Palos con sus particulares versiones de ópera italiana adaptada al castellano, su repercusión mediática en el periódico fue considerablemente menor a la obtenida por las compañías de ópera, al hilo de cuyas intervenciones se publicaron críticas especializadas. Sin embargo, las representaciones de géneros como la zarzuela grande habitualmente fueron comentadas en breves crónicas en las cuales se relataba de manera escueta el desarrollo de la velada, se consignaban los títulos interpretados y, si acaso, se incluían algunas valoraciones genéricas sobre la afluencia de público, la interpretación de los cantantes o el programa previsto para ese día, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Con mayor animación que en días anteriores se celebraron ayer las anunciadas funciones, poniéndose en escena por la tarde las zarzuelas *Molinos de viento* y *El dúo de la africana*, y por la noche *La bruja*, obra ya clásica y que hace mucho tiempo no se representaba en Valladolid. Las tres obras obtuvieron una interpretación acertadísima, habiendo muchos aplausos para cuantos intervinieron en la representación.

Hoy, á petición del público, volverá á cantarse la obra de Verdi, *Aida*, versión castellana del señor Gil. La fiesta es, por lo tanto, una verdadera solemnidad de arte, pues en dicha ópera se distinguen notablemente la señorita Ramona Gorgé, la señora G. de Villasante, el señor Elías y el señor García Soler. Por este motivo, la sala de Calderón ofrecerá hoy un magnífico aspecto, y la obra de Verdi producirá igual admiración y obtendrá el mismo éxito que el día del debut de esta notable compañía<sup>678</sup>.

---

<sup>678</sup> «Notas teatrales. Calderón», 16 de abril de 1914.



Dicho formato periodístico ha sido el más utilizado para referirse a las actuaciones de las ya mencionadas empresas con géneros heterogéneos. Lejos de tratarse de un hecho coyuntural, la utilización de este modelo revela una diferente consideración social y artística de tales eventos por parte del periódico: un menor grado de atención que se traduce en la concesión de un espacio reducido en la correspondiente sección teatral y un menor grado de implicación facultativa por parte del redactor que actúa como mero cronista y no como crítico. De hecho, las contadas ocasiones en que estos se detuvieron a escribir sobre este tipo de representaciones con repertorios formados por la amalgama de diferentes géneros como lo hacían con las de ópera, se vieron avaladas por el aliciente de la novedad, es decir, por el estreno local de títulos no representados antes en Valladolid, como en el caso del ya referido drama lírico *Las golondrinas*<sup>679</sup>, dado a conocer por la compañía Gorgé-Palos en mayo de 1914<sup>680</sup>, o el estreno de la comedia lírica *Margot*<sup>681</sup> por la empresa de Sagi-Barba en septiembre de 1915<sup>682</sup>.

Los críticos que trabajaron para *El Norte de Castilla* tendieron a mantener el anonimato firmando con siglas como R., X., L., R. A., C., D. V., o A. U. F. Sin embargo, y precisamente a raíz del estreno de *Las golondrinas*, el pianista, compositor y profesor local Aurelio González comenzó a colaborar con el periódico en estos grandes eventos líricos, a los que progresivamente se destinó mayor espacio en el periódico. De hecho, Virgili reconoció a González como «uno de los críticos más personales y perseverantes en el primer tercio de siglo»<sup>683</sup>, y así fue, a pesar de que sus intervenciones en *El Norte de Castilla* estuvieron reservadas a eventos artístico-musicales muy concretos. No se ha podido verificar la identidad real del resto de los autores *anónimos* y tan solo cabe presuponerles ciertos conocimientos musicales: «En el agudo es más bella todavía que en los demás registros la voz de esta artista; en él, hasta en las más altas notas, conserva su timbre cristalino y suave; suena la voz clara y “redonda”, como una sutil campanita de cristal de Bohemia. En la media voz es dulce y grata»<sup>684</sup>. Al margen de la literaturidad de

---

<sup>679</sup> *Drama lírico en tres actos de G. Martínez Sierra, con música de José Maña Usandizaga* (Madrid: Renacimiento, Imprenta de Juan Pueyo, 1914). Estrenado en el Teatro Price el 4 de febrero de 1914.

<sup>680</sup> Aurelio González, «Los teatros. Calderón», 31 de mayo de 1914.

<sup>681</sup> *Comedia lírica en tres actos de G. Martínez Sierra con música de Joaquín Turina* (Madrid-Buenos Aires: Renacimiento, 1914). Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 10 de octubre de 1914.

<sup>682</sup> Aurelio González, «La feria de septiembre. Los teatros. Calderón», 23 de septiembre de 1915.

<sup>683</sup> *La música en Valladolid*, 195.

<sup>684</sup> R., «Los teatros. Calderón», 15 de febrero de 1914.

las expresiones –tan habituales en el ámbito del canto<sup>685</sup>– de la explicación que hizo R. al referirse a la voz de la soprano Albertina Cassani en su debut con la compañía del maestro Petri, las apreciaciones más o menos técnicas realizadas por el crítico sobre el timbre y emisión de la voz permiten intuir algún bagaje musical o, al menos, una considerable suficiencia como melómano. No obstante, el caso de R. es relativamente excepcional en la medida en que ha sido el único que se ha referido a la voz de las cantantes con un cierto grado de tecnicismo, de tal forma que el resto de periodistas tan solo se limitaron a hacer vagas apreciaciones a base de generalidades que denotaban una escasa, o directamente nula, competencia enunciativa con expresiones como «timbre extensísimo»<sup>686</sup> y que se limitaron a comentar su labor en términos de gusto y discreción interpretativa<sup>687</sup>.

Cabrían distinguirse cuatro modelos a razón de los aspectos enfatizados por las críticas: dimensión psicosocial del evento, cuestiones interpretativas de la producción escénico-musical, información creativa y autorial del título en cuestión, y críticas mixtas<sup>688</sup>. En el caso de las primeras, la ausencia de comentarios especializados en música se suplía con otros acerca del empaque social del evento en lo relativo al aspecto visual de sala<sup>689</sup> o la afluencia de público<sup>690</sup>, de manera que, a pesar de tratarse de un texto firmado (aun cuando no se ha podido verificar la identidad de quien escribe) y de que se publicaron como críticas en la sección correspondiente, el contenido de estas se asemejaba más al de una crónica en la que se consignaba la información más importante

---

<sup>685</sup> Cfr. María José Egidio Langarita y Margarita Vega Rodríguez, «La metáfora en la técnica de la voz cantada», en *Música, lenguaje y significado*, ed. por Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (Valladolid: SITEM-Glares, 2001), 271-282; Tyler Bickford, «Music of Poetry and Poetry of Song: Expressivity and Grammar in Vocal Performance», *Ethnomusicology* 51, n.º 3 (2007): 439-476; Nicolás Alessandroni, María Inés Burcet y Favio Shifres, «Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance», en *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*, ed. por Favio Shifres (Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 2012), 97-107.

<sup>686</sup> «La señorita Gorgé posee una hermosa voz de timbre extensísimo y canta con gusto extraordinario». D. V., «Los teatros. Calderón», 12 de abril de 1914.

<sup>687</sup> «La señorita G. de Villasante cantó con gusto [...]. El tenor señor Úbeda y el barítono señor García Soler, muy discretos en sus papeles de Andrés y de Esteban». A. U. F., «Los teatros. Calderón», 14 de abril de 1914.

<sup>688</sup> Categorías propias elaboradas en base a los puntos de atención priorizados por los críticos en sus publicaciones y que, por tanto, han condicionado formas de proceder discursivas y su contenido.

<sup>689</sup> «La sala tenía aspecto brillantísimo; pocas veces así». R. A., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1914.

<sup>690</sup> «Con buenas entradas y excelente público, hizo ayer su debut en este teatro la notable compañía lírica que acaudillan Ángel-Salcedo y los maestros Pedro SUGRAÑEZ y Eugenio R. VILCHES». C., «Los teatros. Pradera», 22 de mayo de 1917.

de manera sintética jalonados de datos anecdóticos y se efectuaban someras valoraciones sobre la afluencia de público y la interpretación, como sucede en el siguiente ejemplo:

La preciosa ópera *Cavallería* [sic] *rusticana* fué puesta ayer en la sección vermut con una innovación. Ante una inesperada indisposición del tenor Elías, hubo necesidad de sustituirle por su compañero señor Ubeda [sic], quien se encomendó á la benevolencia del público por cantar sin preparación alguna la parte de Turiddu.

Ello no impidió juzgar la labor que del conjunto pudiera resultar, y es natural por tratarse de tan importante cambio como supone una sustitución momentánea de un artista ensayado con otro que sólo podía aceptar, bien noblemente lo dijo, á beneficio del respetable.

El teatro, en la sección vermut, muy bien de entrada.

En todos los palcos y butacas aparecían caras bonitas, que daban al aristocrático salón de Calderón un aspecto altamente simpático.

En la última sección se representó *La canción del naufrago*, obra que desde su estreno en nuestra capital, apenas se volvió a figurar en los carteles.

¿El por qué? Yo no lo sé, pero es lo cierto que sin ser una cosa extraordinaria no debe quedar preterida á tantas otras que son en su mayoría imitación ó arreglo más o menos ingenioso de nuestro teatro viejo.

La compañía Gorgé seleccionó esta obra y la incluyó en su repertorio con gran acierto.

Pablo Gorgé, como bajo, tuvo que bisar su labor en el borracho; hizo un gracioso é ingeniosísimo viejo, que estuvo muy acertado, siendo ovacionado.

La señorita G. de Villasante cantó con gusto, y la señora García (E.) hizo una *loba* verdaderamente notable. El tenor señor Ubeda [sic] y el barítono señor García Soler, muy discretos en sus papeles de Andrés y de Esteban.

El resto completó el cuadro y la *Canción del naufrago* agradó de verdad.

Hoy se pondrá en escena la ópera de Verdi, *Rigoletto*.

El tenor cantará su parte en italiano<sup>691</sup>.

En esta misma línea, el debut de la compañía de Salcedo, Sugrñez y Vilches en 1917 proporciona nuevos ejemplos de este tipo de críticas que emulan el formato acuñado para las crónicas. Además de presentar a la empresa, el crítico incidió en la buena recepción que obtuvo por parte del público al destacar, como hecho inusitado, un coro numeroso y «disciplinado»:

Con buenas entradas y excelente público, hizo ayer su debut en este teatro la notable compañía lírica que acaudillan Ángel-Salcedo y los maestros Pedro Sugrñez y Eugenio R. Vilches.

La impresión que la compañía produjo en el público fué excelente, tiene escogidos cantantes y éste es el principalísimo elemento para producir aquella buena impresión. Además, esta compañía tiene coros muy nutridos y disciplinados, contra lo que es uso, por lo que se les oye con mucho gusto.

*El barbero de Sevilla* fué un éxito definitivo para la señorita Tormo, que es una tiple excelente, con voz muy agradable y que tiene una magnífica escuela, por lo que canta con absoluta facilidad.

En *Juegos malabares* hicieron su presentación Mercedes Pérez, la bella y muy aplaudida tiple, tan admirada por el público vallisoletano, y Felipe Agulló, el excelente primer actor. Para todos hubo grandes aplausos.

Finalmente, por la noche se reprizó *El asombro de Damasco*, muy bien cantado por Mercedes Pérez, Pepita Tormo y Juan Borda, uno de los mejores barítonos que se han oído en nuestros teatros.

Alejo Cano hizo un delicioso Ben Ibhén y también gustó mucho el trabajo de las señoritas La Hoz y Pezzia y señores Rico u Agulló.

En conjunto, una magnífica jornada precursora de una continuada serie de felices éxitos<sup>692</sup>.

---

<sup>691</sup> A. U. F., «Los teatros. Calderón», 14 de abril de 1914.

<sup>692</sup> C., «Los teatros. Pradera. Debut de la compañía Salcedo», 22 de mayo de 1917.

El segundo modelo de crítica se corresponde con aquellas en las que se enfatizaba la dimensión escénica del evento y la relación entre escena y público<sup>693</sup>. Así mismo, han podido identificarse tres categorías en función de si se centraban en todo el elenco, en una primera figura de la compañía, o si repartían su atención entre la diva y el resto del reparto. A continuación, se muestran dos ejemplos pertenecientes a la primera mitad de la década, de tal forma que una se centra en aportar una valoración general de la representación de *Aida* por la compañía Pascual-Rafart, mientras que la otra ofrece una descripción pormenorizada de la voz e interpretación de Cassani. En cualquier caso, y a pesar de las diferencias de contenido, en ambos ejemplos se puede apreciar una estructura común que consiste en un encabezado en el que se referencian de manera sintética los datos de la compañía y título representado; un párrafo en el que se presenta a la empresa, director o directores y primera o primeras figuras; la mención a la actitud del público en los momentos previos al comienzo de la velada; una amplia sección en la que se comentan los pormenores de la interpretación, tanto de la obra en general como de los solistas a nivel individual, coros y orquesta; y una evaluación global de la representación en la que se destaca la labor del maestro director que funciona a modo de conclusión y cierre:

<b>Encabezado</b>	Debut de la compañía de Elena Fons.– AIDA, del maestro Verdi.	Presentación de la compañía de ópera del maestro Petri.–Debut de la tiple ligera Albertina Cassani. - <i>Rigoletto</i> .
<b>Presentación</b>	Con la hermosa ópera de Verdi, Aida, anoche hizo su presentación en Calderón la compañía de ópera italiana que dirige el maestro don Sebastián Rafart y en la que figura la aplaudida tiple Elena Fons.	La temporada de Carnaval comenzó anoche en Calderón por modo brillante. Digamos, en una palabra, que la Cassani alcanzó un éxito inmenso, que la compañía gustó en conjunto y que en el teatro estaba toda la élite de la gente distinguida y de los aficionados á la música... que viene á ser lo mismo.
<b>Público</b>	El público vallisoletano, que tenía grandes deseos de asistir á una temporada de este género, acogió á la compañía muy favorablemente.	El público iba con el afán de saber si eran justificados los encomiásticos anuncios de Albertina Cassani; y con satisfacción comprobó que si en Barcelona la pusieron á la gentil diva «el ruiseñor del bosque» – cuando hace dos años debutó en el teatro del Bosque de la ciudad condal– no pecaron de exagerados, pues es en efecto como de un ideal ruiseñor la voz admirable de la linda tiple.
<b>Interpretación</b>	Los artistas que anoche empezaron su breve campaña en nuestro primer teatro,	Es una voz de purísimo timbre y de portentosa extensión. Anoche en la

---

<sup>693</sup> Vid. 379 y ss. *infra*.

	<p>lograron vencer las indudables dificultades de la obra elegida para el debut; <i>Aida</i> proporcionó á todos sus intérpretes diferentes ocasiones de oír aplausos. Vencida por los artistas la paura que durante el primer acto les tuvo dominados, se presentaron ya en los sucesivos con mayor seguridad y dominio de sus facultades.</p> <p>Son casi todos conocidos ya del público vallisoletano.</p> <p>Algunos, como la notable tiple Elena Fons, han sido repetidas veces aplaudidos en Valladolid, haciendo poco que por última vez la admiramos con ocasión de dos brillantes conciertos que dio en Zorrilla.</p> <p>Anoche, en la Amneris, que cantó con gran arte y fuego, reverdeció sus laureles, siendo repetidamente ovacionada.</p> <p>La <i>Aida</i> tuvo una feliz intérprete en la señorita Grau, que seguramente se hará aplaudir más cuando logre dominar por completo la visible timidez con que anoche se presentó.</p> <p>Goiri, que por primera vez se presentaba á nuestro público, es un excelente tenor, de muy bien timbrada y agradable voz, que anoche en el Radamés consiguió brillante triunfo.</p> <p>El Amonasro proporcionó al barítono señor Molina un triunfo también muy señalado, cantando su <i>particella</i> con gran brío y teniendo como artista momentos muy felices.</p> <p>Los coros bien, y muy bien la orquesta, compuesta de valiosos elementos á los que ha logrado dar admirable conjunto la hábil batuta del maestro Rafart, para quien anoche fueron los mayores aplausos.</p>	<p>romanza <i>Caro nome</i> –único número que Rigoletto ofrece al lucimiento de las triples ligeras– emitió limpiamente el «re sobregado» del final y le sostuvo sin esfuerzo visible.</p> <p>En el agudo es más bella todavía que en los registros de la voz de esta artista; en él, hasta en las más altas notas, conserva su timbre cristalino y suave; suena la voz clara y «redonda», como una sutil campanita de cristal de Bohemia. En la media voz es dulce y grata.</p> <p>Y en todos los momentos la maneja la Cassani con arte extraordinario.</p> <p>Canta con delicadeza exquisita, y con una sobriedad tan rara como de buen gusto. En trinos, picados y demás agilidades, muestra la flexibilidad de su voz y la maestría con que la emite, y no se deja llevar por ese afán de recargar de adornos ciertos fragmentos de la partitura, tan frecuente en las triples ligeras.</p> <p>Además, anoche dió pruebas de un temperamento dramático notable, y á algunos pasajes les dió tanto vigor como una soprano dramática. Esta ventaja tuvo para la debutante la elección de <i>Rigoletto</i>, ópera que ofrece poco campo á una tiple ligera para lucir sus características dotes.</p> <p>El éxito de la señorita Cassani fué completo. Al terminar la famosa romanza del segundo acto se la hizo una ovación formidable; hace mucho tiempo que no se aplaudía en Calderón con semejante entusiasmo.</p> <p>Y hemos de oírla en <i>Sonámbula</i> y el Barbero.</p> <p>Cantó muy bien el barítono Cortinas su difícil <i>particella</i>; el tenor Cortada fué muy aplaudido en <i>La donna é mobile</i>, que hubo de repetir; la señorita Casas dijo con acierto su parte, y el bajo Massia fué un excelente Sparafucile.</p> <p>Bien los coros y mejor que bien la orquesta.</p>
<b>Conclusión</b>	<p>Todos los artistas fueron llamados á escena al final de los actos, teniendo que acompañarles en el palco escénico el maestro director señor Rafart.</p>	<p>El maestro Petri justificó la gran autoridad de su batuta y el prestigio de su nombre.</p>
<b>Referencia</b>	<p>X., «Los teatros. Calderón», 25 de febrero de 1911.</p>	<p>R., «Los teatros. Calderón», 15 de febrero de 1914.</p>

Al hilo de la importancia otorgada a las primeras figuras del cartel, y en relación con la crítica sobre la actuación de Cassani en *Rigoletto*, procede llamar la atención sobre el paralelismo advertido entre esta cantante y Mercedes Capsir, quien visitó Valladolid en 1917 con la compañía a la que ella misma daba nombre y que fue dirigida, también

entonces, por el maestro Petri. Con motivo de la puesta en escena de *La traviata*, se publicó la correspondiente crítica, firmada en este caso por el ya mencionado Aurelio González, en la que se puede apreciar un reparto equitativo de la atención entre la labor de Capsir y la del resto del elenco:

<b>Encabezado</b>		Compañía de ópera. Representación de <i>La Traviata</i> .
<b>Introducción y aspecto de la sala</b>		<p>Si el teatro de la calle María de Molina hubiera sido mayor, más público hubiera cobijado ayer; ávido de escuchar la partitura del maestro Verdi, <i>La Traviata</i>.</p> <p>Ninguna sola localidad quedó libre en el lindo coliseo para la segunda matinée aristocrática, confundiendo en un solo aplauso todo el auditorio, en honor de los felices intérpretes de la famosa producción de Verdi, el gran melodista, el fuerte compositor que siguió paso á paso la evolución del drama lírico desde Donizetti á Wagner; con singular acierto, como acredita su copiosa labor desde su <i>Nabucodonosor</i> á su <i>Aida</i>.</p> <p>Ayer –con justicia– elogiábamos á los artistas en <i>Lucia</i>, y hoy, duplicamos con gusto el elogio en <i>La Traviata</i>.</p> <p>No hay para qué descubrir el asunto del libro de <i>La Traviata</i>, puesto que todo el mundo sabe que es La dama de las Camelias, de Alejandro Dumas (hijo), y que como obra de verso, cien veces la hemos visto representar.</p>
<b>Interpretación</b>	<b>Mercedes Capsir</b>	<p>El derroche de arte que ayer hizo Mercedes Capsir cantando la Violeta Valery, fué sorprendente. Cantó toda su <i>particella</i> prodigiosamente, luciendo sus infinitos agudos, sus picados, su elegante dicción.</p> <p>El famoso vals, como la cavatina, los dúos, todos los trozos en que intervino la célebre diva, consiguieron en su prodigiosa garganta el más alto grado de perfección. Realmente, desde los tiempos de la Patti, la Nevada y La Paccini [sic], no se ha oído quien se iguale á la señorita Capsir. Bien puede decirse que anoche electrizó á los oyentes con su canto de ruiseñor humano<sup>694</sup>.</p> <p>Como actriz, encarnó con gran acierto el personaje de la joven enfermiza, y lució ricos y elegantes tocados.</p>
	<b>Resto de la compañía</b>	<p>Repetidas y estruendosas ovaciones [---] labor de la Capsir, que compartió con las tiples señoras Andreu y Roberti –muy mercedamente– y sus dignos compañeros el tenor señor Marqués –artista de facultades espléndidas–, los meritísimos cantantes señores Fran y Martí– y también los estimables artistas señores Oliver y Zanni.</p> <p>Al final de cada acto, se alzó la tela muchas veces, mientras el público prorrumplía en clamorosos bravos y batía palmas á la estupenda é incomparable diva señorita Capsir y á toda la compañía, cuyo éxito cada representación aumenta considerablemente, llevando una importante parte del triunfo el maestro Petri, que con gran pericia conduce orquesta, partes y coros.</p> <p>Una de las razones del éxito de esta armónica agrupación, es la de ser una compañía que lleva montado el trabajo hace tiempo, con lo que se consiguen esos admirables acoplamientos de dúos, cuartetos y concertantes, que venimos apreciando en todas las representaciones. ¡Lástima que sean tan pocas!, pues según mis informes y debido al retraso de fechas por la prórroga de la temporada de Zaragoza –diez y</p>

<sup>694</sup> Vid. 185 *supra* y n1117 *infra*.

	nueve funciones en lugar de diez— no habrá posibilidad de dar aquí más de las seis representaciones anunciadas, aunque algunos señores abonados han pedido á la empresa que amplíe algunas funciones más, para conocer total mente el repertorio de esta excelente compañía.
<b>Conclusión</b>	<i>La Traviata</i> de anoche no tiene nada que envidiar á las que se dan en el real, en el liceo ó en la Scala de Milán, con la diferencia de que estos artistas no cobran lo que aquéllos. Pero la categoría de todos estos cantantes no es menor que la de los que tienen la suerte de actuar allí. Hoy se cantará <i>Favorita</i> , y mañana la ópera española <i>Marina</i> , por la Capsir y Marqués, que será un alboroto.
<b>Referencia</b>	A. G., «Los teatros. Lope de Vega», 3 de diciembre de 1917.

Al igual que en otros escritos de este autor, llama la atención su extensión ostensiblemente mayor a la de las críticas *anónimas* de la primera mitad de la década. Característica que también se ha identificado en las críticas que se ajustaron al modelo que enfatizaba el aspecto autorial de los títulos, y entre las que podría destacarse la publicada tras el estreno local de *Las golondrinas* por la compañía Gorgé-Palos. El anuncio había generado entre el público unas expectativas inusuales que se vieron acrecentadas con el anuncio de la presencia de los autores en Valladolid: «Anoche se colgó el decorado para esta obra, y hoy ó mañana vendrán los autores de esta singular obra, Martínez Sierra y el maestro Usandizaga, que desean dirigir los últimos ensayos y asistir al estreno»<sup>695</sup>. Dada la importancia otorgada al acontecimiento artístico por tratarse de un drama lírico contemporáneo y ya juzgado muy favorablemente en su estreno, la crítica local se caracterizó por contener profusas descripciones del libreto y, sobre todo, comentarios sobre el compositor y la partitura, de tal forma que la particular interpretación de los cantantes quedaba relegada a un segundo plano:

<b>Presentación</b>	LAS GOLONDRINAS, <i>drama lírico en tres actos, música del maestro Usandizaga y letra de Martínez Sierra.</i>
<b>Expectación</b>	El anuncio del estreno en el teatro de Calderón del drama lírico <i>Las golondrinas</i> , había despertado gran curiosidad por conocer esta obra moderna, discutida por algunos y por todos ensalzada. Desde que se estrenó en Madrid, ha obtenido éxitos en las pocas capitales en que se ha representado, y anoche, en Valladolid, ha tenido acogida verdaderamente excepcional. La ocasión del triunfo para el músico, se la dió el señor Martínez Sierra al entregarle para ser musicado, el libro de <i>Las golondrinas</i> , de asunto sencillo.

---

<sup>695</sup> «Notas teatrales. Calderón», 28 de mayo de 1914.

<b>Compositor</b>	<p>Usandizaga era ya conocido entre los del arte, por haber estrenado hace dos ó tres años, con gran éxito, su Pastoral lírica <i>Mendi Mendiyan</i>, y se le tenía por un completo maestro compositor.</p> <p>Ahora nos da un drama lírico, en el que hemos visto todos la obra definitiva de un joven músico, un muchacho que apenas regresa de perfeccionar sus estudios en París, y hace música moderna ó modernista, pero para todos, absolutamente para todos, como demostró anoche en <i>Las golondrinas</i>.</p> <p>Usandizaga es un músico inspirado, con temperamento teatral, con gran cantidad de instinto dramático, y sobre estas esencialísimas cualidades, posee una técnica formidable.</p>				
<b>Obra</b>	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="325 495 464 1294"><b>Partitura</b></td> <td data-bbox="464 495 1367 1294"> <p><i>Las golondrinas</i> comienzan con un pequeño preludeo, exposición del tema del amor de Cecilia, y en la segunda escena nos deleita con una romanza de Puch (barítono), cuya letra dice <i>Caminar... caminar...</i> Esta es una bella página, de línea melódica clarísima y bien definida.</p> <p>El mismo Puch, en la escena siguiente, tiene frases tan sencillas é inspiradas como aquella de <i>La luz al morir habla de amor</i>, que termina oyéndose dentro á Lina, el cantar de factura francamente popular: <i>Me dices que ya no me quieres</i>, de una placidez, una inspiración encantadora, que atrae, que subyuga, y cuyo tema, como toda la obra, está admirablemente armonizado.</p> <p>Termina este primer acto con un precioso coro general y de niñas, que cantan el popular cantar de: <i>Al pasar el arroyo de Santa Clara</i>, desarrollado de mano maestra y de efecto teatral.</p> <p>En el segundo acto, la preciosa canción de <i>La primavera</i>, hecha con una fina gracia; la representación de una pantomima, minuciosamente comentada por la orquesta, y la serenata de Pierrot á Colombine, son números musicales muy inspirados, sabiamente enriquecidos por la hermosa trama orquestal, de un gusto exquisito y que obtuvieron los honores de la repetición.</p> <p>El preludeo del acto tercero, que también fué lindo, nos recuerda la romanza y el cantar del primer acto, que en esta ocasión confirma la patente del maestro.</p> <p>Se alza la tela. El drama está en su apogeo. Lina declara su pasión á Puch. Se entrelazan los temas, que desde el principio determinaron firmemente el carácter de cada personaje, y sigue en <i>crescendo</i> la tensión dramática.</p> <p>Puch relata sus amores con Cecilia, y al terminar esta hermosa descripción dice: <i>Luchó con fiereza... pero cayó... al morir... se reía...</i></p> <p>Esta última frase es tan sentida, tan inspirada, tan en situación, que no cabe mayor acierto.</p> </td> </tr> <tr> <td data-bbox="325 1294 464 1659"><b>Libreto</b></td> <td data-bbox="464 1294 1367 1659"> <p>El libro del señor Martínez Sierra es un sencillo asunto, que está hecho única y exclusivamente para dar situaciones al músico.</p> <p>El ya ilustre compositor Usandizaga, demuestra su inspiración, un fino gusto, un completo dominio en la manera de tratar las voces, y de un extraordinario dominio de la técnica orquestal.</p> <p>Al mismo tiempo, no ha escrito para <i>Las golondrinas</i> música del porvenir (como algunos suponían) ha hecho música del presente, y al alcance de todas las inteligencias.</p> <p>Ahora bien, que como en toda obra moderna el mérito principal está en la orquestación, es menester que el público (sin descuidar la escena) atienda preferentemente á la orquesta, y cada vez que oiga <i>Las golondrinas</i>, encontrará nuevas bellezas.</p> </td> </tr> </table>	<b>Partitura</b>	<p><i>Las golondrinas</i> comienzan con un pequeño preludeo, exposición del tema del amor de Cecilia, y en la segunda escena nos deleita con una romanza de Puch (barítono), cuya letra dice <i>Caminar... caminar...</i> Esta es una bella página, de línea melódica clarísima y bien definida.</p> <p>El mismo Puch, en la escena siguiente, tiene frases tan sencillas é inspiradas como aquella de <i>La luz al morir habla de amor</i>, que termina oyéndose dentro á Lina, el cantar de factura francamente popular: <i>Me dices que ya no me quieres</i>, de una placidez, una inspiración encantadora, que atrae, que subyuga, y cuyo tema, como toda la obra, está admirablemente armonizado.</p> <p>Termina este primer acto con un precioso coro general y de niñas, que cantan el popular cantar de: <i>Al pasar el arroyo de Santa Clara</i>, desarrollado de mano maestra y de efecto teatral.</p> <p>En el segundo acto, la preciosa canción de <i>La primavera</i>, hecha con una fina gracia; la representación de una pantomima, minuciosamente comentada por la orquesta, y la serenata de Pierrot á Colombine, son números musicales muy inspirados, sabiamente enriquecidos por la hermosa trama orquestal, de un gusto exquisito y que obtuvieron los honores de la repetición.</p> <p>El preludeo del acto tercero, que también fué lindo, nos recuerda la romanza y el cantar del primer acto, que en esta ocasión confirma la patente del maestro.</p> <p>Se alza la tela. El drama está en su apogeo. Lina declara su pasión á Puch. Se entrelazan los temas, que desde el principio determinaron firmemente el carácter de cada personaje, y sigue en <i>crescendo</i> la tensión dramática.</p> <p>Puch relata sus amores con Cecilia, y al terminar esta hermosa descripción dice: <i>Luchó con fiereza... pero cayó... al morir... se reía...</i></p> <p>Esta última frase es tan sentida, tan inspirada, tan en situación, que no cabe mayor acierto.</p>	<b>Libreto</b>	<p>El libro del señor Martínez Sierra es un sencillo asunto, que está hecho única y exclusivamente para dar situaciones al músico.</p> <p>El ya ilustre compositor Usandizaga, demuestra su inspiración, un fino gusto, un completo dominio en la manera de tratar las voces, y de un extraordinario dominio de la técnica orquestal.</p> <p>Al mismo tiempo, no ha escrito para <i>Las golondrinas</i> música del porvenir (como algunos suponían) ha hecho música del presente, y al alcance de todas las inteligencias.</p> <p>Ahora bien, que como en toda obra moderna el mérito principal está en la orquestación, es menester que el público (sin descuidar la escena) atienda preferentemente á la orquesta, y cada vez que oiga <i>Las golondrinas</i>, encontrará nuevas bellezas.</p>
<b>Partitura</b>	<p><i>Las golondrinas</i> comienzan con un pequeño preludeo, exposición del tema del amor de Cecilia, y en la segunda escena nos deleita con una romanza de Puch (barítono), cuya letra dice <i>Caminar... caminar...</i> Esta es una bella página, de línea melódica clarísima y bien definida.</p> <p>El mismo Puch, en la escena siguiente, tiene frases tan sencillas é inspiradas como aquella de <i>La luz al morir habla de amor</i>, que termina oyéndose dentro á Lina, el cantar de factura francamente popular: <i>Me dices que ya no me quieres</i>, de una placidez, una inspiración encantadora, que atrae, que subyuga, y cuyo tema, como toda la obra, está admirablemente armonizado.</p> <p>Termina este primer acto con un precioso coro general y de niñas, que cantan el popular cantar de: <i>Al pasar el arroyo de Santa Clara</i>, desarrollado de mano maestra y de efecto teatral.</p> <p>En el segundo acto, la preciosa canción de <i>La primavera</i>, hecha con una fina gracia; la representación de una pantomima, minuciosamente comentada por la orquesta, y la serenata de Pierrot á Colombine, son números musicales muy inspirados, sabiamente enriquecidos por la hermosa trama orquestal, de un gusto exquisito y que obtuvieron los honores de la repetición.</p> <p>El preludeo del acto tercero, que también fué lindo, nos recuerda la romanza y el cantar del primer acto, que en esta ocasión confirma la patente del maestro.</p> <p>Se alza la tela. El drama está en su apogeo. Lina declara su pasión á Puch. Se entrelazan los temas, que desde el principio determinaron firmemente el carácter de cada personaje, y sigue en <i>crescendo</i> la tensión dramática.</p> <p>Puch relata sus amores con Cecilia, y al terminar esta hermosa descripción dice: <i>Luchó con fiereza... pero cayó... al morir... se reía...</i></p> <p>Esta última frase es tan sentida, tan inspirada, tan en situación, que no cabe mayor acierto.</p>				
<b>Libreto</b>	<p>El libro del señor Martínez Sierra es un sencillo asunto, que está hecho única y exclusivamente para dar situaciones al músico.</p> <p>El ya ilustre compositor Usandizaga, demuestra su inspiración, un fino gusto, un completo dominio en la manera de tratar las voces, y de un extraordinario dominio de la técnica orquestal.</p> <p>Al mismo tiempo, no ha escrito para <i>Las golondrinas</i> música del porvenir (como algunos suponían) ha hecho música del presente, y al alcance de todas las inteligencias.</p> <p>Ahora bien, que como en toda obra moderna el mérito principal está en la orquestación, es menester que el público (sin descuidar la escena) atienda preferentemente á la orquesta, y cada vez que oiga <i>Las golondrinas</i>, encontrará nuevas bellezas.</p>				
<b>Recepción</b>	<p>La interpretación dada anoche en el teatro de Calderón á esta nueva joya del teatro lírico español, fué sencillamente admirable.</p> <p>Elogio, felicitaciones, enhorabuenas y todo género de plácemes para todos.</p> <p>El autor de la música fué saludado estruendosamente por el público distinguidísimo que llenaba el teatro.</p> <p>Infinidad de veces, durante la representación y al final de todos los actos, tuvo que salir á escena en unión de los intérpretes, para recibir el preciado homenaje de admiración y entusiasmo que se le tributaba.</p> <p>El maestro, emocionado, saludaba, y los modestos y competentes profesores de orquesta, que tan bien disciplinados están ahora, con la acertadísima dirección del excelente maestro don Francisco Palos, aplaudían entusiasmados al gran Usandizaga.</p>				



<b>Interpretación</b>	La compañía del señor Gorgé ha estudiado con gran cariño la obra, y puede estar orgullosa de su labor. La señorita Gorgé y señorita Ferrer admirables cantantes, y García Soler, bien de escena y mejor cantando; ha hecho una creación de Puch. Los señores Gorgé (P. y M.) y demás artistas, así como los coros, banda y orquesta, admirables. El infatigable maestro director don Francisco Palos, llevó la obra colosalmente y fué llamado al palco escénico con mucha justicia, porque bien lo merece. La empresa muy rumbosa, ha puesto la obra á todo lujo de muebles, sastrería, y el decorado del escenógrafo Torreadella, gustó extraordinariamente.
<b>Conclusión</b>	Así se obtienen éxitos.
<b>Referencia</b>	Aurelio González, «Los teatros. Calderón», 31 de mayo de 1914.

A lo largo del texto Usandizaga fue encomiado en descripciones que resaltaban el mérito del músico a través de una continuada mención a su juventud. El uso de terminología como *joven* o *muchacho* para subrayar su temprana edad se combinaba con otra que apelaba a la técnica y al dominio de la orquestación, lo cual no hizo sino potenciar el efecto de elogio. Esta fórmula de enaltecimiento también se ha localizado en el caso de la crítica al estreno local de *Margot*, en la cual, el mismo González, acentuó la cuestión autorial de la obra y destacó, de nuevo, el tratamiento orquestal innovador que había demostrado Turina y que identificó característico de esa «pléyade de jóvenes compositores» emergentes de la época<sup>696</sup>.

Por tratarse de hitos líricos contemporáneos, el cotejo de ambas críticas resulta del todo pertinente en la medida en que fueron utilizadas como motivo inductor de discursos reivindicativos sobre la producción teatral nacional y su evolución hacia nuevas fórmulas a través de dramas y comedias líricas (*Las golondrinas* o *Margot*, respectivamente). La manera en que el crítico se refirió a la música de estos autores fue construida desde la opinión del público de su tiempo a través de una suerte de fórmula de cortesía negativa que apelaba a una supuesta mejor comprensión de la música en el futuro. Esta afirmación desencadenaba una serie de implicaturas por las que se evidenciaba una concepción peyorativa de la competencia cultural de la audiencia, postura de la que el crítico se distancia, a diferencia de lo que se ha podido advertir en ejemplos anteriores en los que este participaba de las consignadas impresiones del público. Esa presunta incapacidad para estimar la producción nacional más innovadora conecta con la reflexión que abre la crítica a *Margot*, en la que valora la temperatura teatral de esos años a los que se refiere

---

<sup>696</sup> Sobre el estreno de otra obra de Turina, véase n1350 *infra*.

como marcados por una continua crisis con la opereta como injustificada beneficiaria del beneplácito del público<sup>697</sup>.

<b>Presentación</b>		MARGOT, <i>comedia lírica de Martínez Sierra, con música de Turina.</i>
<b>Reflexión</b>		Con el estreno de Margot queda una vez más demostrado que nuestros compositores pueden llenar dignamente el cartel teatral con la producción de casa y nuestra música, nuestros aplausos y nuestro dinero deben ser para ellos, primero, por patriotismo, y segundo, porque sus méritos les hacen acreedores á ello. Sin apasionamientos de ninguna clase, serenamente pensando sobre la crisis teatral, el menos versado en estas lides se entera de la injustificada prodigalidad de las operetas vienesas y el abandono de nuestra clásica zarzuela, de glorioso abolengo, que por la evolución natural de los tiempos se ha transformado en comedia lírica, drama lírico y también por algunos autores de dudosa personalidad, en opereta estilo a ó estilo b. Y vamos con la obra.
<b>Obra</b>	<b>Libreto</b>	Del libro del señor Martínez Sierra, dicen –los que de ello entienden– que no es de lo más afortunado, que si hay algo de falso, que si tiene poca novedad; pero como el propósito del ilustre dramaturgo fué hacer cosa eminentemente teatral, dar situaciones al músico, donde su musa calcada á veces en la mejor inspiración que es la del cantar popular, pudiera mostrarse en toda su esplendorosa savia andaluza, y ésto se ha conseguido con creces, solo merece alabanzas el libreto.
	<b>Partitura</b>	El maestro Turina con su <i>Margot</i> , ha patentizado su valer indiscutible, y siendo ésta la primera obra que dá á la escena, es una gloriosa prueba para escalar la cumbre del arte. La honrada labor de este joven músico, nos da un precioso vals, una lindísima canción de Margot, y un inspirado y cálido dúo. En los diferentes cuadros en que se divide la obra, oímos preludios con temas andaluces, una misteriosa buenaventura, religiosa saeta, grandioso dúo de Margot y José Manuel, y sobre todo el emocionante momento del paso de la procesión, que es de una enorme sublimidad. Toda la partitura es hermosa, y con un interés orquestal de primera fuerza, en ella hay la figura y distinción peculiar en esta brillante pléyade de jóvenes compositores que andando el tiempo serán mejor comprendidos que lo son en la actualidad.
<b>Interpretación</b>		La obra obtuvo un gran éxito anoche, y hemos de tener en cuenta que la temporada de ferias no es la mejor para estrenar obras de este género, que oída y vista más de una vez, duplicará el éxito alcanzado. Todos los artistas que tomaron parte en la representación de Margot dijeron y cantaron sus particellas muy bien, sobresaliendo el gran Sagi-Barba, que constantemente está en escena; la señora Vela, que hace una creación de Margot, y Teresa Gargallo, que encarna el papel de Amparo. Coros, orquesta y maestro Martínez, cumpliendo como buenos, y las decoraciones preciosísimas, y la dirección escénica irreprochable.
<b>Conclusión</b>		Bienvenidos sean á la a escena española esos ejemplos prácticos, que más dan gloria que dinero á sus autores, pues si hemos de llegar á tener algún día nuestro teatro lírico, cual corresponde á un país culto, solo así podrá ser.
<b>Referencia</b>		Aurelio González, «La feria de septiembre. Los teatros. Calderón», 23 de septiembre de 1915.

<sup>697</sup> Cfr. n552 *supra* y 344n1289 *infra*.

Como señala González, la injustificada proliferación de las operetas vienesas en las carteleras frente a la escasísima representación de títulos nacionales era parte de las consecuencias de la crisis teatral. En este sentido, es significativa la programación que propuso la compañía Gorgé-Palos durante su tercera temporada, ya durante las ferias de 1914, al diseñar una estrategia de programación por la cual se combinaba un título de género chico u opereta que se representaba a primera hora de la tarde con otro consagrado de zarzuela grande: «En nuestro primer coliseo se pusieron ayer dos obras de género bien distinto: *Los cadetes de la reina* y *La bruja*. Aquélla frívola, ligera, opereta<sup>698</sup>; ésta seria, zarzuela grande»<sup>699</sup>.

Por su parte, las críticas mixtas en las que se prestó igual atención tanto al aspecto interpretativo como al autorial estuvieron motivadas por el factor novedad, ya apuntado en las publicaciones sobre *Las golondrinas* y *Margot*. Ese fue el caso de la crítica publicada con motivo del estreno local de la ópera de Vives *Maruxa*, en diciembre de 1914, por la compañía de Luis Ballester y Ricardo Estevarena, que actuaba por entonces en el Lope de Vega durante una larga campaña de unos tres meses en los que el grueso de la cartelera lo integraron títulos de género chico y opereta. El crítico encargado de reseñar los estrenos que sucedieron en ese teatro fue Ansúrez, un seudónimo con el que apelaba directamente a la figura histórica del conde tradicionalmente considerado el fundador de la ciudad de Valladolid<sup>700</sup>. Lo extraordinario del acontecimiento —que, por cierto, se produjo con inusitada rapidez tras el estreno madrileño<sup>701</sup>— tuvo su consiguiente repercusión mediática en una extensísima crítica que contiene una reflexión reveladora sobre la cuestión de la ópera nacional coetánea a la que se adscribe y de la que es paradigma este título. En esta, Ansúrez insiste en que la *nacionalidad* del género no debía calibrarse en función del idioma del libreto, ni siquiera en base a la procedencia de sus

---

<sup>698</sup> El libreto que se publicó tras el estreno de *Los cadetes de la reina* en el Teatro Price el 18 de enero de 1913 —y reprisada el 1 de febrero en el Teatro de Apolo— identificaba a esta obra como zarzuela y no como opereta: *Los cadetes de la reina*: zarzuela en un acto, dividido en dos cuadros, en verso y prosa, original de Julian Moyrón; música del maestro Pablo Luna (Madrid: R. Velasco imp., 1913). Este hecho evidencia una cuestión que, aunque será abordada en el apartado siguiente, conviene apuntarla como un síntoma de la indefinición, o, mejor dicho, de la complicada definición de unos repertorios que, aun siendo autóctonos, se vieron tremendamente influenciados por los usos del teatro musical extranjero.

<sup>699</sup> «La feria de Septiembre. Los teatros. Calderón», 20 de septiembre de 1914.

<sup>700</sup> Andrés Gamba Gutiérrez, «Ansúrez, Pedro», en *Db~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/14020/pedro-ansurez>

<sup>701</sup> Lo sorprendente de la rápida representación local de *Maruxa* resulta significativa si se tiene en cuenta que se trataba de un título cuyo montaje (ensayos, decoraciones, elenco, etc.) excedía los habituales requerimientos de los títulos escénico musicales breves.

autores, sino en la medida en que la música reflejase el espíritu del pueblo español. A la luz de lo expuesto en la crítica que se muestra a continuación, ese reflejo del espíritu nacional consistía en tomar como fuente de inspiración la música tradicional gallega:

<b>Presentación</b>	MARUXA, <i>ópera española, en dos actos, libro de Luis Pascual Frutos, música del maestro Amadeo Vives.</i>
<b>Introducción</b>	<p>Una oleada sana y fresca, de arte español, se entró anoche por las puertas de nuestro teatro de Lope, haciendo vibrar los corazones con la honda emoción que despierta siempre la evocación de los cantos populares, síntesis musical de nuestra alma. De la rica cantera inagotable de nuestro <i>folk-lore</i> ha sacado Vives los bloques para labrar su obra. Cantos y danzas de la poética Galicia constituyen el fondo de la partitura de <i>Maruxa</i>, que es –digámoslo desde el principio– la obra más bella que ha producido la inspiración del insigne compositor.</p> <p>Se musa, de admirable fecundidad, no le ha traicionado esta vez: el fruto del misterioso alumbramiento artístico ha sido una obra maestra.</p> <p>Nunca, como en <i>Maruxa</i>, brillaron tan espléndidamente y tan á una, la inspiración y el arte de Vives. Copiosamente, á raudales se ha derramado en esta obra su inspiración, que extrayendo la esencia de los cantos galáicos –dulces y ensoñadores, amorosos y nostálgicos, apasionados á veces y briosos– ha infundido á sus melodías espíritu y vida. Y en todo momento, en todas las páginas de esta magistral partitura, su arte prodigioso aparece dando á las melodías, sabiamente, forma y desarrollo en las voces y en la orquesta. Rica y profusa de motivos inspiradísimos; sabia de técnica: tal es la partitura de <i>Maruxa</i>.</p> <p>Esta galleguita bellísima, que el músico catalán nos ha traído á Castilla, acaso es gentil y florida mensajera de la buena nueva de la ópera española. Tal vez como la corderita blanca, de rizado vellón y mansos ojos, que acaricia amorosa en el halda–nos ofrece esta realidad, chiquita todavía, pero esperanza cierta y fértil de mañana.</p>
<b>Reflexión</b>	<p>Por caminos tales como los que ahora ha emprendido Vives, ha de llegarse á crear la ópera nacional. Años y años se han perdido pensando que la nacionalización del arte lírico teatral consistía en que los libros estuviesen en castellano y los autores fuesen españoles; hace tiempo que todos se dieron cuenta de que el problema estaba más hondo, de que radicaba en el fondo y no en la forma, de que consistía el espíritu y no n la envoltura exterior, de que mientras no palpitase nuestra alma en sus notas, las óperas no serían españolas aunque lo fuesen sus autores y en español estuviesen escritos sus libretos.–<i>Carmen</i> es española, pese al libro disparatado y á que Bizet nació en Francia; <i>Maruxa</i>, aunque el libro estuviese en alemán y Vives fuera ruso, sería españolísima.–Ensayos desgraciados se han hecho; hiciéronse otros con fortuna; los artistas –hay que confesarlo– ni hallaron ayuda en los que podían y debían darla, ni encontraron tampoco, y estos es más doloroso, calor amigo en el público... Ahora parece que empiezan á cambiar las cosas, y aunque sigue faltando la protección, hallan ya los compositores acogida jubilosa en el pueblo. Las óperas que el Estado premia, siguen sin estrenarse<sup>702</sup>.</p>

<sup>702</sup> «Parece que este [el estreno] era el objetivo inicial del concurso, tal como se desprendía de la última de las bases, y aunque los autores ostentaban la propiedad de sus obras, vemos que fue el jurado el que tomó importantes decisiones sobre el estreno o no de las óperas. Esta negativa al Teatro Real era arriesgada e incomprensible para algunos sectores, pues encontrar o promover una empresa dedicada exclusivamente a la ópera española resultaba en aquel momento prácticamente imposible, tal como señalaban en prensa algunas voces autorizadas». Adriana Cristina García García, «El Centro Artístico Literario y la ópera española (1871-1874), en *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, ed. por Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino Sánchez (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2020), 186. El compromiso de representación que entrañaba ganar el concurso nacional de composición de ópera no se cumplió desde el principio, a pesar de las buenas intenciones con que había surgido. Sin

		<p>pero al menos, las que se estrenan son oídas con simpatía y aplaudidas con calor. Usandizaga, Falla, Turina... ahora Vives, pueden decirlo; y lo dirán mañana Viña, Saco del Valle, del Campo, Arregui y otros mil que esperan, sin desesperar, la hora de la justicia que ha de tener para su arte fallo glorioso de laureles.</p>
<b>Obra</b>	<b>Partitura</b>	<p>Volvamos á <i>Maruxa</i>; y repitamos que, con ella, Vives ha llegado á la más alta cima que con su ate alcanzó hasta ahora. Repitamos también que es una ópera española, casticísima –hablamos de la parte musical solamente–, en la que el alma entera de Galicia vibra y vive poderosa.</p> <p>Desde el preludio hasta los compases finales, en que la pasión rota gime desesperada, mientras á lo lejos en las melodías amorosas de una canción gallega canta el puro amor su triunfo, toda la partitura evoca motivos y aires de aquella región encantadora.</p> <p>El duo de Maruxa y Pablo es delicadísimo, lleno de suavidad y al final de donosa travesura; la canción del <i>golondrón</i> es una maravilla de gracia, que pronto será popular; el cuarteto del primer acto es primoroso; y el duo de Rosa y el pastor es un página admirable de pasión, que bastaría por sí solo, no para salvar la obra, sino para hacer la fama de un compositor: brío pasional, exaltación amorosa, arrebatado sensual, toda una hoguera de pasión que al final estalla en llamada voracísima es este duo...</p> <p>Del segundo acto, el coro y bailables son hermosas páginas de sabor popular; la tormenta es un prodigio orquestal... Se oyó ayer deficientemente, porque la mayoría del público, distraído por los relámpagos, el huracán y la lluvia, promovió más ruido del que conviene para apreciar debidamente una página sinfónica. Y de toda la partitura, se destaca vigorosamente el intermedio: en él culmina la inspiración, servida soberanamente por la sabiduría técnica. Vale por la obra entera, con valer ésta extraordinariamente. Para este intermedio, para el duo «grande», y para el <i>golondrón</i>, el bailable y la tormenta, fueron las mayores ovaciones de la noche.</p> <p>Ovaciones tan calurosas y tan entusiastas, como no recordamos haberlas oído en estreno musical alguno en nuestra ciudad. El entusiasmo, consciente y justo, con que se recibió anoche la partitura de <i>Maruxa</i>, es la mejor prueba de cómo se generaliza en Valladolid la afición a la buena música. El entusiasmo, y el lleno: porque el teatro estaba atestado como nunca.</p>
	<b>Libreto</b>	<p>La única deficiencia que tiene <i>Maruxa</i> es el libro. Frutos, que hizo en <i>Los cadetes de la reina</i> un libro chabacano y grosero, ha hecho para esta ópera un libreto sencillamente detestable. En él no hay comedia, ni Galicia, ni nada. ¡Lástima de que [sic] esta maravilla musical de vives tenga un libro tan desdichado! Gracias á que la partitura lo hace olvidar todo.</p>
<b>Interpretación</b>		<p>La interpretación ha sido superior á cuanto podía esperarse.</p> <p>La señora Iglesias –que estrenó la obra en Madrid, elegida para ello por el propio Vives, que la tiene por sí intérprete insuperable– cantó con tal arte y desplegó tan espléndidamente sus facultades que el público no se cansaba de aplaudirla y de aclamarla. Su voz, que alcanza en el registro agudo su mayor belleza, se prestó dócilmente á la expresión de todos los matices del sentimiento, y en los cálidos arrebatos, de pasión, que culminan en el duo [sic] del primer acto, tenía prodigiosa sonoridad. La gentil artista alcanza en esta obra, indudablemente, el más pleno alarde de sus facultades notables y de su arte de cantante, además de mostrarse actriz de verdadero talento. Toda la noche estuvo admirable; pero en el gran duo [sic] del primer acto, superó á toda ponderación.</p> <p>El público en masa se preguntaba: ¿Pero es posible que una artista, tan artista y con tan espléndidas facultades, esté cantando género chico?</p> <p>Y es que en cuestiones artísticas, y especialmente musicales, todo es posible, desgraciadamente, en nuestro país.</p>

embargo, como apunta el crítico, durante la década explorada se advierte una respuesta favorable por parte del público ante los escasos estrenos que conseguían producirse.

	<p>Dicen que Vives, oyendo á la Iglesias cantar <i>Maruxa</i>, lloraba de alegría el día del estreno. Yo no sé escribir, para hacer justicia á esta cantante, un elogio mayor. La señorita Nieto<sup>703</sup> cantó con mucho gusto su <i>particella</i> de <i>Maruxa</i>. Es tiple de voz muy linda y excelente escuela.</p> <p>El bajo señor Navarro tuvo un triunfo envidiable. Cantó magistralmente su parte y salvó con arte sumo las dificultades. Se reveló cantante de mucho mérito. El <i>golondrón</i> le dijo deliciosamente.</p> <p>Por su parte el barítono señor Beut cantó muy bien, aunque se le advertía á veces alguna inseguridad. Su <i>particella</i> «le va» perfectamente para sus facultades. En el duo [sic] especialmente, y en el final de la obra, se hizo aplaudir con justicia.</p> <p>Los coros –que han sido reforzados considerablemente y en los cuales formaron también, dando prueba de amor al arte, todas las primeras partes de la compañía– estuvieron muy afinados. Su número se repitió entre calurosa ovación.</p> <p>La orquesta, nutrida con elementos nuevos, interpretó la partitura por modo irreprochable. Los profesores fueron ovacionados al terminar el intermedio.</p> <p>Al maestro Estevarena le son debidos los mayores elogios. Lograr una interpretación como la que anoche obtuvo <i>Maruxa</i>, es un triunfo extraordinario. Bien ganados fueron los muchos aplausos que se le tributaron.</p> <p>Y en justicia hay que mencionar para alabarla la anónima labor de Ballester, que ha dirigido primorosamente la escena, y del maestro de coros, nuestro paisano señor Vilches.</p> <p>Las dos decoraciones de Torrebaddella fueron muy celebradas. Son ciertamente dos verdaderos cuadros.</p> <p>La presentación lujosa, perfecta. La lluvia inunda el escenario, las nubes tormentosas que cruzan el cielo, la tempestad, el huracán, el crepúsculo... ningún efecto escénico faltó.</p> <p>En fin, hasta los corderos desempeñaron su papel con toda perfección.</p>
<b>Conclusión</b>	<p>El público, que aplaudió mucho y muy entusiastamente, concedió los honores del palco escénico á los artistas, al director y al escenógrafo. Y salió satisfechísimo.</p> <p>Una buena noche, en que el arte de un músico español, interpretado por artistas españoles, nos ofreció un poco del espíritu de nuestra tierra española, hecho notas musicales.</p>
<b>Referencia</b>	Ansúrez, «Los teatros. Lope de Vega», 17 de diciembre de 1914.

A pesar de la importancia relativa que se confiere a la nacionalidad de los autores y al idioma del libreto, sí conviene apuntar una vindicación nacionalista evidente en el colofón de la crítica al referirse a *Maruxa* como una obra que encarna «un poco del espíritu de nuestra tierra española», creada e interpretada por españoles. Además de en *Maruxa* –que al igual que en el caso de las obras de Usandizaga y Turina, fue un hito lírico de actualidad–, esta tipología de crítica híbrida fue la utilizada para títulos operísticos que, aun siendo ya consagrados tanto a nivel internacional como nacional, no habían sido estrenados todavía en Valladolid. Por ejemplo *Madama Butterfly* y

---

<sup>703</sup> Probablemente se tratase de Ángeles Nieto (después conocida como Ángeles Ottein), hermana mayor de la también soprano Ofelia Nieto a quien se encomendó protagonizar el estreno de *Maruxa* en el Teatro de la Zarzuela en mayo de ese mismo año. X., «Los teatros. Estrenos», *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 29 de mayo de 1914. Se trata de una información contrastada, a pesar de que Martín de Sagarmínaga afirma que este se produjo en el Teatro Real. Cfr. «Nieto, Ofelia», en *Diccionario de cantantes líricos*, s. v.

*Tannhäuser*, ambos representados por la compañía de ópera Vix-Llácer en una breve campaña de apenas seis días en el Teatro Calderón en noviembre de 1919: «[...] una compañía en *tournee* y formada á base de eminentes artistas que, en breve plazo, actuarán como primeras figuras en el Teatro Real de Madrid, está obligada á conseguir el clamoroso éxito que anoche obtuvo: éxito que se acrecentará en las sucesivas representaciones, que van á ser tan interesantes como variadas, ya por las obras –algunas estrenos– ya por los artistas que han de cantarlas»<sup>704</sup>. Además, como se demuestra a continuación, ambas críticas presentaron una misma estructuración temática del texto, cuya mayor parte se encontraba dividido entre la atención a la partitura y a la interpretación:

<p><b>Introducción / Apreciaciones generales</b></p>	<p>En general, toda la música de Puccini da sensación de reposo fugitivo, deja nuestro oído con una dulce inquietud al esperar la resolución de notas que son tranquilamente burladas; es música inspirada; es armonía perfectamente consonante.</p> <p>La música que lleva <i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i> es muy melódica, muy comprensible, muy en situación con el asunto, tan humano como teatral, y el desarrollo del drama está maravillosamente sentido por el gran músico y es un gran acierto de los habilidosos autores del libro, los literatos Giacosa é Illica.</p> <p>Acabamos de asistir al estreno de la tragedia japonesa <i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i>, en el teatro Calderón: la moderna partitura de Puccini ha obtenido un franco éxito</p>	<p>Allá, por el año mil ochocientos noventa, se estrenó en el teatro [sic] Real –según cuentan las crónicas– la ópera del revolucionaron Wagner, que anoche por primera vez oímos y vimos representar en Calderón.</p> <p>No puedo extenderme mucho en detallar argumento, ni voy á descubrir al inmortal Wagner, que harto se ha dicho y discutido de él. Consignaré que el efecto de <i>Tannhäuser</i> [sic] en nuestro teatro, ha sido el esperado. Aquí existe ya atmósfera en favor de la música wagneriana desde que las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid nos visitan, y conocíamos algunos trozos del <i>Tannhäuser</i> [sic], por lo tanto, podíamos saborear –en parte– las bellezas de esta –para nosotros– nueva ópera.</p>
<p><b>Partitura</b></p>	<p>Entre los números más salientes citaremos la salida de las gheisas –acto primero–; el <i>motivo</i> <i>Quanto cielo, quanto mare</i> [sic], cantado por la <i>Butterfly</i>, cuyo tema juega durante toda la obra; el coro sobre el pianísimo de la <i>orquesta</i> <i>D'amor venni alle soglie</i>; el número de tenor, <i>Affonda l'ancora</i>, y el duo [sic] de tiple y tenor –algo extenso– del final.</p> <p>Del segundo acto destácase la romanza de <i>Butterfly</i>, <i>Un beldi</i> [sic] <i>vedremo</i>, apacible melodía, plena de sencilla inspiración; el difícil duetto de <i>Butterfly</i> y su sirviente <i>Susaki</i> [sic], y el coro interno, final del acto, compuesto sobre notas tenidas en las voces –boca cerrada– mientras la orquesta acompañada en <i>pizzicato</i>, sosteniendo la melodía los instrumentos de viento madera.</p> <p>En el tercero y último acto hay una frase suprema en el número del tenor, que dice:</p>	<p>Asistiendo á una sola representación –y más de música de este género– no es posible entrar en el fondo del arte wagneriano y salir saturado de las infinitas delicias que tan inmortal música proporciona; pero tampoco nos hemos quedado sin gustar las mieles del romántico poema.</p> <p>El público ha seguido con interés el drama musical wagneriano, y se ha entusiasmado con la célebre obertura, la Marcha de los peregrinos –un poco deficiente de ajuste–, las <i>estrofas</i> del caballero protagonista, la <i>romanza de Wolfran</i> [sic], la <i>plegaria de Isabel</i> y el dúo de ésta y <i>Tannhäuser</i> [sic].</p>

<sup>704</sup> Aurelio González, «Ópera en Calderón. Presentación de la compañía Vix-Llácer-Tosca, de Puccini», 12 de noviembre de 1919.

	<p><i>Addio fiorito asil</i>, y cuando la tiple se despide de su hijo: <i>Amore addio, addio piccolo amor</i>.</p> <p>Sentir el drama musical como lo hace el maestro Puccini en <i>Boheme</i> [sis], <i>Tosca</i> y <i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i>, es ser un compositor cumbre. Además, Puccini tiene una inconfundible personalidad, cualidad más que estimable en estos tiempos de futurismos y extravagancias imitativas, y si Puccini plagia, es á sí mismo.</p>	
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Vamos á la interpretación.</p> <p>María Llácer fué <i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i>, y obtuvo un resonante y personal éxito.</p> <p>Su talento y sus facultades de tiple dramática dominaron la <i>particella</i>. Estuvo espléndida y flexible su cálida voz.</p> <p>Como actriz [sic] es prodigiosa, y su expresión adquiere todos los matices, su arrogante figura llena la escena, sus brazos mandan ó suplican, y en la <i>Butterfly</i> es la artista impecable, que estudia, siente é interpreta concienzudamente su papel.</p> <p>Anoche fué aclamada entusiastamente varias veces, y en los entreactos se elogiaba con calor la creación admirable que hace tan eminente diva en <i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i>.</p> <p>Luisa García Conde –la notable mezzo-soprano– cantó muy bien la <i>Susuki</i> [sic], y el excelente tenor Giuseppe Giorgi, con su acostumbrado brío, luciendo su bien timbrada voz y logrando muchos y justos aplausos.</p> <p>Jesús de Santos –distinguido barítono– muy acertado en el <i>Sharpless</i>.</p> <p>El maestro Blanch condujo muy bien la orquesta, y cuidó de los cantantes. En unión de éstos, fué llamado al palco escénico al final del segundo acto, para compartir con ellos la calurosa ovación que el público les tributó.</p> <p>Se repitió el coro interno á instancias de la numerosísima concurrencia, que aplaudió con entusiasmo al terminar algunos números y después de todos los actos hizo que se alzase la tela repetidas veces.</p> <p>La presentación de la ópera de Puccini fué muy artística y espléndidamente lujosa en decoraciones y trajes.</p>	<p>Distinguiéronse en la interpretación María Llácer, gran dominadora del repertorio del discutido músico, y cumpliendo como buenos, la notable tiple dramática Angela Rossi, que en temporadas no lejanas hizo en Calderón con gran acierto <i>Aida</i> –y que esta vez sólo ha hecho la <i>particella de Venus</i> en el <i>Tamhaüiser</i> [sic]–, la insustituible y buena cantante Luisa García Conde, el excelente tenor Canalda, el barítono del éxito Aguirre Sarobe, <i>il primo basso</i> Cirino, otro <i>basso</i> de grandes méritos Olaizola, el joven tenorino Julián Oliver, al que pronto espero oír en categoría más elevada, y á <i>su autor</i> el veterano Antonio Oliver.</p> <p>Nuevamente citaré la actuación de María Llácer, cantatriz [sic] excepcional, que en la romanza del segundo acto, en la plegaria del tercero y en el duo [sic] con el tenor Canalda, estuvo enorme de voz, de dicción y de escena. Los aplausos fueron muchos al final de cada número de la actuación de tan eminente diva.</p> <p>En tenor Canalda, felicísimo toda la noche, derrochando voz, voz y voz, y distinguiéndose entre los distinguidos.</p> <p>Aguirre Sarobe, espléndido de voz, y como un maestrazo en la gran romanza del acto tercero, cuya melodía bisa el violoncello –que mereció un elogio al profesor ejecutante.</p> <p>Párrafo de elogios también para el maestro Pedro Blanch, que en seis días ha concertado y dirigido de memoria seis óperas –¡se dice pronto!–, y para los profesores de orquesta. Estos han trabajado con tenacidad y entusiasmo, siguiendo al jefe, maestro Blanch, un músico oriundo de aquella pléyade de violinistas que inició Monasterio y perfeccionó Hierro; que tiene su primer premio de violín y de composición, que ha constituido [sic] y dirige la Orquesta Sinfónica de Lisboa, y también el teatro de la Opera [sic] de San Carlos.</p> <p>Quien tal hoja de servicios tiene y sostiene dignamente, es acreedor al aplauso, y no se le han regateado en esta temporada.</p> <p>Al final de cada uno de los actos hubo de alzarse el telón repetidas veces, porque así lo pedía la suprema asamblea con sus entusiastas y prolongados aplausos, y aparecieron nuevamente en el proscenio los principales intérpretes con el maestro.</p>



<b>Conclusión</b>	<i>Madame</i> [sic] <i>Butterfly</i> es una ópera que, al lado de sus hermanas <i>Bohème</i> [sic] y <i>Tosca</i> , seguirá en repertorio mientras tenga una protagonista como María Llácer.	Ha terminado la breve y lucida temporada de ópera Vix-Llácer, y el cronista hace mutis, hasta que el divino arte le haga coger de nuevo la pluma pecadora. ¡Buona sera, mio signori! [sic]...
<b>Referencia</b>	Aurelio González, «Ópera en Calderón. Estreno de <i>Madame Butterfly</i> , del maestro Puccini», 16 de noviembre de 1919.	Aurelio González, «Ópera en Calderón. Segunda representación de <i>Manón</i> .— Estreno de <i>Tannhäuser</i> », 17 de noviembre de 1919.

En ambos ejemplos González se detuvo a tratar algunos de los números más sobresalientes de las óperas antes de proceder al comentario sobre su ejecución. Sin embargo, en el caso de Puccini lo hizo con mayor profusión que con la obra wagneriana, y la razón parece apuntarla él mismo al afirmar que una única audición era insuficiente para apreciarla. Además, conviene tener en cuenta que el público no estaba familiarizado con sus óperas, pues a excepción de *Lohengrin* y *Tannhäuser* —únicos títulos representados por aquel entonces en Valladolid—, el resto de sus composiciones tan solo pudieron ser escuchadas de forma fragmentaria y descontextualizada como números de concierto a través de las actuaciones de las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid<sup>705</sup>.

Es cierto que la representación operística en Valladolid durante la década explorada no fue demasiado abundante, sin embargo, y a diferencia de las valoraciones que la prensa y posteriores investigadores han hecho sobre este periodo, fue significativa por diferentes razones. En primer lugar, porque obras como *Maruxa*, *Las golondrinas* o *Margot* llegan a los escenarios vallisoletanos con insólita celeridad, apenas unos meses después de sus estrenos absolutos madrileños. Y, en segundo lugar, porque las cantantes que lideran los carteles de estas compañías (Fons, Cassani, Capsir, Llácer o Vix) son, en realidad, primerísimas figuras de la lírica internacional y, por tanto, la excepcionalidad de los eventos en los que toman parte se ve enaltecida por la fama de sus intérpretes. Si bien la posición de liderazgo que la prensa —en este caso *El Norte de Castilla*— les confería al atribuir a estas divas la titularidad de las compañías puede ser leída en clave de un

---

<sup>705</sup> Según ha señalado Virgili, la obra de Wagner que si se había representado en Valladolid fue *Lohengrin* en el año 1905. *La música en Valladolid*, 126. De hecho, ese mismo título fue anunciado en varias ocasiones como parte del repertorio de la compañía de Rafart-Pascual durante la temporada de Carnaval de 1911, aunque finalmente no llegó a ser representada. «Teatralerías. En Lope de Vega», 1 de febrero de 1911. Véanse también «Teatro de Calderón. Temporada de Carnaval», 20 de febrero de 1911 y «Teatro de Calderón. Temporada de ópera», 23 de febrero de 1911.

embrionario e inconsciente empoderamiento femenino, tampoco se puede eludir la visión de la artista como un producto construido por un agente que, en la mayoría de los casos, hubo de ser masculino. De forma que se trata de un acceso al control de los recursos profesionales tan solo relativo, pues, como se ha podido ver a lo largo de este apartado, la proyección mediática que los periodistas otorgaron a estas artistas aunaba su consideración dúplice como sujetos y como objetos del arte, al mismo tiempo que eran contempladas como modelos femeninos, o, mejor dicho, de feminidad, lo cual no hacía sino promover y asentar construcciones normativas de género<sup>706</sup> en un territorio discursivo de considerable calado social por tratarse de un medio de comunicación de consumo masivo en el caso concreto de la ciudad de Valladolid.

---

<sup>706</sup> «Las normas que gobiernan la identidad inteligible, o sea, que posibilitan y limitan la afirmación inteligible de un “yo”, están parciamente articuladas sobre matices de jerarquía de género y heterosexualidad obligatoria, y operan a través de la *repetición*». Butler, *El género en disputa*, 282.

### III.3. Género (no tan) chico y operetas extranjeras y españolas

*¡Y a ver si aprendes a comprimirte!*  
R. de la Vega y T. Bretón— *La verbena de la paloma*  
o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*

Sainetes, zarzuelas, pasillos, comedias, humoradas, revistas, bufonadas, fantasías, operetas, apropósitos, juguetes, vodeviles, etc... estas fueron solo algunas de las incontables posibilidades terminológicas que los autores barajaban para subtítular las obras estudiadas en este apartado. Ante la múltiple variedad temática y estilística que presentaban estos títulos, la articulación en un acto parecía ser el único punto en común, y así lo fue en origen, cuando su producción estuvo determinada por los condicionantes que imponía el sistema empresarial del teatro por horas<sup>707</sup>. No obstante, durante el periodo que aquí se explora se impuso una realidad heterogénea ante la proliferación de piezas que no se adecuaban a la extensión en un solo acto que lo había caracterizado<sup>708</sup>. No solo se programaban viejas zarzuelas en dos y tres actos, sino que se crearon nuevas obras de mayores dimensiones pero que mantuvieron las denominaciones tradicionales asociadas a los subgéneros del teatro por horas. Por tanto, como planteaba en el apartado anterior, la clasificación por géneros no funciona por completo, al menos no en los términos en que tradicionalmente estos han sido concebidos. Esa es la idea que sugiero en el título al referirme a ese género «(no tan) chico» en tanto categoría siempre imprecisa que requiere de una reconsideración que se asuma que la única norma que rige es la excepción. Por otra parte, y al hilo de los conflictos generados por la misma terminología, conviene insistir en que la palabra *zarzuela* ha sido utilizada en su significado más genérico como sinónimo de género chico, lo cual queda perfectamente evidenciado en el hecho de que las compañías fuesen presentadas como «de zarzuela»<sup>709</sup> aun cuando la mayor parte de su repertorio, cuando al completo, lo constituían títulos de género chico.

---

<sup>707</sup> Espín Templado, *El teatro por horas*, 37-38.

<sup>708</sup> Espín Templado, *La escena española*, 219-220.

<sup>709</sup> «Anoche comenzó la temporada en el teatro de la calle de Doña María de Molina, presentándose la compañía de zarzuela que dirige el conocido actor Enrique Palacios». X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 11 de septiembre de 1910. Véanse también: «Se confirmó ayer en el hermoso teatro de la calle de María de Molina el éxito felicísimo alcanzado en su presentación por la compañía de zarzuela», «Notas teatrales. Lope de Vega», 19 de octubre de 1913; «Con las funciones de hoy se despide del público de Valladolid la compañía de zarzuela que tan brillante campaña ha hecho en este teatro». «Notas teatrales. Lope de Vega», 8 de febrero de 1914; «Anoche abrió sus puertas el simpático teatro de la Acera,

Sin embargo, la irrupción e influencia de la opereta en el panorama espectacular español tuvo importantes repercusiones en los repertorios y, por tanto, también en la forma en que las compañías se autodenominaron, de manera que incorporaron dicho término en sus descripciones como reclamo para un público ávido por consumir ese género cosmopolita tan de moda en la época<sup>710</sup>. De hecho, salvo en el caso de la compañía local de José Morcillo –cuyas aisladas intervenciones constaron de repertorio de teatro declamado y solo anecdóticos títulos líricos como *Chateau Margaux*<sup>711</sup> o *Los borrachos*<sup>712</sup>–, el corpus de obras que la mayoría de empresas programaron durante esos años en Valladolid estuvo compuesto por ambos géneros: «Hoy debuta en el precioso teatro del Campo la compañía de zarzuela y opereta que dirige Leopoldo Suárez, en la que figura la primera tiple Cándida Suárez»<sup>713</sup>. Esta fórmula de presentación, además de haberse advertido en otros periódicos de mayor alcance que también se hicieron eco de la temporada vallisoletana en los mismos términos<sup>714</sup>, se consolidó como un procedimiento

---

presentándose la compañía de zarzuela que dirige el excelente actor Eugenio Casals». Eme, «Los teatros. Zorrilla», 7 de diciembre de 1917.

<sup>710</sup> En lo concerniente al concepto de moda y su repercusión social en la concurrencia masiva y proliferación de compañías dedicadas exclusivamente a ese género, procede apuntar una reflexión de Bourdieu: «Lo que se imputa a veces a efectos de «moda», es decir al propósito deliberado de estar *-interesse-*, es en realidad el producto de la lógica de la competencia que lleva a los que están y a los que quieren estar a concurrir, consciente o inconscientemente, hacia los mismos objetos y a propósito de los mismos objetos» Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995), 401

<sup>711</sup> *Juguete cómico lírico en un acto y en verso, letra de José Jackson Veyán; música del maestro Fernández Caballero*, 13ª ed. (Madrid: R. Velasco impresor, 1907). Representado en el Teatro Variedades con extraordinario éxito el 5 de octubre de 1887.

<sup>712</sup> *Sainete en cuatro cuadros de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con música del maestro Gerónimo Giménez*, 2ª ed. (Madrid: R. Velasco imp., 1902). Estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 3 de marzo de 1899.

<sup>713</sup> «Notas teatrales. Salón Pradera», 9 de febrero de 1912. Los ejemplos al respecto no resultan infrecuentes durante la década examinada, así, a modo de muestra: «Hoy abre este teatro sus puertas, presentándose la compañía de zarzuela y opereta que dirigen el primer actor don Miguel Lamas y el maestro concertador don Julio Cristóbal». «Notas teatrales. Lope de Vega», 18 de septiembre de 1912; «Por fortuna, Lope de Vega ha roto esa monótona unanimidad, y anoche presentó una compañía de zarzuela y opereta que nos quitó la modorra peliculera con la alegría de la música ligera, de las decoraciones vistosas, de los trajes abigarrados, de las tiples sugestivas, de los coros femeninos...». R., «Los teatros. Lope de Vega», 19 de octubre de 1913; «Ayer hizo su debut en este teatro la compañía de zarzuela y opereta que dirige Ángel Salcedo, y de la que es primera tiple Mercedes Pérez, ya muy aplaudida en esta capital». C., «Los teatros. Zorrilla», 10 de diciembre de 1916.

<sup>714</sup> «La notable compañía de zarzuela y opereta que dirige D. Leopoldo Suárez, que tan brillante campaña está haciendo en el teatro Pradera, ha estrenado con éxito la opereta titulada *La niña de los besos*». «El teatro en provincias. Valladolid», *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 15 de febrero de 1912.

usado de manera habitual en teatros españoles<sup>715</sup> y extranjeros<sup>716</sup>, consecuencia de un creciente gusto por este género de impronta foránea pero considerablemente prodigado por, y asimilado en, la producción autóctona.

La cuestión terminológica y referencial adquiere en este punto un papel determinante en la medida en que el hecho de que una compañía no fuese presentada como *de zarzuela y opereta* no implicaba que no tuviese en cartel este repertorio extranjero adaptado al castellano, o directamente obras nacionales («de firma española»<sup>717</sup>) concebidas como tales<sup>718</sup>. No obstante, la importancia adquirida por el género se hizo patente también en la proliferación de compañías que se dedicaron en exclusiva a su cultivo.

### III.3.1. Lo específico y lo general: compañías de opereta y de zarzuela

Las compañías que abordaron estos géneros delimitaron sus repertorios en base a dos sistemas diferenciados en función de si optaban por ofrecer un programa heterogéneo o si, por el contrario, se concentraban en un único género. Como se puede observar en la

---

<sup>715</sup> «Price.—(Compañía de zarzuela y opereta).—A las 9.—La alegría de la huerta.—Rigoletto (tercer acto).—El guitarrico y Maritza, Princesa de B....—A las 4 1/2.—La mascota y Maritza, Princesa de B... Entrada general 50 céntimos», «Funciones para mañana», *El Correo*, 23 de enero de 1909. «En el teatro de los Campos, debut esta noche de la compañía de zarzuela y opereta dirigida por Pepe Ángeles», «Por teléfono y telégrafo. Bilbao. Un debut», *Heraldo Alavés: diario independiente de la tarde*, 6 de septiembre de 1909. «Gran compañía de zarzuela y opereta del teatro Eldorado de Barcelona», «Espectáculos. Teatro Principal», *Heraldo de Alicante*, 4 de marzo de 1910. «Habiendo terminado la temporada de cinematógrafo, se anuncia para el sábado próximo el *debut* de la Compañía cómico-lírica de zarzuela y opereta de Leopoldo Suárez, dirigida por los primeros actores Julio Lorente y Luis Ballester, siendo maestro director y concertador Felipe Torres y figurando en ella la notable primera tiple Cándida Suárez», «Teatros. Salón Pradera», *La Atalaya: diario de la mañana*, 29 de noviembre de 1911. «El sábado próximo comenzará á funcionar en este coliseo la compañía de zarzuela y opereta cómica, procedente del Teatro Ruzafa de Valencia, dirigida por los primeros actores Paco Tomás y Valeriano Ruiz-Paris y los maestros do [sic] Vicente Peydró y don Luis Reig», «Teatros y cines. Teatro Principal», *El popular: diario independiente*, 7 de febrero de 1912. «El sábado de Gloria debuta en nuestro coliseo la compañía de zarzuela y opereta de don Eulogio Velasco, y que ha sido formada para actuar en América», Montemar, «Cinematógrafo», *La Rioja: diario político*, 2 de abril de 1912.

<sup>716</sup> «Gran Teatro Payret.—Compañía de Zarzuela y Opereta.—A las ocho: El Santo de la Isidra.—A las nueve: El dios del Éxito.—A las diez: La boda Roja», «Espectáculos», *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, 21 de junio de 1910. «En el teatro Politeama, con grandísimo éxito, ha debutado la compañía de zarzuela y opereta del señor Casas, en la que figura como primera tiple Cándida Suárez, que obtuvo un triunfo personal cantando “La princesa de los dollars”», «Información teatral. Extranjero. Montevideo», *Madrid Cómico* 59, 1 de abril de 1911.

<sup>717</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Lope de Vega», 6 de octubre de 1919.

<sup>718</sup> Vid. 173 y 174 *supra*.

tabla que se muestra a continuación, las compañías especializadas en opereta actuaron en los teatros de Calderón, Lope de Vega y Pradera durante breves periodos de tiempo que oscilaron en torno a los quince días. Esta dinámica de programación se asemeja a la de las temporadas de ópera, ya advertida en el apartado anterior. Si bien aquellas fueron algo más efímeras que las de opereta, presentaban similitudes en lo concerniente a la consideración social del evento, algo superior al advertido para el grueso de las compañías mixtas de zarzuela.

Tabla 4. Compañías de opereta en Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Compañías	Fechas	Teatro
Compañía de Amadeo Granieri	02/02/1912-20/02/1912	Calderón
Compañía de Amadeo Granieri	22/02/1912-26/02/1912	Lope de Vega
Compañía de Amadeo Granieri	30/07/1914-10/08/1914	Pradera
Compañía Caramba, de Enrico Valle y Carlos Zanini	15/10/1915-03/11/1915	Calderón
Compañía de Paco Alarcón	16/09/1916-27/09/1916	Calderón
Compañía de Amadeo Granieri	17/03/1917-03/04/1917	Lope de Vega
Compañía de Pepe Bergés	04/06/1919-09/08/1919	Pradera
Compañía de Ramón Peña	16/09/1919-05/10/1919	Lope de Vega

Si bien es cierto que, como afirma Rivera, el empleo por parte de los periodistas de epítetos sobre la concurrencia a los eventos tienden siempre a ser favorables<sup>719</sup>, en el caso de las compañías de opereta la asociación entre el género y su consideración se encontraba directamente vinculada y avalada por la opereta extranjera en tanto compendio de cosmopolitismo y modernidad<sup>720</sup>, ideales que la prensa deslizaba de forma implícita al subrayar la procedencia foránea de la mayor parte de estos elencos: «La compañía Caramba es sencillamente insuperable. Nada semejante en su género se había presentado en nuestros teatros; el público, muy numeroso y selecto, mostró su complacencia premiando la labor de los admirables artistas italianos con una serie no

<sup>719</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 154.

<sup>720</sup> Una modernidad que, como se verá en lo sucesivo, en su relación ideológicamente tergiversada con la opereta como género femenino aparecía encarnada por la figura de la mujer moderna, trabajadora e independiente, ideas apuntaladas por las contingencias sociales surgidas de la Primera Guerra Mundial. Nerea Aresti, *Médicos, Donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX* (Bilbao: Universidad de País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001), 91-108. Cfr. n765 *infra*.

interrumpida de aplausos»<sup>721</sup>. Además, si la visualidad había constituido un factor de importancia creciente en los espectáculos escénico musicales, en el caso de la opereta esto se manifestaba con especial relevancia, pues la fastuosidad en decorados, vestuarios y atrezzo era una de las principales bazas de cuantas empresas se dedicaban a este género, y un elemento decisivo para que la audiencia sancionase favorablemente las representaciones<sup>722</sup>. Las críticas que se publicaron con motivo de los estrenos solían incidir, precisamente, en el atractivo sensorial de la puesta en escena, que en ocasiones daba lugar a profusas descripciones complementadas con comentarios sobre la trama o la música que los críticos solían reducir a una serie de clichés que funcionaron como una suerte de tópicos discursivos.

La primera de las compañías dedicada en exclusiva a la opereta y que actuó en Valladolid durante la década analizada fue la de Amadeo Granieri, durante una gira por España con la que se presentó en el Teatro Calderón en la temporada de Carnaval de 1912: «Las excelentes referencias que el público tenía ya de esta notable compañía, que viene recorriendo en brillante *tournee* las más importantes capitales españolas, fueron anoche plenamente confirmadas con la admirable ejecución dada á la *La principessa dei dollari*<sup>723</sup>, elegida para el debut»<sup>724</sup>. El repertorio estaba compuesto a base de opereta austro-germana (*La viuda alegre*<sup>725</sup>, *El conde de Luxemburgo*<sup>726</sup>, *El encanto de un vals*<sup>727</sup>, *Maniobras de otoño*<sup>728</sup>), ópera cómica francesa (*La Mascotte*<sup>729</sup>, *Vida de bohemia*<sup>730</sup>, *Los*

---

<sup>721</sup> X., «Los teatros. Calderón», 16 de octubre de 1915.

<sup>722</sup> Cfr. 222 y 223 *infra*.

<sup>723</sup> (“*Die Dollarprinzessin*”). *Operetta in Tre Atti Di a. M. Wilner E F. Grumbaum. Musica di Leo Fall. Versione Italiana Di Renato Simoni ed Ettore Panni* (Torino: Giovanni Muletti, 1909). Rappresentata per la prima volta a Venezia al Teatro Malibran ill 13 febbraio 1909.

<sup>724</sup> L. de B., «Los teatros. Calderón», 3 de febrero de 1912.

<sup>725</sup> *La vedova allegra (Die Lustige Witwe)*, operetta in 3 atti di Vittore Leon e Leone Stein, musica di Franz Lehár; Traduzione Ferdinando Fontana (Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1908).

<sup>726</sup> Franz Lehár, *Il conte di Lussemburgo (Graf von Luxemburg)*, operetta in tre atti di A. M. Willner e Robert Bodanzky; Traduzione Ferdinando Fontana (s. l.: s. n., 1911).

<sup>727</sup> Oscar Strauss, *Un sogno di calzer*, operetta in 3 atti di Dormann e Jacobson; Traduzione di Riccardo Nigri (Torino: Giovanni Muletti, 1909).

<sup>728</sup> Emerich Kálmán, *Manovre d’Autuno (Ein Herbstmanöver)*. Operetta in tre atti di Karl von Bakonyi e von Robert Bodanzky; Traduzione Ferdinando Fontana (Roma: Officina Poligrafica Editrice, 1909).

<sup>729</sup> *La Mascotta*, operetta in tre atti; musica del maestro Edmondo Audran (Torino: Giovanni Muletti, 1909).

<sup>730</sup> Paul Ferrier, *Vita di boheme (Scene della scapigliatura parigina)*, operetta in tre atti, musica di Henri Hirschmann; Traduzione italiana dell'avv. N. Scott (Milano: C. Pavesi, 1908).

*acróbatas*<sup>731</sup>) y comedia musical inglesa (*The Geisha*<sup>732</sup>), pero en adaptaciones italianas. De hecho, al igual que había sucedido con la compañía de Gorgé-Palos y su repertorio compuesto completamente por obras españolas o extranjeras pero adaptadas al castellano, la seña de identidad de Granieri consistió en que todos los títulos los representaron en versiones italianas, incluso la opereta española *Molinos de viento*<sup>733</sup>. Al margen del atractivo que podía encerrar presenciar un título tan conocido como este en otro idioma, el barítono y director de la compañía utilizó la ocasión del evento para tener una deferencia con el público al interpretar la serenata del papel de Príncipe Alberto en castellano<sup>734</sup>. Las demostraciones de cordialidad entre los artistas y su público fueron objeto constante de comentarios en las publicaciones localizadas en el diario, en las que el cronista o el crítico solía incluirse como parte de la audiencia, y, por tanto, se consideraba a sí mismo objeto de esas muestras de consideración por parte de las compañías. El hecho de adoptar esta posición en el discurso periodístico contrasta con el advertido en el caso de otras compañías mixtas en las que, de manera habitual, quien escribe se distancia de la opinión del público e incluso se opone a ella, al diferenciar entre su aportación como mero cronista que relata las reacciones e impresiones de la audiencia, y su opinión, con la que tiende a situarse en una posición de superioridad desde la cual, si no siempre censura de manera explícita el criterio del público, sí lo hace de manera implícita<sup>735</sup>. Algo semejante sucedió durante la función de beneficio de Fernanda Razzoli, en la cual, a modo de cortesía hacia el público, la homenajeadá interpretó dos canciones durante los intermedios<sup>736</sup>, entre

---

<sup>731</sup> *I saltimbanchi, operetta in tre atti e quattro quadri, musica del Maestro Louis Ganne; Traduzione italiana di Francesco Gargano* (Milano: C. Pavesi S. Tip., 1911).

<sup>732</sup> *La Geisha (L'Istoria di una Casa da Thè), comedia musicale giapponese; libretto di O. Hall e H. Greenbank, musica di Sidney Jones. Riduzione per le scene italiane di Ciro Scognamiglio* (Milano: Carisch & Jänichen, 1904).

<sup>733</sup> Esta obra, que había sido estrenada en el Teatro Zorrilla en febrero de 1911 por la compañía de Manuel Velasco y que había formado parte del repertorio habitual de las compañías de zarzuela y opereta, en 1914 fue interpretada por la compañía Granieri en una versión traducida al italiano por Guido Maffei con el título *I mulini á vento*. «Los teatros. Pradera», 3 de agosto de 1914. La referencia más próxima a las fechas de representación es una versión de 1945. *Mulini a vento: operetta in tre atti di L. Galeazzi; musica di Carlo Pettinato* (Milano: Ediz. Stella, 1945).

<sup>734</sup> «El señor Granieri salvó con su peculiar acierto la dificultad que para un tenor supone una partitura de barítono, especialmente la serenata, que cantó en castellano, y al finalizar la cual oyó muchos aplausos». «Notas teatrales. Pradera», 4 de agosto de 1914.

<sup>735</sup> Vid. n552 *supra*.

<sup>736</sup> «Mucho sentimos no disponer de espacio para alabar la labor de la artista como se merece. En los intermedios cantó *Sete di baci*, y la canción veneciana del *Carro del sol*, en las que nos entusiasmó». «Notas teatrales. Pradera», 9 de agosto de 1914.



la que se encontraba la conocida como «canción veneciana» de la zarzuela *El carro del sol*<sup>737</sup>.

Dado que las compañías de opereta que pasaron por los escenarios vallisoletanos durante los años estudiados fueron todas italianas, procede apuntar una posible vinculación entre el ambiente elevado de dichos eventos y la consideración del italiano como lengua de prestigio, especialmente en el ámbito lírico, avalada por una extensísima tradición que en territorio español se había manifestado en la creación de títulos en dicho idioma con objeto de asimilar la creación vernácula al modelo hegemónico<sup>738</sup>.

En octubre de 1915, la compañía Caramba –dirigida por Enrico Valle y Carlos Zanini– acometió una breve temporada de aproximadamente medio mes en Calderón con repertorio de operetas también adaptadas al italiano: «Los elogios que de ella hacía la prensa de las localidades donde había actuado, lo que decían cuántos habían tenido ocasión de aplaudirla, justificaba el interés de nuestro público. No quedó éste, ciertamente, defraudado; al contrario; puede decirse con estricta justicia que la realidad aventaja á todas las alabanzas. La compañía Caramba es sencillamente insuperable. Nada semejante en su género se había presentado en nuestros teatros»<sup>739</sup>. Uno de los hitos más significativos de esta empresa consistió en la representación de la adaptación italiana de *La hija de madame Angot*<sup>740</sup>, la cual ya había sido escuchada previamente en Valladolid

---

<sup>737</sup> Zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros / libro de Maximiliano Thous; música del maestro José Serrano (Madrid: R. Velasco imp., 1911). Estrenada en el Gran Teatro de Madrid, el 4 de julio de 1911.

<sup>738</sup> Con la llegada del repertorio rossiniano y belcantista durante las primeras décadas del siglo XIX fue cuando se impuso definitivamente el italiano como idioma vehicular de las creaciones autóctonas de compositores españoles, pues no sería hasta el estreno de *Marina* en su versión operística en 1871 cuando se representó por primera vez en el Teatro Real una ópera española y en castellano. Casares Rodicio, *La ópera en España*, 404. Al hilo del prestigio concedido al italiano, o, mejor dicho, del desprestigio por el que se caracterizaba el castellano, procede referirme a lo que han afirmado algunos investigadores en lo concerniente a los tópicos basados en la «España negra» (pueblo caracterizado por el oscurantismo y el analfabetismo) y la «España de pandereta» (exaltación nacional a través de rasgos folclóricos y costumbristas) como referentes condicionantes de una parte considerable de términos hispanos en la lengua italiana relacionados con el ejercicio del poder autoritario, el tremendismo y la cultura taurómaca y folklórica. Sergio García Sierra, «Estereotipos y prejuicios como manifestación ideológica en el discurso lexicográfico», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 3 (2008): 53-65. En ese sentido, no resulta extraña la asimilación peyorativa del castellano como lengua vehicular de una cultura que, en el ámbito lírico, pretendía imitar el modelo italiano –con toda la carga simbólica y prejuicios implícitos en su propia idiosincrasia como pueblo e idioma–, lo cual, al mismo tiempo, no deja de resultar paradójico si se tiene en cuenta que la «imagen universal del pueblo italiano», según Jiménez Núñez, se encontraba relacionada con una serie de realidades que apuntaban hacia un mismo universo oscurantista y corrupto vinculado a «la mafia, la camorra, la cosa nostra, al capo o al padrino, la vendetta, la omertá». Alfredo Jiménez Núñez, «Lengua, cultura y estereotipos nacionales: juegos de palabra desde la antropología», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 37 (2009): 93-94.

<sup>739</sup> «Los teatros. Calderón», 16 de octubre de 1915.

<sup>740</sup> *La figlia di Madama Angot, opera comica in 3 atti, parole dei signori Clariville, Siraudin e Koning, traduzione italiana di G. B., música di C. Lecocq* (Torino: Stab. Musicale premiato Giudici e Strada, s. d.).

en un arreglo al castellano, y que, en palabras del cronista, había tenido prácticamente la entidad de estreno por las enormes diferencias que se habían advertido entre una y otra versión: «Ayer se puso en escena en este coliseo, por la selecta compañía Caramba la opereta *La hija de madame Angot*, que realmente constituía un estreno para Valladolid, pues el arreglo italiano tiene tantas y tan acertadas variantes, que difiere notablemente del arreglo español que nosotros conocíamos. La obra ha aumentado en interés y su música más completa y con una dirección acertadísima, sin dejar de recordar los motivos conocidos, parece que tiene mayor encanto»<sup>741</sup>. Este comentario no resulta extraño si se tiene en cuenta que, como ya ha sido dicho, el proceso de adaptación de una obra a otro idioma implicaba una labor que excedía la mera traducción, pues el que una obra resultase inteligible en el nuevo contexto sociocultural en el que se quería representar el título requería de un proceso de reelaboración mucho más profundo. De hecho, como afirma Espín Templado, estos arreglos de obras extranjeras en realidad constituían nuevas interpretaciones dramáticas realizadas por adaptadores que no demostraron reparo alguno a la hora de implementar «cambios significativos aplicados al texto espectacular» con el objetivo de que fuesen comprensibles en el nuevo contexto la pluralidad de signos verbales y extraverbales que componen el teatro<sup>742</sup>.

Cuantos periodistas escribieron sobre los estrenos de la compañía Caramba, coincidieron en apuntar que la clave del éxito residía en la combinación de una cuidada interpretación con la vistosidad de su presentación en lo tocante a vestuario y decorados: «Con una excelente entrada que daba un sorprendente aspecto á la magnífica sala de Calderón, se efectuó ayer la representación de *La princesa del dollar*, que tuvo los encantos de un estreno por la magnífica presentación y la acabada interpretación de la obra. Las decoraciones, el vestuario y la colocación de las figuras produjeron frecuentemente murmullos de aprobación, y varios números musicales fueron bisados á reiteradas instancias del público»<sup>743</sup>. Estas demostraciones de complacencia, mediante interrupciones de la trama que la audiencia provocaba en su deseo de conectar con los artistas, constituyeron una forma de comportamiento tipificada y normativa en la época

---

<sup>741</sup> «Notas teatrales. Calderón», 24 de octubre de 1915.

<sup>742</sup> Espín Templado, «Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés», en *La escena española*, 52.

<sup>743</sup> «Notas teatrales. Calderón», 23 de octubre de 1915.

ya advertida por otras investigadoras<sup>744</sup>, que favorecía una dinámica de constante ruptura y reconstrucción de la *cuarta pared* a través de los aplausos<sup>745</sup> con la que se perseguía y favorecía el exhibicionismo de intérpretes y demás agentes partícipes (escenógrafo, autores, directores de escena, etc.), a quienes se manifestaba el beneplácito o el rechazo de manera individualizada, así como el reconocimiento de efectismos en la escenificación considerados como hallazgos a celebrar<sup>746</sup>.

La otra compañía que se presentó como *de opereta* fue la de Paco Alarcón, la cual actuó en el mismo teatro que la anterior durante la temporada de ferias de 1916. Su repertorio estaba compuesto a base de títulos extranjeros adaptados al castellano (*El conde de Luxemburgo*<sup>747</sup> o *Los Quákeros*<sup>748</sup>), y, sobre todo, de opereta española con obras como *Molinos de viento*, *La generala*<sup>749</sup>, *El príncipe bohemio*<sup>750</sup> o *Las alegres chicas de Berlín*<sup>751</sup>, el éxito de la temporada. Esta última obra, que había sido estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en marzo de 1916, aún no había sido escuchada en Valladolid pese a que el libreto pertenecía a los autores locales Manuel Merino García-Pierrat y Ceferino Rodríguez Avecilla<sup>752</sup>. El aliciente que podía haber supuesto este hecho no fue suficiente para que la crítica se hiciese eco ni del libreto ni de la música de Rafael Millán

---

<sup>744</sup> Ruth Rivera Martínez, «La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora» (Trabajo fin de máster, UVA, 2011), 219-220; Espín Templado, «El teatro lírico español», 214-220.

<sup>745</sup> «En efecto, el aplauso es un elemento de distanciamiento, una intervención de la realidad en el arte. Hoy constatamos que el público burgués gusta de aplaudir a “sus” actores y sus pruebas de ingenio, e incluso al decorado al principio de cada acto, y que interviene frecuentemente durante los espectáculos de bulevar o de la Comédie-Française; en cambio, el público más intelectual y “vanguardista” sólo manifiesta su entusiasmo cuando ha caído el telón, a fin de no alentar el exhibicionismo de los actores o los efectismos de la puesta en escena, y para expresar su agradecimiento a los artistas en bloque, una vez concluido el espectáculo». Pavis, *Diccionario del teatro*, s. v. «aplausos».

<sup>746</sup> Cfr. 224 *infra*.

<sup>747</sup> Vid. n733 *supra*.

<sup>748</sup> También llamada *Quaker girl*, según aparece en el libreto de esta *opereta inglesa en tres actos con libro de James T. Tanner y cantables de Adrian Ross et [sic] Percy Greenbank; adaptación española de José Jackson Veyán y José Paz Guerra; música del maestro Lionel Monckton* (Madrid: R. Velasco, imp., 1914). Estrenada en el Teatro de Novedades de Barcelona, la noche del 6 de diciembre de 1913.

<sup>749</sup> *Opereta cómica en dos actos y en prosa original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives* (Madrid: R. Velasco, imp., 1912). Estrenada en el Gran Teatro el 14 de junio de 1912.

<sup>750</sup> *Opereta en un acto y cuatro cuadros original de Manuel Merino y Manuel G. de Lara; música del maestro Millán* (Madrid: R. Velasco imp., 1914). Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 30 de octubre de 1914.

<sup>751</sup> *Opereta en tres actos original de Manuel Merino y Ceferino R. Avecilla; música del maestro Millán* (Madrid: R. Velasco, imp., 1916). Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de marzo de 1916. Cfr. n765 *infra*.

<sup>752</sup> Víctor Martínez Patón, «Rodríguez Alonso de Avecilla, Ceferino», en *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/4686/ceferino-rodriguez-alonso-de-avecilla>. Véase también: Javier Blasco, «Rodríguez Avecilla, Ceferino», en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, dir. por Ricardo Gullón (Madrid: Alianza, 1993), s. v.

Picazo, tan solo calificada de «retozona»<sup>753</sup>. Este término fue empleado de manera habitual para describir las partituras de las operetas, es decir, se consolidó en un tópico discursivo que se aplicó tanto a los manidos dúos amorosos, como a los valeses, también calificados de «lamigosos» cuando no directamente de «cursis»<sup>754</sup>. La vinculación de la opereta con ese universo semántico, y que hoy en día se podría asociar a lo *kitsch* en tanto categoría estética, tiene mucho que ver con una consideración peyorativa del género que se cierne sobre los discursos periodísticos de manera más o menos velada y que está directamente relacionada con el carácter afectadamente aristocrático y con las artificiosas exhibiciones de suntuosidad y boato que se explotaban en la dramaturgia de estas obras<sup>755</sup>. Ya desde mediados del siglo XIX el lujo había aparecido relacionado con actitudes y conductas perniciosas: «depravación enfermiza, la ambición social, la corrupción femenina, la religiosidad y la enervante influencia extranjera... todo envuelto en un círculo literalmente vicioso de excesos materiales y morales»<sup>756</sup>. En esa asociación de la aristocracia con lo frívolo, con lo cursi, con lo empalagoso, etc., subyace toda una red de significados en la que, además, sobrevuela su relación con lo femenino y con lo afeminado, en tanto categoría peyorativa. En ese sentido, conviene apuntar que la opereta ha servido como término catalizador de una compleja red semántica vinculada con cuestiones de pertenencia de clase y de gusto, lo cual puede ser leído, al mismo tiempo, en clave de género si se relaciona la estética de la opereta con la adecuación

---

<sup>753</sup> «El maestro Millán demuestra una vez más sus ya reconocidas dotes de compositor inspirado, en una retozona partitura en la que no falta algún número como el final del primer acto y el prelude del tercero, que son un alarde de instrumentación y de técnica». X., «La feria de septiembre. El último día. Los teatros. Calderón», 24 de septiembre de 1916.

<sup>754</sup> «La opereta se ha apoderado de nuestro público, y éste la acepta con éxito, olvidándose que tras este género existió el género grande, donde maestros y artistas llegaron á la ejecución de obras maestras, ajenas á los socorridos motivos y valeses cursis». Julio, «Los teatros. Lope de Vega», 10 de octubre de 1912.

<sup>755</sup> Vid. 222 y 223 *supra*.

<sup>756</sup> Noël Valis, *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2010), 169. Así mismo, véase la forma en que Moreno Fernández define al cursi según la información proporcionada por un texto publicado en *La Estrella* de 1842 titulado, precisamente, «Un cursi», y citado tanto por Valis como por Ramón Solís («La cursilería y las niñas de Sicour», *ABC*, 21 de octubre de 1962): «El cursi del artículo de *La Estrella* es, ante todo, un tipo molesto o torpe, “un padraastro para toda reunión, un ente inútil para la buena sociedad y un cáustico para el que tiene la desgracia de tenerlo junto en cualquier parte” [...], de físico delgado y levita estrecha con chalecos de colores fuertes, de “equipaje” con “síntomas de raído” y de aire “recortado”». Carlos Moreno Hernández, «El primer texto sobre lo cursi (1842)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 400. La cuestión de la cursilería se encontraba plenamente vigente en los códigos de la época –es decir, era una categoría *à la page*– y fue objeto de creaciones teatrales como la pieza –estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid la noche del 19 de enero de 1901– de Jacinto Benavente, *Lo cursi: comedia en tres actos* (Madrid: Hijos de E. Hidalgo, editores, 1901). Cfr. n779 y n894 *infra*.

y capacidad representativa de los gustos de las mujeres como audiencia. Un ejemplo de ello se encuentra en la presentación –altamente literaturizada– que L. escribió tras el debut de la ya mencionada compañía de Granieri en su campaña durante la primavera de 1917 en el Lope de Vega:

Con la primavera ha venido este año la opereta. Género coincidente con esta época del año en que el sol nuevo nos desentumece, en que el campo y la ciudad toman coloraciones nuevas, en que las gentes truecan los gruesos gabanes embarazosos por las ropas ligeras y se echan á las calles alegres como chicos en vacaciones, tarareando las notas frívolas de un vals... La opereta nos trae algo que es como una evocación teatral de todo eso: lindas mujercitas, gráciles y musicales; trajes vaporosos, como nubes de gasas y sedas; colores alegres, que bailan en mil fantásticas combinaciones; musiquitas cadenciosas que no ahondan en la emoción, sino que acarician el sentido como una alada mano femenina<sup>757</sup>.

Por su parte, la compañía procedente del Teatro Novedades de Barcelona y dirigida por Pepe Bergés actuó en el Teatro Pradera con un repertorio compuesto en su mayoría de operetas, a pesar de que eventualmente interpretaron zarzuelas como *El tirador de palomas*<sup>758</sup> o *El patio de Monipodio*<sup>759</sup>, título al que, por cierto, una revista catalana se refirió como opereta: «*El patio de Monipodio*, es una opereta basada en una novela del gran Cervantes y los actores han sacado un buen partido al escenificar la susodicha obra cervantina. [...] Se trata de una opereta para públicos de refinado gusto, pues no todo el mundo sabe comprender lo bueno que tiene, el libro de la nueva opereta»<sup>760</sup>. La matización que realiza el periodista al referirse al capital cultural necesario en el público para el correcto entendimiento de la calidad de la obra deja entrever la ya sugerida asociación entre el opereta y la consideración social de la mayoría de sus consumidores, que si bien al principio fue apreciada por las élites, con el creciente favor adquirido entre las clases medias

---

<sup>757</sup> L., «Los teatros. Lope de Vega», 18 de marzo de 1917.

<sup>758</sup> *Zarzuela dramática en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso y prosa original de Carlos Fernández Shaw y Ramón Asensio Más; música del maestro Vives* (Madrid: R. Velasco, 1903). Estrenada en el teatro de Apolo, la noche del 27 de febrero de 1902.

<sup>759</sup> Zarzuela en un prólogo y dos actos, en prosa y verso, de José Montero y Francisco Moya Rico, con música del maestro Ricardo Villa, y en cuya crónica de la *première* en el teatro de Novedades se afirmaba: «Toda la prensa de Barcelona hace grandes elogios de la labor de nuestros queridos compañeros y del maestro Villa, á quienes felicitamos por el éxito obtenido, el que, como dice uno de los más importantes periódicos de la ciudad condal, demuestra que en asuntos teatrales hay algo más que las insulsas operetas vienesas», «Estreno de “El patio de Monipodio”, en Barcelona», *Mundo Gráfico*, 19 de marzo de 1919. Seis meses después del mencionado estreno absoluto, el 18 de septiembre, la obra se presentaba «en la función inaugural del Teatro de la Zarzuela, dedicada por la Empresa á la Asociación de la Prensa», si bien identificada como zarzuela en un acto y dos cuadros, *Mundo Gráfico*, 24 de septiembre de 1919.

<sup>760</sup> Traducción propia. «*El patio de Monipodio*, és una opereta basada en una novel·la del gran Cervantes i els actors n’han tret un bon partit al escenificar la susdita obra cervantina. [...] Es tracta d’una opereta per a públics de refinat gust, puix no tothom salp comprendre lo molt de bo que té, el llibre de la nova opereta». «Teló enlaire. Novedades», *La Esquella de la torratxa* 2098, 21 de marzo de 1919.

y populares, los propios críticos devaluaron (aun como argumento de elogio) el prestigio social y artístico del género<sup>761</sup>.

Al hilo de la superioridad que se dejaba entrever en las críticas que arremetían contra el género operetístico y sus seguidores, conviene traer a colación algunos comentarios que el crítico Fernando De'Lapi realizó al aludir a los gustos de este sector del público en los que afloraba un prejuicio que puede ser entendido, de nuevo, en clave de género: «La obra sencilla, encantadora y muy apropiada para el público femenino y elegante que predominaba en la sala, logró un éxito resonante»<sup>762</sup>. En efecto, la relación entre la audiencia y la opereta se hace evidente, si acaso con más insistencia en la crítica que el mismo cronista publicó tras el estreno de *La mujer ideal*<sup>763</sup>: «La opereta es una chica desenvuelta y que no se debe poner demasiado seria ni vestirse con excesiva austeridad. Sea pícara en buenhora, que ese es su encanto, pero cuide –eso sí– de no apoplejarse ni confundir la picardía con la obscenidad»<sup>764</sup>. Al hilo del título de la obra comentada, el crítico hizo uso de una conveniente analogía entre el género operetístico y la supuesta *mujer ideal*, una *chica* en un discurso en el que se explota una cierta ambigüedad semántica al referirse al comportamiento deseado de una mujer joven que, como la opereta, debía encontrarse a medio camino entre la picardía (para no resultar austera, aburrida) y la decencia (para evitar la obscenidad)<sup>765</sup>.

---

<sup>761</sup> Resultan, a tal respecto, particularmente apropiadas las reflexiones de Bourdieu respecto de la relación inversamente proporcional entre prestigio artístico y divulgación/masificación, entre valor simbólico y rendimiento económico: «Por otra parte, a medida que el campo va ganando autonomía y va imponiendo su propia lógica, estos géneros se diferencian también, y cada vez con mayor nitidez, en función del crédito propiamente simbólico que poseen y confieren y que tiende a variar en razón inversa al beneficio económico: el crédito atribuido a la práctica cultural atiende en efecto a menguar con el volumen y sobre todo con la dispersión social del público (y eso porque el valor del crédito de reconocimiento que proporciona la consumición decrece cuando decrece la competencia específica que se le reconoce al consumidor y tiende incluso a cambiar de signo cuando ésta desciende por debajo de un umbral determinado)». Bourdieu, *Las reglas del arte*, 178.

<sup>762</sup> «Notas teatrales. Pradera», 16 de junio de 1919. Cfr. n892 *infra*.

<sup>763</sup> *Opereta en tres actos, con libro de Ramon Asensio Mas y José Juan Cadenas, y música de Franz Lehar; adaptación musical de Luis Foglietti* (Madrid: R. Velasco, impresor, 1916). Estrenada en el Teatro Eslava la noche del 5 de marzo de 1916.

<sup>764</sup> F. De'L., «Los teatros. Pradera. “La mujer ideal”», 24 de junio de 1919.

<sup>765</sup> Algo similar había propuesto Rivera al referirse a la doble realidad de comportamiento esperado de las mujeres como consumidoras de espectáculos y como artistas: «La mujer social debía caracterizarse sobre todo por su discreción, mientras la mujer espectacular podía exhibirse, coquetear, y lucir sus encantos ante un grupo de espectadores –en su mayoría masculinos, pero también ante otras mujeres que asistían al teatro–». Rivera Martínez, «La construcción del hecho escénico», 188. En ese sentido conviene apuntar lo que ha destacado Derek B. Scott al referirse a la etiqueta de *chica* como forma de referirse a una mujer a la que se le añade la connotación de picardía aun sin perder el buen tono que exige el decoro: «La etiquetación de las mujeres jóvenes como “chicas” [...] se hizo frecuente en los títulos de las comedias musicales de la década de 1890 [...] como una estrategia para enmarcarlas como “traviesas pero buenas”. Se implantó un nuevo decoro en la presentación de las mujeres en el escenario, y los días burlescos de las faldas cortas

La explotación de la corporalidad femenino, no solo de forma poética, se había consolidado como otro hilo discursivo frecuentado de manera asidua por De'Lapi en sus publicaciones. Véanse como ejemplo los comentarios que dedicó a una de las intérpretes en *Pimponett*<sup>766</sup>: «No hay que perder el buen tono gentil, ¡oh, amigos! [...] Dionisia de Lahera [estuvo] algo *deshabillé* en algún momento, por culpa del champán de la opereta»<sup>767</sup>. En la crítica, De'Lapi reprochó a De Lahera haber aparecido en escena con menos ropa de lo que exigía el decoro que requieren los públicos de provincias, para el cual –tal y como él mismo afirmó– se representaban versiones adecentadas<sup>768</sup>. Y es que, aunque la exposición de los cuerpos de las mujeres era una conducta, por norma general, reprochada por los medios de comunicación, paradójicamente, esta forma de pensar era perfectamente conciliable con las apreciaciones abiertamente intencionadas y explícitas sobre las artistas y su físico. Como ejemplo de ese doble rasero de moralidad que se ha podido advertir en muchas críticas, véase la forma en que se refirió a una de las intérpretes en particular, y al resto de coristas en general durante un número de la opereta *La araña*

---

habían desaparecido en gran medida en la década de 1890». Derek B. Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900-1940* (Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 2019), 229. Trad. Propia: «The labelling of young women as “girls” [...] became frequent in the titles of musical comedies of the 1890s [...] as a strategy to frame them as “naughty but nice”. There was a new decorum in the presentation of women on stage, and the burlesque days of short skirts had largely disappeared by the 1890s».

<sup>766</sup> Opereta cómica en tres actos con libro de Jorge Okonkowsky y música de Max Gabrielusky estrenada en el Teatro Apolo el 12 de marzo de 1913 según X., «Apolo», *el País*, 13 de marzo de 1913. En ese sentido conviene tener en cuenta las apreciaciones que hizo de este título un crítico barcelonés al referirse no solo a la visualidad de la obra, sino a un cierto hastío por el molde operetístico que esta obra eludió al acercarse a la tendencia vodevilesca: «Dissaltes, a la nit, vaig fer cap al teatre Tívoli. Estrenaven *Pimponett*, una opereta original dels autors de *La casta Susanna*. I us ben asseguro que no'm vaig aborrir gens ni mica. L'argument d'aquesta obra, lluny d'ésser insubstancial i pocasolta, com ja és de consuetut en la major part d'operetes, està hàbilment desenrotllat, i les situacions, traçades amb força desenfado i amb molta gracia, donen a *Pimponett* un caràcter de vodevil enginyós i entretingut. No cal deixar de banda la música si no's vol pecar d'injust; és música fàcil i agradable, d'aquella que —vulgarment parlant— s'enganxa a l'orella. En el segon acte, de molta visualitat, per cert, són molt aplaudits, i mereixen l'honor de la repetició, el ballet inicial, un quartet i un tercet. Ah!, consti, però, que el tercer acte de *Pimponett* és, potser, excessivament grotesc i, además, precipitat en l'acció». Joan, «A cà la Talia», *¡Cu-Cut!*, 16 de abril de 1914. Aunque el crítico catalán afirmó que se trataba de los mismos autores que los de *La casta Susana –opereta alemana en tres actos, libro de Jorge Okonkowsky y; música del maestro Juan Gilbert; adaptación española de José Paz Guerra* (Madrid: R. Velasco impresor, 1911), estrenada en el Gran Teatro la noche del 22 de septiembre de 1911–, solo el libretista era el mismo, mientras que la música corría a cargo de Max Gabriel: Los autores «Okonkowski y Max Gabriel, libretista y músico, respectivamente, y muy señores nuestros» no han dado en el punto sutil del género». F. De'L., «Los teatros. Pradera. “Pimponett”», 13 de junio de 1919.

<sup>767</sup> F. De'L., «Los teatros. Pradera. “Pimponett”», 13 de junio de 1919.

<sup>768</sup> «Tal es la historia de *La araña azul*, obra francesa de incesante movilidad cómica –con los *deshabillés* inevitables, muy atenuados en esta “edición para provincias”». F. De'L., «Los teatros. Pradera. “La araña azul”», 21 de junio de 1919.

azul<sup>769</sup>: «Un nuevo elogio, particular, á Mercedes Serra, á su cuerpo elástico, á su bella línea. Los nada molestos insectos que la acompañaban también merecen un aplauso»<sup>770</sup>.

Por último, la otra compañía dedicada en exclusiva a la opereta fue la de Ramón Peña, la cual intervino durante la temporada de ferias de 1919 en el Teatro Lope de Vega con un repertorio compuesto por anecdóticos arreglos al castellano de operetas extranjeras, como *El conde de Luxemburgo* o *La mujer divorciada*, y una mayoría de títulos pertenecientes al género vodevil y opereta española entre los que figuraron dos estrenos: *La mecanógrafa* y *El elefante blanco*. Véase la forma en que De'Lapi se refirió al debut de la compañía:

Ramón Peña es el intérprete de la opereta. Su talento posee la cifra exacta de ese humorismo que salta sin descomponer la severa línea del frac. Por eso le es común el donaire del vodevil. Recuérdese su «revelación» cuando el estreno de *Petit-café*. Ayer vendió en toda la línea. Su compañía, naturalmente, resulta de lo mejor encajado dentro del trabajo operetístico. Uno de los nombres más atractivos del cuadro es el de Julia Fons. [...] Es, hoy que se consagra á la opereta, un *vermouth* que marea, como antes, cuando estaba adscrita á la zarzuela, se diría la salmuera en un plato de aceitunas sevillanas. Pues bien, la Fons nos ha hurtado esta vez su prestigio galante y la tentación de sus mohines. Una operación quirúrgica la retiene en Madrid, y la licencia de las lides de su arte por un mes<sup>771</sup>.

Aunque ya se ha adelantado la cuestión<sup>772</sup>, aquí –al hilo de este título denominado por sus autores directamente como tal– procede aclarar, aunque de forma somera, la problemática que encierra la utilización del término *vodevil*. En el contexto estadounidense, esta palabra se refiere a un tipo de espectáculo compuesto por entre ocho y doce actos en los que se alternaban actuaciones cómicas, acrobáticas y números musicales<sup>773</sup>, es decir, un equivalente a las variedades que funcionaron en España y que habían sido importadas desde Francia. Sin embargo, en el contexto específico en el que se ubica esta investigación, el término fue empleado conforme al modelo dictado desde el país transpirenaico: «Aunque los vodeviles no se basaban en un elenco fijo de personajes (como lo hacen ahora las comedias de situación), cada obra estaba infundida

---

<sup>769</sup> *Vodevil en tres actos de Keroul y Barré; adaptación castellana de José Juan Cadenas y Sinibaldo Gutiérrez; música de Calleja y Foglietti* (Madrid: R. Velasco impresor, 1918). Estrenado en el Teatro de la Reina Victoria el día 15 de febrero de 1918.

<sup>770</sup> F. De'L., «Los teatros. Pradera. “La araña azul”», 21 de junio de 1919.

<sup>771</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Viena-Madrid.–“La mecanógrafa” y Ramón Peña en Lope.–1919-1920», 17 de septiembre de 1919.

<sup>772</sup> Cfr. n766 *supra*. Así mismo, véanse n908, n918 y n1011 *infra*.

<sup>773</sup> Anthony Slide afirma que el origen de la palabra que daba nombre a este fenómeno se encuentra en una serie de canciones que escribió un molinero y denominó *Vaux-de-Vire* (del Valle de Vire en Normandía), cuya corrupción fonética derivó en el término *Voix-de-ville* o «sonidos de la ciudad», lo que pasó a denominar a una suerte de forma ligera de comedia. *New York City Vaudeville* (San Francisco: Arcadia Publishing, 2006), 10-11.



con los mismos tipos de ingredientes: estereotipos, tramas basadas en situaciones, reveses de la fortuna, identidades equivocadas y, por supuesto, finales felices»<sup>774</sup>. La semejanza que estos guardaban con la opereta es innegable, de tal forma que no resulta improbable que las características más reseñables de los vodeviles pudieran consolidarse en las típicas ambientaciones parisinas que predominaban en las adaptaciones de obras extranjeras, con todo lo que ello pudo comportar en lo relativo a explicitud de comportamientos frívolos y desinhibidos.

Si el auge cinematográfico había puesto en una incómoda situación a los empresarios teatrales, la opereta no lo fue menos para aquellas compañías que se dedicaban o se habían dedicado en exclusiva a la zarzuela, en cualquiera de sus múltiples posibilidades. El propio De'Lapi mencionó la influencia de la opereta en España al hacer referencia a la conversión de la celeberrima Julia Fons<sup>775</sup> –hermana de la ya mencionada Elena Fons<sup>776</sup>–, antes cantante de zarzuela y en esos años ya dedicada por entero a la opereta. A pesar de la fama y el renombre que Julia Fons se había granjeado como cantante, el crítico sugirió la perfecta adecuación de su sustituta, la tiple Luisa Puchol, dada la naturaleza del papel de la protagonista en *La mecanógrafa*<sup>777</sup>: «La señorita Puchol nos pareció deliciosa, difícilmente insustituible por el “físico del papel”. Ayer era una *girl* encantadora»<sup>778</sup>. Este tipo de comentarios, utilizados constantemente por De'Lapi, en sus críticas resultan significativos en la medida en que responden al pulso de unos años que, en lo relativo a la representación artística de sus prácticas e intereses eróticos exige, a decir de Maite Zubiaurre, «la presencia

---

<sup>774</sup> Jennifer Terni, «A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848», *Theatre Journal* 58, n.º 2 (2006): 222-223.

<sup>775</sup> Según Martín de Sagarmínaga, en su *Diccionario de cantantes líricos*, s. v. «Fons, Luisa», esta tiple destacó, sobre todo, en el género «piernográfico» debido a que su carrera concentró numerosos éxitos frívolos como *La gaitita blanca* (1905), *La alegre trompetería* (1907) o *La corte de Faraón* (1910) que, en cualquier caso, alternó con destacadas interpretaciones de operetas vienesas. Al igual que había sucedido con alguna otra célebre intérprete lírica contemporánea (vid. n111 *infra*), también se extendió el rumor de una posible relación entre Julia Fons y Alfonso XIII (cfr. n636 *supra*). Olga María Ramírez de Gamboa Ramos, «Fons de Checa, Julia», en *DB~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/85634/julia-fons-de-checa>. Para más información véanse: Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*; Retana, *Historia del arte frívolo*; Vázquez Montalbán, *Cien años de canción*; Villarín, *El Madrid del cuplé*; Emilio Casares Rodicio, «Fons, Julia», en *DMEH*, s. v.; Olga M.ª Ramos, *De Madrid al cuplé* (Madrid, Editorial La Librería, 2001).

<sup>776</sup> Cfr. 178-179 y 200-201 *supra*.

<sup>777</sup> *Opereta en dos actos, original y en prosa* [de] Manuel Fernández de la Puente; música del maestro Pablo Luna (Madrid: Pueyo, 1919). Estrenada en el Teatro del Centro (Odeón) de Madrid, el 7 de mayo de 1919.

<sup>778</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Viena-Madrid.–“La mecanógrafa” y Ramón Peña en Lope.–1919-1920», 17 de septiembre de 1919. Hace referencia a la expresión francesa *le physique du rôle*, que «dans le domaine du théâtre, il désigne l'aspect général d'un personnage», Alain Rey, dir. *Dictionnaire Historique de la langue française*, nueva edición julio 2010, s. v.

obsesiva y fetichista de ciertos objetos» que, en el caso español de la década de los veinte, encuentra su «gran protagonista sicalíptico-feminista» en la máquina de escribir, a cuyo alrededor —«como artefacto fetichizado, sexualizado, metonímico e irremediabilmente cursi, o “cursilizado”<sup>779</sup>— se articulan ciertos conflictos fundamentales que afectan a la realidad española de la época: la presencia inquietante de la mujer de clase media en el mercado laboral; la actitud ambivalente que España sigue adoptando frente a la cultura europea como epítome de modernidad y del progreso [...]»<sup>780</sup>.

En todo caso, el tratamiento de la mujer como objeto de contemplación es una constante que la crítica refleja, alimenta y perpetúa al incluir sus menciones en el mismo registro discursivo que el destinado a los implementos de utilería, ornamentación y atrezzo; baste como ejemplo la crítica que se publicó con motivo del estreno de *El elefante blanco*<sup>781</sup>, en la que, una vez más, al poner el énfasis en la ostentación y plasticidad a todos los niveles, el crítico deslizó un comentario en el que cosificaba de manera abiertamente explícita a las artistas en general y a Puchol en concreto: «Telas, decoraciones, mujerío (¡cómo estaba Luisa Puchol!), juegos de luces, excelente dirección escénica (hasta su poquito de baile ruso<sup>782</sup>), todo lo que figura al margen de las partes de apuntar halaga la vista»<sup>783</sup>. Esta forma de proceder entronca perfectamente con lo ya apuntado por Rivera sobre la crítica teatral vallisoletana de entre siglos al incidir en el viraje discursivo al que se asistió con el abandono de la trama y los recursos textuales como objeto de comentario en beneficio de la importancia otorgada a la información visual<sup>784</sup>.

Frente a las ocho temporadas que realizaron las empresas especializadas en opereta en los teatros de Calderón, Lope de Vega y Pradera, las compañías mixtas, es decir, las que ofrecían este repertorio en alternancia o entremezclándolo con zarzuela y género chico, sumaron hasta cuarenta y cuatro, y actuaron también en el Teatro Zorrilla

---

<sup>779</sup> En relación con la persistente asociación de la femineidad —lo femenino y lo afeminado— con el cliché de lo cursi véanse n756 *supra* y n894 *infra*.

<sup>780</sup> Zubiaurre, «Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir», 197.

<sup>781</sup> *Opereta en tres actos y en prosa, original [de] Manuel González de Lara y Ramón Díaz Mirete; música del maestro Rafael Millán* (Madrid: Imprenta Genérica, 1919). Estrenada en el Teatro del Centro (antes Odeón) de Madrid, el día 11 de junio de 1919.

<sup>782</sup> Todo parece apuntar a que el «baile ruso» que menciona De'Lapi haría referencia a una escena bailable cercana a la estética representada por el espectáculo de ballet que apenas hacía un año había llegado a Valladolid de mano de la compañía de Ballets Rusos de Diaghilev, y cuya presentación había supuesto un hito de capital trascendencia artística en lo relativo a despliegue técnico e ideales estéticos de vanguardia. Véase 328 y 344-345 *infra*.

<sup>783</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. El elefante invisible», 30 de septiembre de 1919.

<sup>784</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 391.

y el de la Comedia durante periodos de tiempo verdaderamente disímiles. No obstante, en locales como el Lope de Vega o el Zorrilla, sobre todo durante los tres primeros años de la década, fueron habituales temporadas largas que podían oscilar entre los dos y los seis meses consecutivos, como en el caso de la compañía de Enrique Palacios o la de Velasco-Catalá.

Tabla 5. Compañías de zarzuela y opereta en Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Compañías	Fechas	Teatro
Comp. de Julio Nadal	01/01/1910?-08/05/1910	Lope de Vega
Comp. de Francisco Macías	12/02/1910-26/04/1910	Zorrilla
Comp. de Enrique Palacios	10/09/1910-17/02/1911	Lope de Vega
Comp. de Manuel Velasco y Antonio G. Catalá	12/10/1910-10/04/1911	Zorrilla
Comp. de Manuel Velasco	05/05/1911-27/05/1911	Lope de Vega
Comp. de Cosme Bauzá y Antonio Puchol	03/10/1911-07/01/1912	Lope de Vega
Comp. de José Morcillo	19/01/1912-19/05/1912	Zorrilla
Comp. de Leopoldo Suárez	09/02/1912-31/03/1912	Pradera
Comp. de Ballester	06/04/1912-19/05/1912	Pradera
Comp. de Miguel Llamas y Julio Cristóbal	18/09/1912-13/10/1912	Lope de Vega
Comp. de Julio Nadal	16/11/1912-16/03/1913	Lope de Vega
Comp. de Luisa Vela y Sagi-Barba	22/01/1913-09/04/1913	Calderón
Comp. de Manuel Rodrigo y Julio Torcal	28/01/1913-04/02/1913	Calderón
Comp. de Narciso Ibáñez	22/03/1913-30/03/1913	Lope de Vega
Comp. de Luisa Vela y Sagi-Barba	10/06/1913-24/06/1913	Pradera
Comp. de Salvador Videgáin y Vilches	18/10/1913-23/02/1914	Lope de Vega
Comp. de José Talavera y Luis Reig	20/12/1913-11/01/1914	Calderón
Comp. de Francisco Alarcón, Cosme Bauzá y Santiago Sabina	11/04/1914-20/04/1914	Lope de Vega
Comp. de Pablo Gorgé y Francisco Palos	11/04/1914-20/04/1914	Calderón
Comp. de Francisco Alarcón, Cosme Bauzá y Santiago Sabina	21/04/1914-03/05/1914	Pradera
Comp. de Pablo Gorgé y Francisco Palos	27/05/1914-04/06/1914	Calderón
Comp. de Pablo Gorgé y Francisco Palos	17/09/1914-28/09/1914	Calderón
Comp. de Luis Ballester y Ricardo Estevarena	29/10/1914-05/02/1915; 18/02/1915-21/03/1915	Lope de Vega
Comp. de Luis Ballester y Ricardo Estevarena	06/02/1915-16/02/1915	Calderón
Comp. de José Morcillo y Teodoro Cristóbal	03/04/1915-08/04/1915	Lope de Vega
Comp. de Luisa Vela y Sagi-Barba	18/09/1915-05/10/1915	Calderón
Comp. de Manuel Velasco	16/10/1915-18/02/1916	Lope de Vega
Comp. mixta de declamación y zarzuela de Miguel Miró	30/10/1915-09/01/1916; 22/04/1916-01/05/1916	Comedia
Comp. de José Morcillo	16/02/1916-13/04/1916	Comedia
Comp. de Loreto Prado y Enrique Chicote	31/08/1916-10/09/1916	Pradera
Comp. de Fernando Vallejo	09/09/1916-04/10/1916	Comedia
Comp. de Ángel Salcedo	09/12/1916-07/01/1917	Zorrilla
Comp. de José Ángeles y Julián Vivas	22/12/1916-26/02/1917	Lope de Vega
Comp. de Mario Pérez-Soriano y Teodoro Cristóbal	07/04/1917-11/04/1917	Comedia
Comp. de Mario Pérez-Soriano y Teodoro Cristóbal	19/04/1917-29/04/1917	Zorrilla
Comp. de Ángel Salcedo y Pedro Sugrñez	21/05/1917-07/06/1917	Pradera
Comp. de Valentín González y Valeriano León	15/09/1917-07/10/1917	Lope de Vega
Comp. de Eugenio Casals	06/12/1917-13/01/1918	Zorrilla
Comp. de Salvador Videgáin	07/12/1917-06/01/1918	Lope de Vega
Comp. de Salvador Orozco	13/01/1918-18/01/1918	Comedia
Comp. de Santos Asensio	20/04/1918-13/05/1918	Zorrilla
Comp. de Eugenio Casals	15/09/1918-03/10/1918	Lope de Vega
Comp. de Andrés López y Cosme Bauza	21/12/1918-07/01/1919	Calderón
Comp. de Alfredo Chimenti y Salvador Videgáin	02/05/1919-25/05/1919	Pradera

Como se puede suponer, el repertorio de estas compañías que abordaron temporadas tan extensas, como la de Julio Nadal en Lope de Vega durante más de cinco meses hasta mayo de 1910, fue vastísimo y estuvo constituido tanto por obras que no obtuvieron apenas repercusión mediática como por otras que se consolidaron como auténticos triunfos, y entre los que podría citarse la «revista cómico-lírica-volátil en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso» titulada *La pajarera nacional*<sup>785</sup>, cuya trama fantástica daba ocasión a la empresa para la exhibición de decorados, efectos llamativos y vestuario<sup>786</sup>. Otro de los títulos más sonados en su estreno local fue la comedia lírica en un acto y en prosa *Cuando ellas quieren...*<sup>787</sup>, a pesar de que, según el crítico, la música le sentaba a la obra «como si á la estatua del Conde Ansúrez la pusieran un chaleco de Bayona»<sup>788</sup>. Si se comparan las fechas, parece que la comedia declamada se estrenó al final de la temporada 1907-1908 y la versión musicalizada a inicios de la temporada 1908-1909, tan sólo cuatro meses más tarde<sup>789</sup>. El problema de la pertinencia de la música en estas obras se convirtió en una suerte de hilo discursivo, pues en esa misma temporada, y a colación del estreno de *Las mil y pico de noches*<sup>790</sup>, en esta ocasión el crítico incidió en que la abundancia de música en la obra suponía un estorbo para el espectador «poco filarmónico» que solía frecuentar este tipo de espectáculos<sup>791</sup>. No obstante, el acontecimiento más destacable de la campaña de Julio Nadal en el Teatro Lope de Vega tuvo lugar con el estreno de una revista política titulada *¡El fin del mundo!*<sup>792</sup>, en cuya representación el descomedimiento del libreto (con cuplés

---

<sup>785</sup> *Original de Ramón Asensio Mas y Joaquín González Pastor; música de los maestros Foglietti y Córdoba* (Madrid: R. Velasco, 1909). Estrenada en el teatro de Novedades, la noche del 10 de julio de 1909.

<sup>786</sup> «La jaula, magnífica decoración de los reputados escenógrafos Pedro Sánchez é hijo, fue muy aplaudida, lo mismo por el numeroso público que acudió al estreno en la sección *vermouth*, como por la nutridísima concurrencia que hubo en la doble. Es *La pajarera* una obra que dá ocasión á los autores para exhibir unos cuantos muñecos, moviéndolos acertadamente», C., «Los teatros. Lope de Vega», 4 de enero de 1910.

<sup>787</sup> *Original de Manuel Linares Rivas; música del maestro Calleja* (Madrid: R. Velasco impresor, 1908). Estrenada en el Teatro Cómico la noche del 27 de octubre de 1908.

<sup>788</sup> C., «Los teatros. Lope de Vega», 30 de enero de 1910.

<sup>789</sup> Manuel Linares Rivas, *Cuando ellas quieren: comedia en un acto y en prosa original de Manuel Linares Rivas* (Madrid: R. Velasco imp., 1908), estrenada en el Teatro Salón Regio el 27 de junio de 1908. Si se comparan las fechas, parece que en un principio la versión musicalizada se estrenó tan solo cuatro meses después que la comedia declamada original.

<sup>790</sup> *Fantasia cómico-lírica en un acto, dividido en un prólogo y cinco cuadros, en prosa y verso, original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Gerónimo Giménez* (Madrid: R. Velasco impresor, 1909). Estrenada en el Teatro Cómico la noche del 14 de mayo de 1909.

<sup>791</sup> «Lo que molesta al espectador poco filarmónico es la abundancia de música. Aquello es un verdadero chaparrón de notas». C., «Los teatros. Lope de Vega», 28 de abril de 1910.

<sup>792</sup> *Fenómeno político en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, original de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez; música de San Felipe y Larruga* (Madrid: R. Velasco, imp., 1910). Estrenada en el Teatro de Novedades la noche del 26 de febrero de 1910.

ideológicamente comprometidos de los que «encienden el pelo»<sup>793</sup>) y las actitudes de los intérpretes en diferentes números musicales (como el irreverente coro de frailes bailando un garrotín<sup>794</sup>) suscitaron gran revuelo:

Ayer tarde, en el teatro Lope de Vega, durante la sección de las siete y media, á la que mayor número de señoras suele asistir, varios jóvenes protestaron destempladamente contra la revista política *El fin del mundo*, que se representaba; gran parte del público protestó á su vez contra los que interrumpían la representación; y se promovió, en consecuencia, un alboroto, que no alcanzó mayores proporciones gracias á la pronta intervención de agentes de Seguridad y Vigilancia. Lograron estos restablecer el orden y detuvieron á dos de los que iniciaron el alboroto, los cuales fueron conducidos á la inspección de Vigilancia<sup>795</sup>.

Resulta particularmente interesante este relato periodístico en que la mención al altercado insista en el cronotopo de la función de tarde y su asociación a una abundante audiencia femenina, lo que permite desplegar el protocolo heteropatriarcal de protección a la mujer y vincular a su presencia la necesidad de un arbitraje moral que la ficción espectacular aparentemente transgredía. Los alborotadores, que según informó *El Norte de Castilla*, eran dos jóvenes socios de los Luises y provenían de familias respetables de Valladolid, en los días sucesivos ganaron adeptos para elevar una protesta al gobernador civil en la que pedían se prohibiese representar la obra y hacían constar su desacuerdo con la intervención de las autoridades al impedir exteriorizar sus muestras de desaprobación en el teatro<sup>796</sup>. Este diario fue el medio donde publicaron sus opiniones tanto los detractores como los partidarios de la obra:

Protestamos, señor gobernador, porque, esa obra constituye un atentado á la decencia y á la cultura, y á fuer de cristianos, de españoles y hasta los hombres, no queremos para nuestra Patria, cieno que envilece, á los individuos y á los pueblos, sino ideales, que dignifican y regeneran, y que alejando á las naciones de su decadencia, les traban el camino del progreso y del engrandecimiento. Como amantes de nuestra Patria y de los prestigios de un ejército que no otra cosa merece, sino que se le cubra de laureles, protestamos con la mayor energía de que se haga objeto de mofa y escarnio el nombre sacrosanto de España y la bizarría de sus más heroicos y abnegados defensores. Y si todos estos motivos no fueran razones poderosas para la protesta, lo haríamos en nombre de la literatura y del arte, que se prostituyen, y del buen gusto, que se estraga y pervierte.

---

<sup>793</sup> C., «Los teatros. Lope de Vega», 1 de mayo de 1910.

<sup>794</sup> Resulta especialmente ilustrativa la reflexión que hizo el periodista Julio Camba para *El Mundo* en 1911 a colación de dicho baile como representativo de la esencia española: «El baile español es sensual, desordenado y trágico. Sí, señores, trágico, no lo digo por decir. Parece que no, pero un *garrotín* constituye un espectáculo terrible. A un pueblo de instintos pacíficos no se le hubiera ocurrido nunca ponerse a baile el *garrotín*. El baile es el gesto de un pueblo, y el *garrotín* es un gesto que da miedo. Es el gesto de un pueblo sombrío, fanático, sanguinario y cruel. Esa mirada animal, ese temblor de las manos, esas contorsiones de la cintura, ese pataleo... Todo eso es impulsivo y desesperado». Julio Camba, «Dime cómo bailas... La tragedia del *garrotín*», en *Tangos, jazz-bands y cupletistas*, 100.

<sup>795</sup> Alboroto en Lope. Dos jóvenes detenidos», 6 de mayo de 1910.

<sup>796</sup> «Numerosos jóvenes, estudiantes en su mayor parte, suscribieron ayer un documento dirigido al gobernador civil pidiéndole que prohíba la representación de la zarzuela *El fin del mundo* y protestando de que los agentes de la autoridad les impidieran ayer exteriorizar en Lope su desagrado». «Alboroto en Lope. Una protesta», 6 de mayo de 1910.

Y, por último, señor gobernador, no podemos menos de lamentar amargamente, que mientras los agentes de su autoridad permiten en favor de la obra manifestaciones de simpatía, impidan, en forma poco correcta ciertamente, que se exteriorice una legítima y natural desaprobación<sup>797</sup>.

Los argumentos que utilizaron los partidarios de la obra se ampararon en la defensa del derecho a decidir libremente qué espectáculos presenciar, siempre y cuando, con ello no se incurriese en delito alguno, y que, por tanto, se desestimase cualquier tentativa de censura: «nosotros, en nombre del vecindario culto, libre y consciente de Valladolid, nos opondremos siempre á esa tutela vergonzosa á que se quiere someter á los espectáculos públicos. El que no quiera ir á ellos, que no vaya. Nosotros respetamos su derecho. Que respeten ellos el nuestro, de ir á donde nos parezca, en uso de una libertad en la que no admitimos más límites que los impuestos por nuestros padres ó tutores»<sup>798</sup>. Tal y como puede comprobarse, los modelos de comportamiento y las operaciones censoras, positivas o negativas, que recoge y plasma la prensa, contienen información acerca de las máximas, valores y sanciones que conforman las pautas morales operantes en el Valladolid de la primera década del pasado siglo, si bien responden a una realidad extensible a otras ciudades y áreas de esa misma época. Ya sea en lo referente al proceder de los agentes partícipes en las interacciones espectaculares o a la idiosincrasia escénica de los géneros implicados en ellas, el discurso hemerográfico alberga, reproduce, constata y perpetua toda una serie de valores ideológicos compartidos que no son fijos, sino mutables, y que reflejan o tratan de proyectar un imaginario social –atestado de componentes éticos, religiosos y conductuales– que se exterioriza con especial relevancia en aquellos casos que, como el presente, parecen desafiar los códigos y principios operantes en ese momento. A tenor de los postulados de la historia cultural, se trata de una dinámica que pone de manifiesto la importancia de los receptores en la configuración tanto de las manifestaciones dramático-musicales como del imaginario discursivo estructurado a su alrededor<sup>799</sup>, si bien se halla mediado por los recursos y orientación de los mecanismos de difusión<sup>800</sup>, en este caso la prensa provincial sustanciada en *El Norte*

---

<sup>797</sup> «Por una zarzuela. Protesta y contraprotesta», 9 de mayo de 1910.

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> Cfr. Adeline Chainais, «Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant): propositions pour l'analyse du théâtre espagnol du début du XXe siècle», en *Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine XVIIe –XXIe siècles (CREC)*, col. «Les travaux du CREC en ligne», serie «Questions de méthode», <http://crec.univ-paris3.fr/>, noviembre de 2006.

<sup>800</sup> Véase Antoine Hennion, «Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste», *Poetics* 24, n.º 6 (1997): 415-435.

*de Castilla*. De hecho, una vez finalizada la campaña de Nadal y en octubre de ese mismo año, la compañía de Manuel Velasco y Antonio G. Catalá en el Zorrilla volvió a programar ese título sin demasiado alcance, pues, como informó el diario, la tercera función fue suspendida por orden superior<sup>801</sup>. Sin embargo, en enero de 1911 la compañía de Enrique Palacios la representó de nuevo en el Lope de Vega durante once días, en los que no hubo ningún tipo de repercusión, al menos mediática.

Entre noviembre de 1912 y marzo del año siguiente la compañía de Nadal regresó al mismo teatro con el estreno de *Lo que manda Dios*<sup>802</sup>, una obra que, de nuevo, generó discrepancias entre el público. El motivo del revuelo se debió a las «impresiones excesivas», según el juicio del cronista, que una parte de la prensa local más conservadora<sup>803</sup> expuso al afirmar que la obra atentaba contra los sentimientos religiosos del público<sup>804</sup>, ante lo cual José Jackson Veyán –como coautor del libreto– ordenó la suspensión de sucesivas representaciones:

No siendo mi ánimo ofender creencias, que soy el primero en respetar, y sacrificando intereses materiales, que están muy por debajo del cariño y simpatías que me inspira esta capital, de la que tantas muestras de deferencia he recibido como autor y como particular, he dado orden á la empresa del Teatro de Lope de Vega para que se retire del cartel y no se verifique la segunda representación de mi zarzuela titulada *Lo que manda Dios*. Es la mejor prueba de la consideración que me merece la prensa en general, cuyas indicaciones estoy siempre dispuesto á respetar<sup>805</sup>.

En tanto mecanismo discursivo, dicho comunicado evidencia una vez más la función de la prensa como soporte dialógico para el hecho espectacular, al igual que otros casos previamente aludidos como los bises o las manifestaciones expresivas de los espectadores, las cartas de artistas al periódico o al público, en respuesta, o no, a comentarios, exhortaciones o recomendaciones a los profesionales.

La mayor parte del repertorio que abordaron las compañías estudiadas en este apartado tendía a ser de temática cómica. De hecho, se ha afirmado que la comicidad era el elemento fundamental del género chico, por lo menos en tres de las

---

<sup>801</sup> «Teatralerías. Zorrilla», 25 de noviembre de 1910.

<sup>802</sup> *Zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa y verso original de Jackson Veyán y Flores González; música de Torregrosa y Alonso* (Madrid: R. Velasco imp., 1912). Estrenada en el Teatro Martín de Madrid, la noche del 12 de noviembre de 1912.

<sup>803</sup> Es muy probable que esa parte de la prensa local a la que hace referencia *El Norte de Castilla* fuese el *Diario Regional*, el periódico más conservador de Valladolid durante esos años.

<sup>804</sup> «La zarzuela de los señores Jackson Veyán y Flores González, *Lo que manda Dios*, estrenada anteanoche en Lope, y que si no obtuvo un gran éxito alcanzó bastantes aplausos, fue tachada ayer por una parte de la prensa local, con alguna exageración ciertamente, de molesta para las convicciones religiosas de la mayoría del público». Véase «Notas teatrales. Obra retirada», 21 de diciembre de 1912.

<sup>805</sup> «Notas teatrales. Obra retirada», 21 de diciembre de 1912.

manifestaciones líricas que identifica: la revista lírica, la parodia y la zarzuela<sup>806</sup>. Sin embargo, también se ha reconocido la importancia del sentimentalismo como característica de los sainetes líricos<sup>807</sup>. Esta modalidad temática fue explorada de manera anecdótica con obras melodramáticas, cuando no directamente dramáticas, que tuvieron una muy desigual acogida. La compañía de Julio Nadal, por ejemplo, estrenó una zarzuela titulada *La hija del mar*<sup>808</sup>, calificada en prensa como una obra «de corte muy fino y escrupulosamente moral»<sup>809</sup>. Frente al papel secundario que la crítica había conferido a la música en muchos de los títulos de género chico<sup>810</sup>, en las obras a las que Sánchez se refirió como zarzuela chica se tendió a destacar la calidad compositiva por encima de la literaria, a consecuencia de la precipitación que generaba el desarrollo de una trama melodramática en tan solo un acto y que no solía contar con buena acogida por parte del público<sup>811</sup>. Ese fue el caso de *Los dos amores*<sup>812</sup>, cuya música fue bien valorada, aunque no así la trama que, según la crítica, resultaba completamente falsa por el exceso de dramatismo: «De la interpretación no hay para qué hablar, realmente. Y se impone la benevolencia con que debe juzgarse á una compañía que se ve obligada á emplear sus facultades en un género distinto al que debe cultivar con preferencia»<sup>813</sup>.

No obstante, entre los estrenos más reseñables de esa temporada destacó el de la revista local con libreto de Carlos Rodríguez Díez y música del ya mencionado Aurelio González, titulada *El empréstito*<sup>814</sup>. Sin duda como consecuencia de los altercados mediáticos que habían tenido lugar con *¡El fin del mundo!* y *Lo que manda Dios*, la crítica incidió en destacar la moralidad de la obra: «pulcra, bien hilada, sin grandes

---

<sup>806</sup> Dentro de esta última, la zarzuela, también se distinguen tres modalidades en función de su temática (cómica, histórica o regional) en una clasificación que, desde mi punto de vista, resulta confusa, por conjugar diferentes criterios a la hora de establecer unas categorías que no terminan de funcionar para aglutinar todas las manifestaciones que tradicionalmente se han considerado genérico chico. Cfr. Versteeg, *De fusiladores y morcilleros*.

<sup>807</sup> *Ibid.*

<sup>808</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, original de Manuel Fernández de la Puente; música del maestro Tomas Barrera* (Madrid: R. Velasco imp., 1912). Estrenada en el Gran Teatro de Madrid, la noche del 6 de noviembre de 1912.

<sup>809</sup> Elo, «Los teatros. Lope de Vega», 31 de enero de 1913.

<sup>810</sup> Vid. n989 *infra*.

<sup>811</sup> Sánchez Sánchez, «Teatro lírico español», 45.

<sup>812</sup> *Zarzuela dramática en un prólogo y cuatro cuadros original de Javier de Burgos; música del maestro Arturo Saco del Valle* (Madrid: R. Velasco, imp., 1911). Estrenada en el Teatro Martín de Madrid, la noche del 4 de octubre de 1911.

<sup>813</sup> Bamba-Lina, «Los teatros. Lope de Vega», 13 de febrero de 1913.

<sup>814</sup> No se ha hallado ningún registro en catálogos ni repositorios que recoja este título.



pretensiones y con una música muy agradable, se escuchó y se aplaudió, pese á los enterradores<sup>815</sup> que iban al teatro equivocados»<sup>816</sup>.

Por su parte, la compañía de Enrique Palacios afrontó una larga temporada en el Lope de Vega que se extendió desde septiembre de 1910 hasta febrero del año siguiente en una campaña en la que destacaron los estrenos de obras como *El ilustre Recóchez*<sup>817</sup> o *Luz en la fábrica*<sup>818</sup>, títulos escritos «si no por obreros, para ellos»<sup>819</sup> en las que la vindicación de la clase proletaria era más que evidente: «Se recordará que esta obra [*Luz en la fábrica*] fue origen de gran revuelo en Valencia y Madrid con motivo de ciertas frases que los estudiantes de Medicina consideraron injuriosas para la clase. Desaparecidas las causas de la protesta, la obra se ha representado en algunos teatros –no muchos– y anoche la vimos en Lope. Es de tendencias marcadamente socialistas y con algún toque ácrata, manjar que saborearon con deleite las galerías, aplaudiendo diferentes escenas»<sup>820</sup>.

En apartados anteriores me había referido a comentarios de *El Norte de Castilla* en los que se incidía en el desinterés demostrado por el público proletario ante obras en

---

<sup>815</sup> El lenguaje empleado para referirse al público tendente a demostrar su desaprobación hacia las obras, pone de manifiesto el papel sentenciador de la audiencia en los estrenos, con cuyas actitudes displicentes tenían la capacidad de  *echar al foso*, es decir, de *sepultar* (en el sentido del verbo que alude a la acción de olvidar o arrinconar, *DRAE*, 23ª ed., s. v. «enterrar») aquellos títulos que no eran de su agrado.

<sup>816</sup> «Los teatros. Lope de Vega», 5 de enero de 1913.

<sup>817</sup> No se ha encontrado una edición de esta obra, aunque sí diversas noticias; así: «En la Zarzuela se ensaya una obra titulada *El ilustre Recóchez*, libro de los Sres. Paso y Jiménez Prieto, música del maestro Lleó. La gente de la casa no confía mucho en la obrilla», El Bachiller Carrasco, «La vida madrileña», *Las Provincias, diario de Valencia*, 8 de noviembre de 1905; un estreno que se confirma en la cartelera publicada al día siguiente por *La Correspondencia de España, diario universal de noticias*, 9 de noviembre de 1905 y cuyo resultado es registrado de esta manera: «No tuvo igual suerte *El ilustre Recóchez*, que se estrenó el sábado en el Teatro de la Zarzuela. Las formidables huestes del *padre Benito*, jefe de los alabarderos del teatro de la calle Jovellanos, fueron vencidas por los espectadores, y al caer el telón el público había derrotado á los esforzados paladines de la empresa. Los Sres. Paso y Jiménez Prieto han querido resucitar con *El ilustre Recóchez* á los socialistas vividores que hace años habían pisado la escena y la concurrencia se creyó engañada. La música, del maestro Lleó, no tiene nada de particular, aunque es superior al libro», *Las Provincias, diario de Valencia*, 16 de noviembre de 1905. Según se puede seguir por la prensa madrileña, el título se seguirá programando en otros teatros como Apolo o Eslava, para circular luego por la península no sin provocar alguna reacción violenta, de cariz político, entre los espectadores: «Bilbao 18. Durante la representación de la zarzuela *El ilustre Recochez* ha ocurrido un incidente en el Teatro de los Campos. Un numeroso grupo de socialistas protestó ruidosamente de algunas frases que ponen los autores en boca de uno de los personajes. El alboroto que se produjo fué tan grande que intervinieron las autoridades, operando nueve detenciones», *La Correspondencia de España, diario universal de noticias*, 19 de enero de 1906.

<sup>818</sup> *Zarzuela dramática en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa original de Juan B. Pont y Antonio Sotillo; música del maestro Eugenio Ubeda* (Madrid: R. Velasco, imp., 1910). Estrenada en el Teatro de la Princesa de Valencia, el 4 de diciembre de 1909 y en el de Novedades de Madrid, el día 19 de noviembre de 1910.

<sup>819</sup> Evelyn Ricci, «Teatro de la miseria y miseria del teatro: el teatro social en España (1890-1910)», en *La escena española*, 78.

<sup>820</sup> F., «Los teatros. Lope de Vega», 2 de febrero de 1911.

las que no se veía representado o en las que se le representaba bajo estereotipos cargados de connotaciones peyorativas u ofensivas<sup>821</sup>. El caso de esta obra ejemplifica la casuística contraria, al tratarse de una trama explícitamente relacionada con ese ambiente obrero del que participan en calidad de protagonistas y héroes. Se asiste a una estratificación jerárquica implícita feroz cuando se comprueba que existe una reflexión especular entre las localidades más alejadas del área de la representación (galerías superiores o últimos términos en altura de la sala) y la posición socioeconómica y profesional no nuclear (adscripción obrera tácita) de sus ocupantes tal y como es expresada por la prensa. El periodista, además, elabora un sutil ejercicio de extrañamiento al relatar el comportamiento de un grupo que le es ajeno y del que se distancia para, de forma implícita, afiliarse al estatus del grupo hegemónico (configuración del *ethos*) que ni se sientan en gallinero ni establecen mecanismos de empatía con el mensaje político de la representación<sup>822</sup>: «la cercanía entre público acomodado y escenario se asume [...] porque se supone su observancia de las normas de educación frente a la agitación prejuiciada del gallinero [...] asimilada al concepto de *episteme*<sup>823</sup>, por el cual el paraíso era el lugar de la espontaneidad, el desorden o los altercados propios de las clases menos favorecidas mientras la platea y los palcos pertenecían a las educadas, adineradas y con poder»<sup>824</sup>. El concepto foucaultiano de *episteme*, entendido como trasunto ideológico de la normatividad impuesta en una época dada, signada y hegemonizada por el poder, parece reverberar en estas ocasiones en que el juicio periodístico insiste en desacreditar, estigmatizar y descalificar los productos escénicos que quiebran los cánones de artísticidad –o de moralidad– instituidos frente a una apreciación y preferencia popular bien diversas. En no pocos casos, y *El ilustre Recóchez* constituye uno de ellos, se produce una suerte de desavenencia entre el gusto de amplios sectores de público y la opinión de la crítica profesional, algo que se advierte

---

<sup>821</sup> Cfr. n588 *supra*.

<sup>822</sup> Vid. n597 y 182 y ss. *supra*.

<sup>823</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1999).

<sup>824</sup> Rivera Martínez, «La construcción del hecho escénico», 152-153.

también en algunas de las crónicas al estreno madrileño<sup>825</sup> cuyas valoraciones se ven contradichas por la supervivencia del título en las carteleras<sup>826</sup>.

En consonancia con la vigencia de los temas que abordaron las citadas zarzuelas de impronta reivindicativa, procede destacar otros casos que, si bien no podrían calificarse exactamente como contrapuntos, desde luego si perseguían objetivos considerablemente disímiles al establecer el nexo identitario con el público no a través de su estatus socioeconómico, sino mediante la identidad nacional. Este fue el caso de la estrenada por la compañía de Enrique Palacios titulada *La sangre española*<sup>827</sup>, una obra alegórica de evidente tinte patriótico ambientada en la campaña del Riff; tema de plena actualidad, cuyo tratamiento desenfadado y superficial llevó al crítico a realizar una serie de recomendaciones a la empresa para que, en su opinión, la puesta en escena resultase más apropiada: «La presentación fue esmerada. Salvo dos cosas que deben

---

<sup>825</sup> «A continuación estrenóse en la Zarzuela *El ilustre Recochez*, de Paso y Jiménez Prieto. Con esta obra no ganarán sus autores tanto dinero como están ganando con *El arte de ser bonita*. No porque sea peor precisamente, pues eso es imposible, sino porque no hay obra. *El ilustre Recochez* no es más que un pretexto para presentarnos un tipo hartamente conocido nuestro, por ser primo carnal de uno que sale en *Los descamisados*, *La vendimia*, *La virgen de la luz*, etc., etc. El ingenio en los chistes brilla por su ausencia. No hay uno que haga sonreír. Cuantos esfuerzos hizo Pepe Moncayo por sacar á flote aquellos, fueron inútiles. La música mala, pero con pretensiones. Se repitieron *couplets*. Siguiendo mi habitual costumbre, intenté sacar al autor á la terminación de la malograda zarzuela, sin conseguirlo. Paso y Jiménez Prieto no quisieron presentarse. Hicieron bien. Esto fué lo único digno de aplauso que hicieron en *El ilustre Recochez*. ¡Ah! Y conste que no tengo en ninguna parte vasallos tan feroces como los del coliseo de la calle de Jovellanos. Aquellos no son hombres, son fieras. ¡Cualquiera se atreve á levantar el grito en las galerías para demostrar su protesta! Son capaces de comérsele». El Jefe de la «Claque», «Por los teatros», *La vida española*, 9 de noviembre de 1905.

<sup>826</sup> Además de la presencia constante de la obra en la cartelera de la capital y entre el repertorio de compañías provinciales, todavía cuatro años más tarde se registra un curioso reestreno en el madrileño Teatro de la Latina según consta en las ediciones de *El País* y *El globo* del 11 de mayo de 1909. Al hilo de lo sucedido con *El ilustre Recochez* –alabado por la opinión de un público que no se ve respaldado por la de la crítica– procede apuntar las palabras de Bourdieu en las que alude a la relación inversa que se produce en manifestaciones como el teatro popular aquí contemplado entre la función del beneficio comercial (alta rentabilidad del teatro popular) y la función del prestigio social (baja consideración artística): «Cabe dar cumplida cuenta de la estructura quiasmática de este espacio, en el que la jerarquía en función del beneficio comercial (teatro, novela, poesía) coexiste con una jerarquía de sentido inverso en función del prestigio (poesía, novela, teatro), mediante un modelo sencillo que tenga en cuenta dos principios de diferenciación. Por una parte, los diferentes géneros, considerados como empresas económicas, se distinguen por tres aspectos: primero, en función del precio del producto o del acto de consumición simbólica, relativamente elevado en el caso del teatro o del concierto, bajo en el caso del libro, de la partitura o de la visita al museo o la galería [...]; segundo, en función del volumen y de la calidad social de los consumidores, por lo tanto de la importancia de los beneficios económicos pero también simbólicos (relacionados con la calidad social del público) que proporcionan estas empresas; tercero, en función de la duración del ciclo de producción y en particular de la rapidez con la que se obtienen los beneficios, tanto materiales como simbólicos y del tiempo por el cual están garantizados». *Las reglas del arte*, 177-178.

<sup>827</sup> *Zarzuela patriótica en un acto y cinco cuadros y un prólogo en prosa y verso, escrita en homenaje al glorioso Ejército que ha luchado en África, original de José García Rufino y Francisco Palomares del Pino; música de los maestros López del Toro y Fuentes*, 6ª ed. (Sevilla: Est. Tip. Jesús Miguel, 1911). Estrenada con gran éxito en el Teatro del Duque, de Sevilla, el día 17 de febrero de 1910.

desaparecer: la esfinge y las pirámides de Egipto, y la falda de la cantinera hecha con una bandera española. Ni la esfinge y las pirámides están bien junto a una trinchera en Melilla, ni la enseña de la patria rodeando los muslos de una bailarina»<sup>828</sup>. Al margen de lo controvertido de determinadas tipificaciones en lo concerniente a la identificación exótica y orientalizante de Melilla a través del imaginario egipcio, el carácter revisteril que caracterizó los atuendos de las intérpretes evidencia un desajuste percibido por el crítico entre la ambientación de la obra y el tono desenfadado de, al menos, ciertos números en los que el uso de clichés alegóricos podía revestir una falta de respeto hacia dicha campaña militar.

Al hilo de la potencialidad de la alegoría escénica susceptible de ser explotada en los títulos de zarzuela, conviene traer a colación la presencia de revistas de impronta local que se representaron en Valladolid. Ese fue el caso de *La manifestación del domingo* descrita por Floridor en los siguientes términos: «Estreno del batiburrillo local, á ratos cómico y á rayos bufo, en un arte de buen humor dividido en siete cuadros, en prosa y en verso, original de unos pobres vecinos, música del maestro Mateo»<sup>829</sup>. En la crítica se aportó todo lujo de detalles sobre la escenografía a base de localizaciones emblemáticas de la ciudad –como la casa Mantilla junto al Campo Grande, el Ayuntamiento en la Plaza Mayor o el monumento a Colón en la glorieta homónima debidas al taller del escenógrafo Pla–, así como de los personajes-tipo inspirados en vecinos emblemáticos o quizá clichés locales familiares para el público<sup>830</sup>:

En este cuadro aparece, artísticamente iluminado, un telón que representa la casa de Mantilla en el Campo Grande, y á la izquierda, en primer término, parte de la verja que circunda el monumento de Zorrilla. En los cuadros restantes se presentan tres decoraciones distintas, una de ellas que es un telón dividido en tres rompimientos con sendos números de los diarios locales, otra que figura la Plaza Mayor con la Casa Ayuntamiento, y la última el monumento de Colón. El pintor escenógrafo señor Pla fue llamado á escena y justamente aplaudido.

Todos los artistas de la compañía desfilaron ante el público, distinguiéndose notablemente el señor Martelo en *El Gordo* y en el *Tío de las patatas*.

El público aplaudió los intencionados cuplets de *El Gordo*, haciendo que se repitiesen varios. Con las alusiones políticas del *Tío de las patatas*, rió bastante la concurrencia, porque las tiene sabrosas y para todos los gustos –como las patatas *que jumean*.

Muy bien la señorita Ramos, que hizo nada más que cuatro papeles: *Rabaneta*, *Betunero*, *Muñequita* y *Conductor del tranvía*.

La música de *Muñequito* (señorita Marín, J.) y *Muñequita* agradó á los inteligentes, así como el bonito número del *Conductor*, en que la señorita Ramos estaba muy interesante<sup>831</sup>.

---

<sup>828</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Lope de Vega», 15 de febrero de 1911.

<sup>829</sup> Floridor, «Los teatros. Lope de Vega», 18 de enero de 1911.

<sup>830</sup> *Ibid.*

<sup>831</sup> *Ibid.*

Mientras que la música fue atribuida al maestro Tomás Mateo, conocido director de la Banda de Isabel II de la ciudad, la identidad de los libretistas fue mantenida en un relativo anonimato, pues el crítico Floridor concluyó su texto haciendo referencia a que uno de aquellos *pobres vecinos* autores del libreto debía ser un antiguo compañero de prensa y autor teatral, que en la actualidad trabajaba como diputado de una provincia castellana<sup>832</sup>. La relación entre este título y *Aquí y en Valladolid*<sup>833</sup>, estrenado apenas unos meses antes por la compañía de Manuel Velasco y Antonio G. Catalá para su debut, es evidente. Esta revista local con libreto de Jackson Veyán y música del mismo Tomás Mateo y Arturo Saco del Valle<sup>834</sup> estaba plagada de referencias y personajes imaginarios concebidos como personificaciones de emplazamientos y edificios reseñables de la capital<sup>835</sup>; respondía al modelo que Espín Templado identificase como revista lírica<sup>836</sup> y sobre la que Floridor publicó una extensísima crítica en la que describió de forma verdaderamente densa los diferentes cuadros que componían la obra así como sus correspondientes decoraciones<sup>837</sup>.

Sin embargo, a pesar de la relevancia de las mencionadas representaciones de la empresa de Enrique Palacios y Manuel Velasco, la sicalipsis fue la protagonista indiscutible de estas temporadas, por lo menos para una parte de los espectadores al que los cronistas se refirieron como los *morenos*<sup>838</sup> o *el de última hora*<sup>839</sup>, es decir, público popular, asalariados pertenecientes al proletariado masculino urbano y rural en el primer caso y consumidores –quizá acomodados– de la oferta más frívola de las carteleras, en una clara alusión a célebres sesiones tardías como *la cuarta de Apolo*, en el segundo caso. Se trata de nominalizaciones cargadas de connotaciones negativas a las que se ligaba un tipo de recepción o bien poco culta o bien identificada con manifestaciones escénicas y comportamientos frutivos que franqueaban los límites del decoro y que, en ocasiones,

---

<sup>832</sup> Floridor, «Los teatros. Lope de Vega», 18 de enero de 1911.

<sup>833</sup> Cfr. n814 *supra*.

<sup>834</sup> Esta obra aparece recogida por el catálogo de Iglesias de Souza como obra del compositor Saco del Valle y el libretista Rafael Mateos. Calonge Conde, «Ambiente musical en Valladolid», 91. Dada la propia naturaleza de la obra, su repercusión fue exclusivamente local y efímera. De hecho, no sería registrada por sus autores hasta tres años más tarde con el título de *Del Pisuerga... peces*. Ana Calonge Conde y Juan P. Arregui, «Arturo Saco del Valle (1869-1932): catálogo revisado de su obra lírica y su recepción en la prensa contemporánea», *Revista de Musicología* 45, n.º 1-2 (2022): 174-175.

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> Espín Templado, «El género chico», 243.

<sup>837</sup> Floridor, «Los teatros. Zorrilla», 14 de octubre de 1910.

<sup>838</sup> X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 11 de septiembre de 1910.

<sup>839</sup> M., «Ferias y fiestas. Los teatros», 21 de septiembre de 1910.

promovían sonados escándalos dentro de los teatros, como sucedió con el estreno de *La corza blanca*<sup>840</sup>:

Lo declaro con toda sinceridad. Los estrenos de los sábados me ponen la carne de gallina.

*Yo no sé qué tienen, madre,*

*las flores del Camposanto,*

*ni qué beben los morenos,*

*especialmente los sábados.*

Porque vaya un vinito que llevaban anoche... La sala rezumaba.

*La corza blanca* es un cuento, ó cosa así, de los que prodiga tanto la casa de Saturnino Calleja<sup>841</sup>.

Quiero decir con esto que pudo pasar sin pena ni gloria.

Pero los morenos se *metieron* con la *Corza*, la acorralaron y la dejaron destrozada. Ni para tacos.

Conste que relato lo ocurrido. Porque ni tiempo tuve para hacerme cargo de la situación, pues tuve que luchar, por los cuatro costados, con los consabidos morenos, y me vi obligado á rendirme á la evidencia de los hechos<sup>842</sup>.

En este tipo de crónicas, cargadas de connotaciones sociales –construidas como relato experimentado y alrededor de la polaridad *nosotros/ellos*, que se manifiesta mediante la toma de posición del periodista, distanciado y ajeno, si no contrario, a las circunstancias, protagonistas y comportamientos descritos– las menciones al aspecto de las artistas en actitudes provocativas y atuendos sugerentes fueron constantes. Véase como ejemplo la forma en que X. Y. Z. se refirió a la actuación de la tiple protagonista en la humorada lírica *La carne flaca*<sup>843</sup>: «iban en busca de sicalipsis, y Antonia Cachavera les colmó la medida. La escultural artista lució todo su arte, bajo una leve y breve gasa. Y la concurrencia aplaudía y gritaba con frenesí»<sup>844</sup>. El género sicalíptico, también denominado por algún periodista vallisoletano con el eufemismo de «género

---

<sup>840</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa y verso; libro de José Jackson Veyán y Antonio L. Rosso; música de los maestros Saco del Valle y Crespo* (Madrid: R. Velasco, imp., 1910). Estrenada en el Gran Teatro de Madrid, el 9 de abril de 1910.

<sup>841</sup> Saturnino Calleja Fernández fue el fundador de la Editorial Calleja, conocida en la época, además de por publicar libretos de títulos líricos, sobre todo por su labor como renovador de manuales educativos y por crear colecciones asequibles de cuentos para niños, actividad esta última con la que se granjeó gran fama en el ámbito hispano y por la que se popularizó la expresión «tener más cuento que Calleja». Julio Ruiz Berrio, «Calleja Fernández, Saturnino», en *Db~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/9895/saturnino-calleja-fernandez>.

<sup>842</sup> Floridor, «Los teatros. Zorrilla», 30 de octubre de 1910.

<sup>843</sup> *Humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa original de Carlos Arniches y José Jackson Veyán; música del maestro Vicente Lleó* (Madrid: R. Velasco, 1908). Estrenada en el teatro Eslava, la noche del 21 de marzo de 1908.

<sup>844</sup> X. Y. Z., «Los teatros. La próxima temporada», 11 de septiembre de 1910. Véanse también: «La señora Cachavera estuvo muy guapa y sugestiva». «Ferias y fiestas. Los teatros», 26 de septiembre de 1910); «La señora Cachavera estuvo tan insinuante como siempre». Floridor, «Los teatros. Lope de Vega», 25 de octubre de 1910; o «La batería da lucidísima ocasión para que esta popular artista luzca de modo amplio la esplendidez de su hermosura y picardía, ó si se prefiere “sicalipsis”, de su especialidad». Floridor, «Los teatros. Lope de Vega», 12 de noviembre de 1910.

especial»<sup>845</sup>, fue cultivado en obras como *La fresa*<sup>846</sup>, *El que paga descansa*<sup>847</sup>, *San Juan de Luz*<sup>848</sup>, *Las doce de la noche*<sup>849</sup>, *La batería*<sup>850</sup> y, por supuesto, en *La corte de Faraón*<sup>851</sup>. El estreno local de esta última, para entonces ya consolidada como paradigma del género<sup>852</sup>, fue un acontecimiento de tales dimensiones que sus críticas cuadruplicaron en extensión a las demás<sup>853</sup>. A pesar de que la obra no presentaba el tono soez que acusaban otras que habían pasado por los escenarios de Valladolid y que habían salido del Eslava madrileño, este título causó verdadera sensación entre el público por sus conocidos cuplés babilónicos, que ya habían sido popularizados por las artistas de varietés.

Abunda en la obrita lo verde; pero es justo reconocer que ni el asunto, escabroso de suyo, ha sido agravado con toques groseros *ad usum sicalipticum*, de los que tanto abundan en las obras que pasan por Eslava, ni en sus chistes y equívocos se envuelven las –¿cómo lo diremos?– atrocidades, que hemos oído en zarzuelas y juguetes de este nuevo género... degenerado. Perrín y Palacios han puesto en su obrita el verdor necesario para que se satisfaga el especial público á que la destinaban; pero le han envuelto un poco y le han aderezado con ingenio, que es la única sal que permite tolerar estos platos á los paladares no estragados por el mal gusto y la grosería<sup>854</sup>.

El hito que supuso el estreno de dicha opereta bíblica quedaba atestiguado por la desigual recepción de otras operetas españolas como *El viaje de la vida*<sup>855</sup> que puso en escena la compañía Bauzá-Puchol. Esta empresa, a la que daba nombre el maestro concertador Cosme Bauzá –quien, según Alonso Cortés, ya se había encargado de la dirección de diferentes temporadas en Zorrilla, Lope de Vega y Calderón en las dos

---

<sup>845</sup> X. Y. Z., «Ferias y fiestas. Los teatros», 20 de septiembre de 1910.

<sup>846</sup> *Pasatiempo lírico en un acto y en prosa original de José Jackson Veyán y José López Silva; música del maestro Amadeo Vives*, 2ª ed. (Madrid: R. Velasco imp., 1910). Estrenado en el Teatro Eslava la noche del 22 de junio de 1910.

<sup>847</sup> *Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Antonio López Monís; música de Luis Foglietti* (Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1910). Representado por primera vez en el Teatro de Eslava la noche del 17 de junio de 1910.

<sup>848</sup> *Humorada cómico-lírico en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa, letra de Carlos Arniches y José Jackson Veyán; música de Valverde (hijo) y Torregrosa*, 3ª ed. (Madrid: R. Velasco imp., 1903). Estrenada en el Teatro Eldorado el 9 de julio de 1902.

<sup>849</sup> *Entremés lírico, en prosa, de Antonio López Monís; música del maestro Luis Foglietti* (Madrid: R. Velasco Impresor, 1907). Estrenado en el Teatro Cómico la noche del 24 de enero de 1907.

<sup>850</sup> *Apropósito cómico-lírico en un acto y en prosa de Pedro Navarro; música del maestro Aparicio* (Madrid: R. Velasco, 1911).

<sup>851</sup> *Opereta bíblica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso / original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Vicente Lleó* (Madrid: R. Velasco, imp., 1910). Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, la noche del 21 de enero de 1910.

<sup>852</sup> Calonge Conde, «Ambiente musical en Valladolid», 80-81.

<sup>853</sup> Cfr. 264 y 265 *infra*.

<sup>854</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Lope de Vega», 8 de octubre de 1910.

<sup>855</sup> *Original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella* (Madrid: R. Velasco, 1911). Estrenada en el Gran Teatro, la noche del 29 de julio de 1911.

últimas décadas del siglo XIX<sup>856</sup>–, actuó durante quince días de la temporada de ferias de 1911. Entre las figuras de la compañía destacó la triple María Piquer, entonces ya conocida y querida por el público vallisoletano, pues unos meses antes había terminado una extensa campaña de casi medio año en Zorrilla con la compañía Velasco-Catalá<sup>857</sup>. El repertorio que interpretó estuvo compuesto por operetas extranjeras adaptadas al castellano como las ya popularísimas *El conde de Luxemburgo*<sup>858</sup>, *La viuda alegre*<sup>859</sup>, *La princesa del dollar*<sup>860</sup> o *Soldaditos de plomo*<sup>861</sup>. Estos títulos fueron alternados con frecuentes representaciones de títulos ya conocidos de género chico como *Juegos malabares*<sup>862</sup>, *Bohemios*<sup>863</sup>, *El perro chico*<sup>864</sup>, *La señora Barba Azul*<sup>865</sup> o la ópera *Marina*, sin apenas repercusión mediática. Sin embargo, la opereta española en un acto *El viaje de la vida* sí fue objeto de una mala crítica, en la que se acusaba al libreto de carecer de argumento y a la música de ser escasa y adocenada: «No sabemos por qué sus autores, don Manuel Moncayo y el maestro Penella, la titulan “opereta española”. Los pocos números de música que la obra tiene, son unos ramplones y otros muy oiditos. La letra corre parejas

---

<sup>856</sup> Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, 245, 253, 288 y 319.

<sup>857</sup> «El público no se cansaba de escuchar á la encantadora artista valenciana, y la obligaba a repetir copla tras copla, entre grandes aclamaciones de entusiasmo. La Piquer, conmovida ante estas demostraciones y accediendo a las reiteradas instancias del público, habló para despedirse... y no pudo terminar porque la emoción que experimentaba velo su hermosa voz, viéndose obligada a llevar el pañuelo á los ojos. Estruendosa ovación premió su labor de artista y sus sentimientos de mujer agradecida. —¡Hasta la vuelta!— decía, agitando el pañuelo repetidas veces». «Teatralerías. En Zorrilla», 11 de abril de 1911.

<sup>858</sup> *Opereta en tres actos, texto y cantables de Jose Juan Cadenas; música de Franz Lehar; adaptación y música nueva del maestro Vicente Lleó* (Madrid: R. Velasco impresor, 1910). Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid la noche del 19 de octubre de 1910.

<sup>859</sup> *Opereta en un acto, dividido en tres cuadros y un intermedio, (arreglo de una obra austriaca), letra de Felipe Pérez Capo; música de Franz Lehár* (Madrid: R. Velasco impresor). Estrenada en el Gran Teatro, de Madrid, 22 julio 1909.

<sup>860</sup> *Opereta en tres actos traducida del austriaco por Bruno Güell; música del maestro Leo Fall* (Barcelona: Imp. de J. Santpere, 1909). Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Nuevo de Barcelona la noche del 4 de septiembre de 1909.

<sup>861</sup> *Opereta austriaca en tres actos y en prosa, texto y cantables de José Juan Cadenas; música del maestro Strauss; adaptación musical del maestro Julián Vivas* (Barcelona: Sociedad de Autores Españoles, 1911). Estrenada en el teatro de Novedades de Barcelona, el 25 de enero de 1911.

<sup>862</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa, original de Miguel Echegaray; música del maestro Amadeo Vives* (Madrid: R. Velasco, impresor, 1910). Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 4 de febrero de 1910.

<sup>863</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, letra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives*, 2ª ed. (Madrid: R. Velasco, 1904). Estrenada en el teatro de la Zarzuela, la noche del 24 de marzo de 1904.

<sup>864</sup> *Viaje cómico-lírico en un acto, dividido en siete cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de Valverde (hijo) y José Serrano* (Madrid: R. Velasco imp., 1905). Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 5 de mayo de 1905.

<sup>865</sup> *Bufonada en un acto, dividido en tres cuadros, letra de Antonio Fernández Lepina y Antonio Plañol; música de los maestros Quisilant y Escobar* (Madrid: R. Velasco imp., 1909). Estrenada en el Teatro Martín de Madrid, el 19 de octubre de 1909.



con la música. Ni hay asunto, ni hay nada. Tan pronto parece que nos hallamos ante una obra dramática, como ante una sección de cine con *varietés*»<sup>866</sup>. La referencia a esa articulación ambigua por la que se complementan características de las obras teatrales con la de los espectáculos cinematográficos y de variedades esboza una imagen mental que funcionaba en la época y que contraponía una oferta de ocio –y su correspondiente consideración artística– a la otra, al ser la primera ejemplo de gran escenificación y la segunda un modelo fragmentario compuesto de muchas pequeñas intervenciones de diferente cariz. Tras la breve temporada de quince días ofrecida en Calderón, la compañía se trasladó al Lope de Vega para afrontar una larga estancia de aproximadamente tres meses de duración, durante los cuales los estrenos bascularon entre sainetes de orientación castiza –*El chico del cafetín*<sup>867</sup> o *Gente menuda*<sup>868</sup>– y operetas adaptadas al castellano –*La comedianta*<sup>869</sup>, *El barón gitano*<sup>870</sup> o *La casta Susana*<sup>871</sup>–. Por tratarse de un repertorio en el que la visualidad de la realización escénica ostentaba un papel protagonista, no resulta extraño que en las críticas complementasen las valoraciones sobre la interpretación de las artistas con apreciaciones sobre su vestuario y aspecto: «La señorita Bonastre se caracterizó muy bien de gitana y cantó su parte como siempre, con *amore*, así como la señorita Piquer, que demostró una vez más ser la cantante predilecta de nuestro público y lució dos preciosos trajes, uno de húngara y otro de dama, que realzaban sus naturales encantos»<sup>872</sup>.

Por su parte, la ya mencionada compañía de zarzuela y opereta de Leopoldo Suárez<sup>873</sup> –que afrontó la temporada de carnavales de 1912 en el Pradera– se hizo cargo de una función patriótica organizada para recaudar fondos destinados a la campaña de

---

<sup>866</sup> «La feria de septiembre. Los teatros. Calderón», 21 de septiembre de 1911.

<sup>867</sup> *Sainete lírico en tres cuadros original de Torres del Álamo y Asenjo; música del maestro Rafael Calleja* (Madrid: Soc. de Autores Españoles, 1911). Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 15 de abril de 1911.

<sup>868</sup> *Sainete lírico en dos actos, sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa, original libro y música de los señores Arniches, García Álvarez y Valverde* (Madrid: V. Prieto y Compañía Editores, 1911). Estrenado en el Teatro Cómico la noche del 7 de mayo de 1911.

<sup>869</sup> *Opereta en tres actos (arreglo de una obra austriaca) de José Gamero; música de Eysler*; adaptación del maestro Eugenio Úbeda (Madrid: Ildefonso Alíer editor de música, s. d.).

<sup>870</sup> En el catálogo de Iglesias de Souza este título aparece recogido como zarzuela en tres actos con libreto y música de Bruno Guell y Winaberger, Luis Iglesias de Souza, *El teatro lírico español. I, Ensayo de catálogo, letras A-E* (La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña: 1991), 396. Sin embargo, Jassa Haro recoge este título atribuyendo su composición a Johann Strauss (hijo) y ubica el estreno de la adaptación al castellano en el teatro Nuevo de Barcelona en 1909, a pesar de que desconoce la identidad de los adaptadores y/o arreglistas. Cfr. Jassa Haro, «Con un vals en la maleta», 126.

<sup>871</sup> *Opereta alemana en tres actos, libro de Jorge Okonkowsky; música del maestro Juan Gilbert; adaptación española de José Paz Guerra* (Madrid: R. Velasco, impresor, 1911). Estrenada en el Gran Teatro la noche del 22 de septiembre de 1911.

<sup>872</sup> C., «Los teatros. Lope de Vega», 16 de noviembre de 1911.

<sup>873</sup> Vid. 216 y 217 *supra*.

Melilla. El repertorio escogido consistió en *Chateau Margaux* y *La tragedia de Pierrot*<sup>874</sup>, dos títulos nada controvertidos combinados con diversas actuaciones de alumnos, que recitaron un monólogo y una poesía, y con la intervención de José Jackson Veyán en la lectura de la carta ficticia de un combatiente de la campaña del Riff. Este también fue el autor de una versión creada *ad hoc* para la ocasión del famoso cuplé titulado «Ven y ven» que interpretó Blanquita Suárez. Se trataba de una letra adaptada al motivo de la función en la que se eludía cualquier alusión provocativa del original para homenajear tanto a los soldados como a la concurrencia por su aportación caritativa (económica) a la causa. A continuación, se muestran los versos difundidos por *El Norte de Castilla* y una selección del original, con letra de Álvaro Retana y música de Rafael Gómez, popularizado por La Goya en 1911<sup>875</sup>:

La caridad en Pradera  
da una limosna á Melilla;  
siempre fueron generosas  
las praderas de Castilla.  
Ay ven, ay ven, ay ven,  
ven caridad castellana,  
que siempre fuiste modelo  
de la religión cristiana.  
Un suspirito muy hondo  
llega volando á mi alma.  
¡El suspiro de un soldado  
que viene á daros las gracias!  
Ay ven, ay ven, ay ven,  
suspirito de Melilla,  
que ya ves cómo responde  
la caridad de Castilla.

L., «Los teatros. Función patriótica», 15 de febrero de 1912.

Porque canto el «ven y ven»  
se quejan muchas esposas  
de que luego sus maridos, mi vida,  
en casa las llamen sosas.  
Ven y ven y ven  
chiquilla vente conmigo  
No quiero para pegarte, mi vida  
Ya sabes «pa» lo que digo.  
Creía mi prima Lupe  
que el matrimonio no es nada;  
pero se encontró con algo, mi vida,  
en cuanto estuvo casada.  
El día que nació Rosa  
le oyó decir a mi madre:  
–Eres el vivo retrato, mi vida,  
de un amigo de tu padre.  
Salaün, *El cuplé*, 239-240.

Al margen de que el concreto ejemplo anterior estuviese condicionado por las circunstancias y naturaleza de la función, en las tablas del Pradera parece advertirse una tendencia a eludir, o al menos matizar, la «malicia sexual y picardía erótica»<sup>876</sup> de su oferta que encontró continuidad en la temporada protagonizada por la compañía de Luis Ballester entre abril y mayo de 1912, en cuyo anuncio el periódico incidía en que el

<sup>874</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en tres cuatros, en verso original de Ramón Asensio Más y José Juan Cadenas; música del maestro Ruperto Chapí*, 11ª ed. (Madrid: imprenta de La Correspondencia Militar, 1921). Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 19 de octubre de 1904.

<sup>875</sup> *Ven y ven, letra de Alberto Regnier, por el Mtro. R. Gómez*, canto y piano (Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio Editores, cop. 1911).

<sup>876</sup> Definición de «sicalipsis», *DRAE*, 23ª ed., s. v.

repertorio estaría compuesto por «lo más fino del género chico y algunas operetas»<sup>877</sup>. Sin embargo, y pese a la recepción entusiasta del público, según comentarios de los críticos, muchos de los títulos que estrenaron no revistieron ningún mérito extraordinario por parecerse a otros ya conocidos que explotaban la manida figura del protagonista «donjuanesco»<sup>878</sup>. Ese fue el caso de *El príncipe Casto*<sup>879</sup>, título al que B. se refirió como un «pariente lejano de Pérez<sup>880</sup>, Valbuena<sup>881</sup>, Tejada<sup>882</sup>, Calamocha<sup>883</sup>, Cañizares<sup>884</sup> y tantos otros felices antecesores»<sup>885</sup>. Toda una serie de títulos de género chico que, al igual que en *El amigo Melquiades*<sup>886</sup>, estaban protagonizados por un galán a lo Tenorio<sup>887</sup>. Las carteleras de teatros como el Pradera son ejemplo de la delicada situación que atravesaban las compañías líricas pues, ante el auge del cinematógrafo y de las variedades, se vieron forzadas a permanecer siempre atentas a los gustos del público o, al menos, a su reclamo y, en consecuencia, a explotar al máximo cuantas fórmulas conseguían su aprobación. Ejemplo de ello es también la apuesta de esta empresa por operetas importadas como *La mujer divorciada*<sup>888</sup>, al hilo de cuyo estreno el cronista publicó una reflexión sobre el éxito internacional que este género había alcanzado.

---

<sup>877</sup> Don Nadie, «Notas teatrales. Una buena noticia. La temporada de Pascua. Zarzuela y zarzuelita. La compañía de Pradera», 3 de abril de 1912.

<sup>878</sup> A. P. C., «Los teatros. Lope de Vega», 30 de octubre de 1914.

<sup>879</sup> *Zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros, original libro y música de Arniches, García Álvarez y Quinito Valverde* (Madrid: Imprenta de "Nuevo Mundo", 1912). Estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid, la noche del 14 de febrero de 1912.

<sup>880</sup> Protagonista de *El terrible Pérez, humorada tragi-cómico-lírica en un acto..., en prosa original de los Señores Carlos Arniches y García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y Torregrosa*, 4ª ed. (Madrid: R. Velasco, 1911). Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 1º de mayo de 1903.

<sup>881</sup> De *El pobre Valbuena, humorada lírica en un acto, dividida en tres cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y Torregrosa*, 7ª ed. (Madrid: La Correspondencia Militar, 1921). Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 1º de Julio de 1904.

<sup>882</sup> Protagonista de *El pollo Tejada, aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y J. Serrano* (Madrid: R. Velasco, 1906). Estrenada en el teatro de Apolo, la noche del 29 de mayo de 1906.

<sup>883</sup> Personaje de *El perro chico, viaje cómico-lírico en un acto, dividido en siete cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de Valverde (hijo) y José Serrano* (Madrid: R. Velasco imp., 1905). Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 5 de mayo de 1905.

<sup>884</sup> De *El iluso Cañizares, humorada lírica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa original de los señores Arniches, García Álvarez y Casero; música de los maestros Valverde (hijo) y Calleja*, 3ª ed. (Madrid: R. Velasco, 1911). Estrenada en el Teatro Apolo el 22 de diciembre de 1905.

<sup>885</sup> B., «Los teatros. Pradera», 11 de abril de 1912.

<sup>886</sup> *O por la boca muere el pez, sainete de costumbres madrileñas en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa original de Carlos Arniches; música de Valverde y J. Serrano* (Madrid: R. Velasco impresor, 1914). Estrenado en el Teatro de Apolo de Madrid, la noche del 14 de mayo de 1914.

<sup>887</sup> A. P. C., «Los teatros. Lope de Vega», 30 de octubre de 1914.

<sup>888</sup> *Opereta en tres actos, texto y cantables de José Juan Cadenas; música del maestro Leo Fall* (Madrid: R. Velasco, imp., 1912). Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, el 23 de diciembre de 1911.

Ha tomado la opereta entre nosotros carta de naturaleza. No es cosa de ponernos ahora á averiguar por qué. Lo cierto es que apenas iniciada, la racha de estas obritas, los públicos todos de Europa las aceptaron como buenas y las aplaudieron, poniéndolas en los cuernos de la luna. Eso es lo ocurrido e innegable. De modo que no hemos sido sólo los españoles jaleadores y admiradores de las operetas con vales vieneses. Han caído bien en todas partes y eso es todo. Tienen, ciertamente, elementos para triunfar; son ligeras, alegres y vistosas: tienen una música agradable, facilita y dulce, que se canta en cuanto se oye; y la suma, proporcionan el agrado ligero que tanto se busca<sup>889</sup>.

Los juicios sobre el éxito, injustificado según la crítica, del género se convirtieron en un hilo discursivo gracias al cual proliferaron toda una serie de clichés asociados a la opereta y repetidos de forma incesante sobre cuantas obras se prestaban a ser valoradas. Véase como ejemplo la crítica del estreno de la compañía de Manuel Rodrigo y Julio Torcal durante la temporada de Carnaval de 1913 con la adaptación al castellano de *La mujer moderna*<sup>890</sup>: «El éxito inmenso logrado en España por *La viuda alegre* primero, y más tarde *El conde de Luxemburgo*, operetas ambas que proporcionaron á sus adaptadores beneficios casi fabulosos, fue motivo de que se desarrollase entre nuestros autores y aun entre personas ajenas completamente á la literatura y á la vida del teatro, una verdadera fiebre por traducir y arreglar todo lo que con regular éxito era estrenado allende los Alpes»<sup>891</sup>. El tópico de crisis teatral que sobrevolaba los discursos periodísticos de estos años alimentó la decidida apuesta por la opereta con la que empresarios y adaptadores pretendían conseguir beneficiosos resultados económicos, aunque –como en este caso– en raras ocasiones se producían.

El papel fundamental, nuclear, que desempeñaron las mujeres en este repertorio también se ha hecho evidente en las obras de factura autóctona que emularon, precisamente, el desempeño protagónico que los autores extranjeros otorgaron a los roles

---

<sup>889</sup> V., «Los teatros. Pradera», 27 de abril de 1912.

<sup>890</sup> (*Die moderne Eva*), opereta alemana en tres actos de Georg. Okonkowsky y Alfred Schönfeld; música de Jean Gilbert; adaptación española de Joaquín Arques e Isidro Güell (Barcelona: Farré y Asensio, 1912). Estrenada en Barcelona, en el Teatro Cómico la noche del día 6 de abril de 1912.

<sup>891</sup> Ele, «Los teatros. Calderón», 30 de enero de 1913.

femeninos en sus obras<sup>892</sup>. Ese fue el caso de *La generala*<sup>893</sup>, estrenada por la compañía de Miguel Llamas y Julio Cristóbal durante las ferias de 1912. Un título que continuaba la estela de piezas cuyos títulos explicitaban a las mujeres como protagonistas y que, efectivamente, fue anunciada por sus autores como tal, pero cuya música carecía por completo de los clichés por los que se caracterizaban esas partituras:

El castizo y genuino teatro netamente español avanza de día en día, para llegar a un fin, que ha de dar por resultado, la resurrección de nuestra zarzuela grande. La opereta se ha apoderado de nuestro público, y éste la acepta con éxito, olvidándose que tras este género existió el género grande, donde maestros y artistas llegaron á la ejecución de obras maestras, ajenas á los socorridos motivos y vales cursis<sup>894</sup>.

*La Generala* –estreno de anoche– se anunció como opereta, y como tal, el público esperaba oír en ella los amores de un príncipe que canta sus sentimentalismos con lentos valeses y dúos de besos. Y como la obra se separa de esto, el público vio con frialdad la defraudación de sus pronósticos<sup>895</sup>.

Tras una larga temporada –aproximadamente entre abril y septiembre de 1913–, en que los coliseos vallisoletanos se habían concentrado en programar teatro de recitado y cine, la compañía de zarzuela y opereta Videgaín-Vilches llegó en octubre de 1913 al Lope de Vega para realizar una larga campaña de más de tres meses en la que se estrenaron títulos como la revista *Las musas latinas*<sup>896</sup>. A pesar de lo escueto de la crítica –por las horas a las que terminó el susodicho estreno y el poco espacio que las noticias del día habían dejado a la crónica teatral<sup>897</sup>–, fue un éxito franco que granjeó a la obra formar parte del repertorio de la mayor parte de las compañías que pasaron por Valladolid a partir de ese momento. No obstante, la programación de esta empresa destacó por su

---

<sup>892</sup> Paolo Prato incide en que la comicidad, el humor, el sentimentalismo y la sátira son algunos de los ingredientes principales de un género en el que también desempeña un rol decisivo el vestuario y la exhibición del cuerpo femenino. Paolo Prato, «Operetta», en *EPMOW*, 548. Así mismo, W. E. Yates también se ha referido a la importancia que tuvieron operetas como *Monsieur Alphonse* o *Madame Angot* en el contexto teatral de Viena de 1872, porque a partir de estas se estandarizó la presencia predominante de figuras femeninas en el género. W. E. Yates, *Theatre in Vienna: a critical history, 1776-1995* (Nueva York: Cambridge University Press, 1996), 134. En este sentido, también conviene tener en cuenta que la puesta en valor de la dimensión visual de las operetas trascendió los límites de los teatros a consolidarse muchas estrellas de la opereta como caras visibles de anuncios publicitarios relacionados con el cuerpo femenino (desde corsés hasta productos de maquillaje). Scott, *German Operetta on Broadway*, 118.

<sup>893</sup> *Opereta cómica en dos actos y en prosa original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives* (Madrid: R. Velasco, imp., 1912). Estrenada en el Gran Teatro el 14 de junio de 1912.

<sup>894</sup> Una nueva aparición del adjetivo *cursi* como tópico recurrente para calificar las concesiones estéticas de la opereta al gusto popular. Cfr, n756 y n779 *supra*.

<sup>895</sup> Julio, «Los teatros. Lope de Vega», 10 de octubre de 1912.

<sup>896</sup> *Revista lírico-fantástica en un acto, dividido en un prólogo, cuatro cuadros y un epílogo, original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella* (Madrid: R. Velasco imp., 1913). Estrenada en el Teatro de Apolo el 10 de abril de 1913.

<sup>897</sup> «Es muy tarde; hay poco espacio, porque otras informaciones se lo han quitado hoy á la crónica teatral. Digamos solamente y de prisita (mañana será otro día), que Las musas latinas obtuvieron anoche un éxito completo, muy entusiasta... y muy merecido». Erre, «Notas teatrales. Lope de Vega», 24 de octubre de 1913.

apuesta por las obras de corte melodramático, sobre las que se ha podido advertir una opinión peyorativa generalizada en la prensa. Con el estreno absoluto de *Alma de poeta*<sup>898</sup>, por ejemplo, el crítico que firmaba como R. A. incluyó una reflexión sobre la querencia hacia este género: «No es cosa de repetir ahora todo lo que contra este género teatral, degeneración de la literatura dramática, he dicho siempre que he tropezado con un melodrama ni más bueno ni más malo que tantos y tantos otros como anduvieron, andan y andarán, si Dios no lo remedia, por esos escenarios de nuestros pecados»<sup>899</sup>. El género del melodrama, o el carácter melodramático, es utilizado por los críticos como una suerte de tópico discursivo que, al igual que sucedía con la opereta, servía de argumento desestimador de una obra. Salaün define el melodrama como un género importado de Francia que se caracteriza por presentar una temática que conjuga el carácter popular y político con lo afectivo, en el que se busca la actitud activa del público que solía empatizar con los personajes al manifestar su beligerancia ante la presencia del antihéroe en escena<sup>900</sup>. El caso de *Alma de poeta* resulta especialmente significativo porque, a pesar de que los autores lo definieron como drama lírico, en su texto el crítico insistió en que, en realidad, se trataba de un melodrama con todos los elementos característicos del género: «amores, celos, traición, venganza, asesinato, robo, error judicial, reo en capilla, patíbulo á la puerta, capellán en funciones, remordimiento agudo, y triunfo de la inocencia»<sup>901</sup>.

Por su parte, la compañía de José Talavera y Luis Reig ocupó el Teatro Calderón en la temporada de Navidad de 1913-1914, con una cartelera compuesta, según venía siendo habitual, a base de combinar operetas –vernáculos y adaptadas– y zarzuelas, especialmente abundantes en este caso concreto. De hecho, los estrenos que más destacaron fueron los de la versión lírica de una comedia original de Jacinto Benavente con música de Esteban Anglada, titulada *Amor de amar*<sup>902</sup>: «es un cuadro bellissimo, de una delicadeza exquisita, en que la poesía pone las flores y pone la ironía las espinas. Acaso es demasiado

---

<sup>898</sup> *Drama lírico en un acto dividido en tres cuadros original y en prosa de D. José de Quinto y de Santa Pau; música de los maestros D. Pedro y Eugenio R. Vilches* (Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago, 1914). Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Lope de Vega, de Valladolid, la noche del 28 de enero de 1914.

<sup>899</sup> R. A., «Los teatros. Lope de Vega», 29 de enero de 1914.

<sup>900</sup> «El paralelo barcelonés», 339-340.

<sup>901</sup> *Ibid.*

<sup>902</sup> *Comedia en dos actos y en prosa original de Jacinto Benavente; adaptación lírica de Carlos Sorvert Fortuny; música del maestro Anglada* (Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1913). Estrenada en el teatro de "La Granvia" de Madrid, la noche del 8 de enero de 1913.

sutil el pensamiento capital y demasiado delicada la comedia toda para que convertida en zarzuela e interpretada por cantantes, pueda llegar plenamente al público su belleza»<sup>903</sup>. Este razonamiento sobre los inconvenientes de trasladar al género lírico una obra teatral implicaba toda una serie de prejuicios por parte del crítico acerca de las repercusiones de la musicalización en la dramaturgia original y de las limitaciones interpretativas que impondrían las aptitudes actorales (gesto, dicción y actitud) de los cantantes.

En abril de 1914 dieron inicio unas brevísimas temporadas de apenas diez días de duración<sup>904</sup> protagonizadas por la ya mencionada compañía Gorgé-Palos, cuyo repertorio de género chico se vio eclipsado en la prensa por los títulos de zarzuela grande y ópera en castellano, ya abordados en el apartado anterior. Por su parte, la de Alarcón-Bauzá-Sabina actuó en Lope de Vega y Pradera, en dos temporadas en las que se estrenaron los vodeviles *La modista de mi mujer*<sup>905</sup> (sin música) y *Las píldoras de Hércules*<sup>906</sup>, que se erigió como un verdadero éxito por la temática abiertamente sicalíptica del libreto, tan afín al gusto del público que se impuso, a pesar de que, según el crítico, la música –de Foglietti y Valverde– no tenía nada digno de mención<sup>907</sup>. En contraste con la amabilidad dulcificada que solía perfilar las operetas vienasas, el vodevil –«comedia ligera, divertida

---

<sup>903</sup> R., «Notas teatrales. Los estrenos de Nochebuena», 26 de diciembre de 1913.

<sup>904</sup> Tras el éxito de la primera temporada, la empresa del teatro renovó su contrato para actuar durante diez días más: «Anoche hizo su presentación en este teatro la compañía Gorgé, que tan aplaudida fue en la anterior temporada». «Notas teatrales», 28 de mayo de 1914. El éxito fue tal que de nuevo volvió al mismo teatro para encargarse de la temporada de ferias en septiembre de ese mismo año: «Esta noche debuta en Calderón la compañía de ópera y zarzuela española de Pablo Gorgé, ya aplaudida por el público vallisoletano. El elenco ha sido notablemente aumentado con elementos valiosísimos, como ya saben nuestros lectores». «La feria de Septiembre. Los teatros. Gacetillas teatrales», 16 de septiembre de 1914.

<sup>905</sup> *Vodevil en tres actos, escrito en francés, con el título de Coralie et C<sup>ie</sup> por Albín Valabregue y Maurice Hennequin; adaptado al castellano Ramón Asensio Mas y Atanasio Melantuche* (Madrid: R. Velasco, 1915). Estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, la noche del 23 de febrero de 1914. El diario consignó en una escueta crítica el estreno de este vodevil, cuya traducción atribuyó a Asensio Más y a José Juan Cadenas: «*La modista de mi mujer*, vodevil en tres actos, traducido por Asensio Mas y José Juan Cadenas. Cerró la serie de estrenos que para la temporada que hoy termina había anunciado la empresa Pradera con un vodevil, tan divertido como escabroso, no exento de alguna originalidad y rebosante de gracia. La labor de los artistas fué esmerada, sobresaliente do las señoritas Martí –muy guapa y picaresca– Lajo y Daina. De ellos Alarcón, Hidalgo y Soriano, graciosísimos toda la noche. El éxito fué completo y los aplausos abundantísimos». U., «Los teatros. Pradera», 3 de mayo de 1914.

<sup>906</sup> *Vodevil en tres actos de Hennequin y Bilhaud; adaptación y arreglo castellano de Ricardo Blasco; música de Valverde y Foglietti* (Madrid: R. Velasco, Imp., 1914). Estrenado en el Teatro Eslava la noche del 20 de diciembre de 1913.

<sup>907</sup> «Enredos que se traman y se desenvuelven en un ambiente de franca... libertad. Sin la menor procacidad de lenguaje, ni la más pequeña falta al bien parecer en la forma, se desarrolla la acción del vodevil, que es francamente verde, dicho sea sin rodeos». A., «Los teatros. Lope de Vega», 18 de abril de 1914.

y algo escabrosa»<sup>908</sup>–, fue ganando terreno progresivamente en los escenarios de todo tipo y condición. De hecho, la compañía de Luis Ballester y Ricardo Estevarena consolidó sus éxitos con arreglos de títulos como *¡A ver si cuidas de Amelia!*<sup>909</sup>, una obra que –en palabras de Ansúrez– era «de un verde subido»<sup>910</sup>. La combinación de comicidad, dobles sentidos, alusiones impúdicas y sugerencias ingeniosas de carácter sexual en rara ocasión daba como resultado estrenos desafortunados, de hecho, en ese caso la aprobación del público fue unánime y reiterada en cuantas secciones fue programada durante los días sucesivos<sup>911</sup>. De nuevo, se asiste a una situación de discrepancia entre el juicio de la crítica periodística, voz de autoridad reverente ante un concreto modelo de arte y sumisa a una norma moral hegemónica –en tanto «verdades» pertenecientes al marco de saber socialmente impuesto que apelan, una vez más, a la presencia condicionante de la *episteme* foucaultiana<sup>912</sup>– y los gustos desprejuiciados de auditorios ávidos de diversión cuyas preferencias se reflejan en taquilla. Así, el éxito popular no aquietó al crítico a la hora de acusar y censurar la inverecundia de los títulos que mayor y mejor aceptación conseguían en los teatros:

Este desmedido empleo del verde rabioso en el teatro, es lamentable por muchos conceptos. Si con él la moral no gana nada, el arte pierde también, porque se desperdicia el ingenio de los autores que podría tener mejor y más digno empleo. Por el arte y por la moral hay que deplorar esta tendencia actual; actual y no moderna, porque no es de estos tiempos sino de todos, aunque por fortuna, solo aparece por rachas fugaces...  
Ahora, por lo visto, estamos en una racha, y el público –una parte del público, mejor dicho– llena los teatros en cuanto se anuncia una de estas obras, mientras les deja vacíos cuando de otros géneros, artísticos y más cultos, se trata. Anoche Lope de Vega estaba lleno hasta el tejado: como le [sic] quisiéramos ver cuando estrenen Galdós ó Vives...<sup>913</sup>.

A pesar de que la obra cuestionaba los preceptos morales de la época, aspecto que el crítico no dudó en señalar y condenar, eludió responsabilizar a la empresa de la falta

---

<sup>908</sup> Real Academia española, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, 3ª edición revisada, s. v. «vodevil». A pesar de su añejo uso generalizado, no se incorpora al *DRAE* hasta la citada edición de 1985. Cfr. n772 *supra*, n918 y n1011 *infra*.

<sup>909</sup> *Vodevil en tres actos (el tercero dividido en dos cuadros) escrito en francés por Georges Feydeau; adaptación lírica al castellano y cantables de Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas; música de los maestros Valverde y Foglietti* (Madrid: R. Velasco, 1914). Estrenada en el teatro Eslava, la noche del 18 de abril de 1914.

<sup>910</sup> Ansúrez, «Los teatros. Lope de Vega», 8 de noviembre de 1914.

<sup>911</sup> «Por la noche, *A ver si cuidas de Amelia* fué de nuevo reida y aplaudida por la concurrencia y ovacionados sus intérpretes». «Notas teatrales. Lope de Vega», 9 de noviembre de 1914; «El éxito obtenido por el vodevil arreglado por Asensio Más y Cadenas, *A ver si cuidas de Amelia*, sigue siendo cada día mayor, correspondiendo gran parte de aquel á la compañía Ballester que tan buena campaña está haciendo en este hermoso teatro». «Notas teatrales. Lope de Vega», 10 de noviembre de 1914.

<sup>912</sup> Vid. n823 *supra*.

<sup>913</sup> Ansúrez, «Los teatros. Lope de Vega», 8 de noviembre de 1914.



de criterio a la hora de seleccionar el repertorio. En este sentido, conviene destacar que fue esta misma compañía y, por tanto, los mismos artistas quienes, al mes siguiente, estrenaron la ya mencionada ópera *Maruxa*, en cuya crítica sí se otorgó mérito a la empresa tanto por la elección del título cuanto por la interpretación y dirección escénica y musical<sup>914</sup>. Tras su estancia en el Lope de Vega, la compañía Ballester-Estevarena se trasladó al Calderón para ofrecer una brevísima campaña de apenas once días que, según el diario, iban a estar exclusivamente dedicados a cultivar la opereta: «Las más bellas obras de ese moderno repertorio, que simboliza la frivolidad amable de la época actual, serán presentadas con la más espléndida suntuosidad»<sup>915</sup>. A pesar de lo anunciado, la compañía acometió un corpus de obras verdaderamente variado entre las que también figuraban numerosos títulos de zarzuelas que, si bien es cierto, apenas tuvieron repercusión mediática debido a que fue el vodevil el que, de nuevo, acaparó la atención de la crítica con el estreno de *La señorita Capricho*<sup>916</sup>: «Este vodevil no es mejor que otros cien, ni peor tampoco. Es como todos los que por esos escenarios andan entre aplausos: animado, vistoso, abundante en situaciones cómicas... La música es bonita: ligera, frívola y alegre como la de todas las operetas vodevillescás»<sup>917</sup>.

Los críticos se refirieron a la música de esas operetas, vodeviles, u operetas vodevillescás<sup>918</sup> apelando a la trivialidad y sencillez que presentaban sus típicos valeses, dúos y números de baile. Una previsibilidad de las partituras que fue utilizada como argumento peyorativo por la prensa pero que podría ser considerada marca distintiva de un repertorio proyectado hacia el ocio de masas y supeditado a la repetición incesante de fórmulas de éxito. En ese sentido, y al hilo del estreno de *Miss Cañamón*<sup>919</sup> por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Pradera durante una brevísima campaña en septiembre de 1916, conviene destacar que el triunfo de las presentaciones que se produjeron durante la década estudiada estuvo enormemente condicionado por el hecho de que las expectativas de la audiencia se viesen, al menos, satisfechas cuando no superadas.

---

<sup>914</sup> Vid. 207 y ss. *supra*.

<sup>915</sup> «En Calderón. La temporada de Carnaval», 5 de febrero de 1915.

<sup>916</sup> *Vodevil en tres actos, arreglo castellano de La Dame de chez Maxim de Georges Feydeau; adaptación y cantables de Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas; música del maestro Bereny* (Madrid: R. Velasco, imp., 1913). Estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, la noche del 4 de septiembre de 1913.

<sup>917</sup> A. U., «Los teatros. Calderón», 11 de febrero de 1915.

<sup>918</sup> Cfr. n908 *supra* y n1011 *infra*.

<sup>919</sup> *Opereta en tres actos de Max Neal y Max Ferner; música de M.C. Ziehrer; adaptación al castellano de Emilio G. del Castillo y Pedro Badía* (Madrid: R. Velasco, impresor, 1916). Estrenada en el Teatro Cómico la noche del 30 de marzo de 1916.

Suntuoso, realmente, el vestuario y magnífico el decorado. Las tres decoraciones de Muriel son notables, dignas de su brocha. Pero no estaría de más que el famoso escenógrafo se fijase un poco en ciertos detalles que hacen desmerecer su obra. En el segundo cuadro, desde el palacio del multimillonario yanqui, por un balcón se veía Nueva York; pero como el forillo está pintado con arreglo á otra fotografía popularizada por las tarjetas postales, y ésta se ha tomado desde el centro de la bahía niuyorkina [sic], resulta que el palacio en que se desarrolla la acción en el segundo acto, debe ser un palacio flotante. Y ¡caramba! Nueva York no es ninguna aldea inexplorada<sup>920</sup>.

En este mismo orden de cosas, resulta especialmente significativa la preocupación demostrada por el crítico en lo concerniente al problema de la verosimilitud en los decorados y en la temática de los sainetes, cuya ambientación, en principio realista, no es considerada como tal. De hecho, en la crítica de la zarzuela *¡De Miraflores... y á prueba!*<sup>921</sup> afirmó que las supuestas convenciones madrileñas que allí se trataban eran en realidad una «falsificación literaria comenzada años atrás por López Silva en verso y continuada en prosa, con más o menos fortuna, por innumerables imitadores, entre los cuales Arniches figura[ba] en lugar preeminente»<sup>922</sup>.

Al mismo tiempo, en el Lope de Vega actuó la compañía de José Ángeles y Julián Vivas durante una temporada relativamente extensa –de aproximadamente dos meses– en la que figuraron títulos de reciente estreno madrileño como *El asombro de Damasco*<sup>923</sup>. A pesar de que esta obra ya había sido representada por la empresa Salcedo apenas un mes antes, según el crítico, la interpretación de Ángeles-Vivas merecía el apelativo de *première*, pues, al margen de la calidad musical de los intérpretes, el cronista destacó que la representación se había llevado a cabo «sin omitir sacrificio alguno»<sup>924</sup> sobre todo en lo relativo al vestuario, que, al ser de temática oriental<sup>925</sup>, se prestaba especialmente a hacer alarde de fastuosidad, opulencia y fantasía, en consonancia con los cánones pautados por las operetas, vodeviles y revistas que demandaba el público. En el apartado anterior me refería a entrevistas y a declaraciones que los críticos hicieron sobre las artistas que pisaban los escenarios locales. En el caso de las compañías ahora abordadas, la atención mediática prestada a las cantantes fue considerablemente menor, de forma que

---

<sup>920</sup> Erre, «Los teatros. Pradera», 5 de septiembre de 1916.

<sup>921</sup> *Zarzuela madrileña en dos actos y en prosa original de Ángel Caamaño; música de Quisiant y Badía* (Madrid: R. Velasco, imp., 1915). Estrenada en el Teatro Cómico de Madrid la noche del 25 de febrero de 1915.

<sup>922</sup> Erre, «Los teatros. Pradera», 8 de septiembre de 1916.

<sup>923</sup> *Zarzuela en dos actos, inspirada en un cuento de Las mil y una noches, letra de Antonio Paso y Joaquín Abati; música del maestro Pablo Luna* (Madrid: R. Velasco, 1916). Estrenada en el teatro de Apolo, el 20 de setiembre de 1916.

<sup>924</sup> C., «Los teatros. Lope de Vega», 18 de enero de 1917.

<sup>925</sup> Cfr. n1075 y n1080 *infra*.

las iniciativas de promoción en ocasiones partían de ellas mismas. La tiple Mercedes Pérez, por ejemplo, lo hizo a través de una carta dirigida al director de *El Norte de Castilla* –Ricardo Allué–, en la que rememoraba antiguos triunfos conseguidos en la localidad e incidía en el cariño que el público vallisoletano le había demostrado: «No le extraña, pues, que abusando de su bondad, ahora que al poner los pies de nuevo en esta simpática población, vienen á mi más intensamente todos aquellos recuerdos conmoviéndome muy sinceramente sea para EL NORTE y sus colegas locales mi primer saludo, que espero haga extensivo á público que tan pródigamente premió la ofrenda que con tanto entusiasmo le hice, y estoy dispuesta á hacerle de mi arte»<sup>926</sup>. Las palabras de la cantante constituyen un *acto de habla* necesariamente mediado por el diario y que tuvo sus implicaciones en la configuración de su imagen artística y en la relación de los interlocutores –la intérprete y su público/lector– a través de inercias discursivas por las que apelaba a su pasado en las tablas pincianas y a la emoción que, supuestamente, despertaba en ella recordarlo, al tiempo que realizaba una declaración de intenciones para la presente temporada.

En otro orden de cosas, aunque afín a esa relación entre identidad y exotismo advertida con la zarzuela ambientada en la campaña del Riff<sup>927</sup>, procede destacar un título representado por esta compañía con el cual emergía tal cuestión desde una perspectiva patriótica, o patrioter, titulado *La España de pandereta*, calificado por los mismos autores de «españolada»<sup>928</sup>. Según la información publicada por *El Norte de Castilla*, se trataba de una revista en la que aparecían alegóricamente representados personajes que encarnaban «el espíritu alegre, popular, torero y flamenco de España»<sup>929</sup>, es decir, todos los tópicos utilizados dentro y, sobre todo, fuera del país como elementos nacionales distintivos, que al mismo tiempo eran explotados como marcas de exotismo<sup>930</sup>: «los toros, los bailes, las canciones, las mantillas, el vino... todo lo que bulle en la sangre española y que exagerado pasa las fronteras como elemento decorativo de las cajas de pasas, de las panderetas y de los abanicos»<sup>931</sup>. De nuevo, el

---

<sup>926</sup> «Notas teatrales. Mercedes Pérez», 7 de diciembre de 1916.

<sup>927</sup> Vid. n1080 *infra*.

<sup>928</sup> *Españolada en un acto, dividido en cinco cuadros original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella* (Madrid: R. Velasco, imp., 1914).

<sup>929</sup> C. R., «Los teatros. Lope de Vega», 4 de enero de 1917.

<sup>930</sup> Cfr. n794 *supra*.

<sup>931</sup> C. R., «Los teatros. Lope de Vega», 4 de enero de 1917.

sello característico de esta empresa residía en la importancia otorgada a sus puestas en escena que, aun cuando el contenido textual y musical no ofrecía mayor interés, garantizaban la unánime aprobación de crítica y, sobre todo, de público. El propio Deleito y Piñuela se refirió a la actitud pasiva de los espectadores, cada vez más aficionados y dependientes del estímulo visual constante que ofrecía el cine, como la causa de que prosperasen este tipo de productos: «He aquí por qué triunfó la revista, sucesora de la opereta, entre las importaciones exóticas de arte escénico frívolo; pero sucesora muy venida a menos, sin la coherencia, más o menos dislocada, de un asunto; sin la gracia, más o menos picante, de tipos y escenas (en general), y sobre todo, sin la belleza y la inspiración de aquellas delicadísimas partituras [...]»<sup>932</sup>. El empaque y las exigencias interpuestas en la realización escénica de estas obras resultaban tan vinculantes que se empezaron a incluir en la edición de los libretos algunos planos escénicos –una reducción a mínimos de aquellos *cahiers de mise-en-scène* franceses o de las *disposizioni sceniche* italianas<sup>933</sup> que circulaban desde el siglo XIX asociados sobre todo a obras de *grande espectáculo*– con indicación de los elementos del decorado y diseño general para que las escenas más complicadas o más vistosas fuesen resueltas de manera satisfactoria y ajustada a la concepción original de los creadores del espectáculo.

---

<sup>932</sup> Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo*, 20.

<sup>933</sup> «Los progresos en el concepto de un sistema de producción artístico y los esfuerzos de coordinación en la conquista de un resultado globalmente satisfactorio y acorde a la voluntad original de los creadores del espectáculo se fijó en Francia a través de la publicación de *cahiers* y *livrets de mise en scène*: aplicación práctica de la ya aludida política empresarial en la gestión del espectáculo (fundamentalmente operístico) que en sus exigencias de replicabilidad sistemática precisaba consolidar –de forma vinculante y rigurosa– opciones apropiadas para la escenificación del repertorio y facilitar así sucesivas representaciones haciendo posible su transferencia a cualquier escenario. Esta medida será asumida como práctica ordinaria en París ya desde la década de 1830, desde donde se irá extendiendo a otros países europeos. Sin embargo, la readaptación de decorados se mantendrá como una constante en el ejercicio teatral decimonónico incluso en los mayores teatros de Europa. A pesar de ello –o quizá a causa de ello– las *disposizioni sceniche* de origen francés serán adoptadas en Italia a mediados del XIX básicamente por Verdi e introducidas en aquel país como instrumento eficaz para preservar indemne lo que G. de Van denominó la “*vision dramaturgique*” del autor». P. Arregui, «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico», 440-441. Véanse H. Robert Cohen, «La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIXe siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'association de la Régie Théâtrale», *Revue de Musicologie* 64, n.º 2 (1978): 253-267; y Gilles De Van, *Verdi. Un théâtre en musique* (Paris: Fayard, 1992). Cfr., asimismo, H. Robert Cohen y Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)* (New York: Pendragon Press, 1986); y Juan P. Arregui, «Ilusión perentoria y realidad imaginaria: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (II), *Boletín de Arte* 26-27 (2005-2006): 437-461.

Se trata de un recurso práctico<sup>934</sup> implementado en varias ediciones de libretos operetísticos como la correspondiente a *La duquesa del Tabarín*<sup>935</sup>.

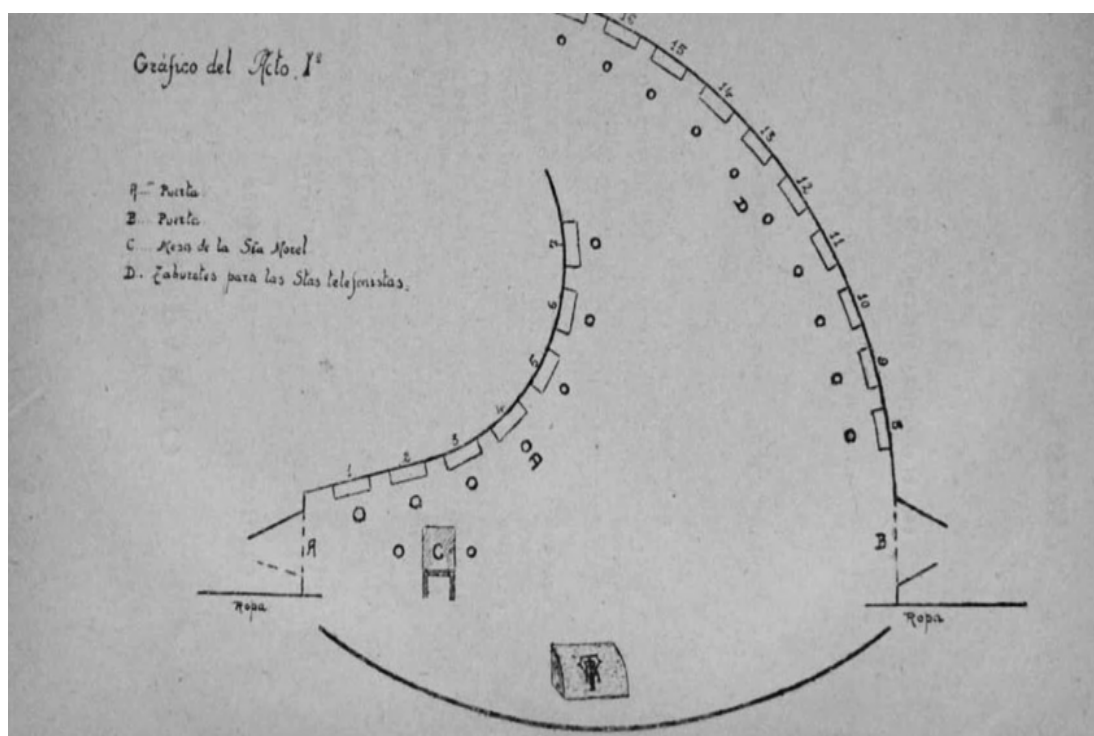


Figura 17. Disposición escénica del Acto 1º de *La duquesa del Tabarín* (Madrid: R. Velasco, 1917), 6.

Si la opereta era el género de impronta foránea más reclamado por el público de estos años, la revista se había constituido como una de las manifestaciones autóctonas escénico musicales más demandadas, quizá porque se acercaba a la orgánica y tono que presentaban los espectáculos de variedades. De hecho, la compañía Ángeles-Vivas se caracterizó por contar con un número considerable de revistas en su repertorio. Tal fue así

---

<sup>934</sup> Adoptado por algunas grandes compañías españolas para sistematizar la realización de los títulos de su repertorio, como atestigua el «[Libro de regidor de la] Compañía de María A. Tubau. Guardarropía y atrezzo y mueblista» fechado en 1896 y custodiado en el Museo Nacional de Teatro de Almagro

<sup>935</sup> *Opereta italiana en tres actos de Leo Bard* (Madrid: R. Velasco, 1917). Estrenada en el Teatro de la Reina Victoria, de Madrid, el día 15 de junio de 1917. En esta primera edición el libretto no se especifica a quien corresponde la adaptación española. No obstante, en otro libretto de la misma obra publicado en 1919 figura Alfonso de Sola como adaptador, *La Duquesa del Tabarín: opereta italiana en tres actos / Leo Bard; adaptada al castellano por Alfonso de Sola* (Madrid: La Editora Popular, 1919). Estrenada en el Teatro de la Reina Victoria, de Madrid, el día 15 de junio de 1917. Así mismo, conviene puntualizar que se ha localizado una segunda edición de la opereta de 1920 en la que figuran como adaptadores Enrique Gómez Carrillo y José Juan Cadenas, *La duquesa del Tabarín: opereta italiana en tres actos de Leo Bard, adaptación y propiedad de los señores E. Gómez Carrillo y José Juan Cadenas*, 2ª ed. (Madrid: R. Velasco, 1920).

que el público vio defraudadas sus expectativas al creer que con el *El carro del sol*<sup>936</sup> iba a asistir a un estreno de este género pues, según el crítico, el título así lo sugería: «Por culpa del título de la obrita, el público, que anoche asistió al estreno, se llamó á engaño. Eso de *El carro del sol* sonaba a revista, de esas con muchas decoraciones, muchos trajes, mucha luz y muchas mujeres fantásticamente vestidas...»<sup>937</sup>. Sin embargo, se trataba de una zarzuela sentimental de carácter melodramático, un estilo que —como ya se ha apuntado previamente— no contaba con la aprobación general de la crítica y, en este caso, tampoco con la del público, a pesar de que uno de los números había sido recientemente popularizado en Valladolid por la cupletista María Colombia<sup>938</sup>, quien, por cierto, presenció el estreno local de la obra<sup>939</sup>. Frente a la habitual sencillez que solía caracterizar a la mayoría de las piezas que se hacían populares al margen de su contexto original como repertorio de artistas de variedades, el número musical al que se refería el crítico era la denominada «Canción veneciana», una suerte de barcarola de tempo pausado, temática amorosa y registro vocal exigente en los agudos, que requería de una intérprete con cualidades canoras inusuales para las canzonetistas que integraban las temporadas de variedades: «Cuando habíamos visto desfilar por Valladolid á muchas artistas más o menos efectivas, que nos soltaban el eterno cuplé chulón, sin variar lo más mínimo esta nota ya antipática, surge en el escenario de Pradera *La Bella Colombia*, una mujer joven, bonita, con preciosa voz, con admirable escuela de canto, con repertorio culto, selecto y variado y con elegante presentación»<sup>940</sup>.

Durante las navidades de 1916 la compañía de Ángel Salcedo y Pedro Suguñez estrenó en el Teatro Zorrilla un vodevil titulado *El último mosquetero*<sup>941</sup> ante el que, contra todo pronóstico, el público protestó al final. La explicación del fracaso la ofrece el propio crítico al consignar que los vodeviles franceses que triunfaban en Madrid no

---

<sup>936</sup> *Zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, libro de Maximiliano Thous; música del maestro José Serrano* (Madrid: R. Velasco, 1911). Estrenada en el Gran Teatro de Madrid, el 4 de julio de 1911.

<sup>937</sup> Efe, «Los teatros. Lope de Vega», 26 de enero de 1917.

<sup>938</sup> Desde julio de 1916 la cantante de variedades María Colombia había actuado en el Teatro Pradera, en el Zorrilla y en el Lope de Vega junto a su hermana bailarina con el nombre artístico de Bella Colombia y Bella Perú: «Ha sido una verdadera revelación en este Salón, un verdadero éxito de los que llenan un teatro y agotan el papel en taquilla, un éxito de los coreados con ovaciones formadas por aplausos y bravos, el debut de la Bella Colombia». «Notas teatrales. Pradera», 30 de julio de 1916.

<sup>939</sup> «Podría haber pasado; y principalmente porque en la partitura de Pepe Serrano hay algunos números tan lindos como la canción veneciana, que popularizó en Valladolid la deliciosa cupletista María Colombia — que por cierto anoche presenciaba desde un palco el estreno de la obra». Efe, «Los teatros. Lope de Vega», 26 de enero de 1917.

<sup>940</sup> «Notas teatrales. Pradera», 30 de julio de 1916. Cfr. n605 *supra*. Así mismo, véase 300 y 301 *infra*.

<sup>941</sup> *Vodevil en tres actos de Hennequin y Veber titulado Noblesse oblige; adaptado al castellano por Ramon Asensio Mas y José Juan Cadenas; música original del maestro Foglietti* (Madrid: R. Velasco, 1917).

encajaban en los gustos de público local<sup>942</sup>. Y es que la relación, un tanto contradictoria, que se establecía con el referente galo se erigió como un tópico discursivo según el cual el «patrón francés» encarnaba toda una serie de adjetivos que apuntaban a comportamientos impúdicos y frívolos, pero también a una cierta dimensión sofisticada y exquisita que prodigó el empleo de galicismos entre los redactores del diario como signo de distinción, particularmente frecuentes en los ámbitos de la moda (*toilettes*) o el teatro (*saison, troupe, première...*)<sup>943</sup>.

Por su parte, la compañía de Valentín González y Valeriano León –que actuó en el Lope de Vega durante la temporada de ferias de 1917– continuó la apuesta por las revistas con el estreno de *Música, luz y alegría*<sup>944</sup> que, en palabras del crítico, y como ha afirmado Montijano<sup>945</sup>, cumplía con lo que el público esperaba de ese tipo de producciones en las que quería verse impresionado por las demostraciones de color y vistosidad de la puesta en escena<sup>946</sup>. Sin embargo, el sainete continuó representándose con buena acogida por parte del público y absoluto desinterés por parte de la crítica, de la que únicamente eran objeto de atención cuando revestían alguna novedad señalada, como en el caso de *El marido de la Engracia*<sup>947</sup> que pertenecía a una variante sainetesca asociada con el subgénero de la astracana –iniciado por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández–, y que también programó la compañía de Eugenio Casals en el mismo teatro durante las ferias del año siguiente con el título *El agua del Manzanares*<sup>948</sup>, que De'Lapi relacionó con la tendencia al «muñozsequismo» en los juegos verbales. Y es que, conviene tener en cuenta que la presentación local de *El agua del Manzanares* es tan solo unos meses anterior al estreno de uno de los títulos más conocidos de Pedro Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*,

---

<sup>942</sup> «Anoche demostró una vez más el público que casi llenó este elegante Salón, que aunque los vaudevilles franceses, escabrosos y arbitrarios, vengan precedidos de una gran fama y con el marchamo de haber alcanzado gran número de representaciones en Madrid, no encajan ni en nuestros gustos ni en nuestras aficiones», «Notas teatrales. Pradera», 23 de mayo de 1917.

<sup>943</sup> Cfr. n965 *infra*.

<sup>944</sup> *Revista en un acto, dividido en cuatro cuadros y apoteosis, original de Aurelio Varela y Francisco de Torres; música del maestro Francisco Alonso* (Madrid: Imprenta Artística, Sáez Hermanos y Compañía, 1916). Estrenada en el Teatro de Novedades, de Madrid, la noche del 20 de mayo de 1916.

<sup>945</sup> Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado», 351-353.

<sup>946</sup> X., «La feria de Septiembre. El sexto día. Los teatros. Lope de Vega», 23 de septiembre de 1917.

<sup>947</sup> *Sainete en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa / original de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez; música de Barrera y Taboada Steger*. (Madrid: R. Velasco impresor, 1917). Estrenado en el Teatro de Apolo el día 19 de abril de 1917.

<sup>948</sup> *El agua del Manzanares o Cuando el río suena: sainete en un acto, dividido en tres cuadros original de Carlos Arniches; música de Tomás Barrera y Antonio Estremera* (Madrid: R. Velasco impresor, 1918). Estrenado en el Teatro de Apolo, en la "Fiesta del Sainete", por la compañía del de Novedades, el 4 de mayo de 1918 y representado por primera vez en este último teatro en la noche del 6 del mismo mes y año.

epítome del astracán y del cual este autor fue unos de sus máximos exponentes. Ese «muñozsequismo» al que se refería De'Lapi alude, precisamente, a un género articulado sistemáticamente en torno al equívoco situacional que convierte a la obra en un «disparate» ilógico en el que los «juegos verbales» desempeñan un papel fundamental para el desencadenamiento de la comicidad<sup>949</sup>.

En abril de 1918 actuó la compañía de Santos Asensio en el Teatro Zorrilla a lo largo de una temporada en la que destacó el estreno de *El niño judío*<sup>950</sup>. Al margen de las apreciaciones en lo relativo a la mejorable calidad de libreto y música, el crítico insistió en que la falta de personal en escenario y foso había condicionado la mediocridad general de la interpretación: «Unamos á la impresión de conjunto de su audición, que los coros son pobres, y que la orquesta ayer no estaba completa, habiendo sido sustituidas, de momento, las faltas del metal por un piano. El maestro Augusto Vela luchaba entre el mar proceloso de sus huestes indómitas, como un náufrago»<sup>951</sup>. Tras las cinco funciones que llevaron a cabo en tan solo tres días, la empresa decidió atender las sugerencias de De'Lapi al reforzar la orquesta<sup>952</sup>. No obstante, apenas unos meses después, esta misma obra fue reprisada por la compañía de Eugenio Casals en Lope de Vega, en cuya crítica De'Lapi volvió a utilizar la práctica retórica consistente en otorgar la entidad de estreno a un evento para encomiar la labor de empresa e intérpretes<sup>953</sup>.

«Se trata de una opereta más. Después de unos cuentos hallazgos valiosos, el filón está ya agotado»<sup>954</sup>. Con estas severas palabras el crítico se refirió a la adaptación de Emilio

---

<sup>949</sup> «La homonimia silábica [es] el juego semántico que resulta de aprovechar los diferentes significados de una misma palabra y el procedimiento de la asociación de ideas inesperadas». María José Conde Guerri, «Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después», en «Simbolismo y modernismo», coord. por Miguel Ángel Lozano Marco, número especial, *Anales de literatura española* 5 (1986-1987): 36. [25-38].

<sup>950</sup> *Zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros original y en prosa de Enrique García Álvarez y Antonio Paso; música del maestro Pablo Luna* (Madrid: R. Velasco impresor, 1918). Estrenada en el Teatro de Apolo el día 5 de febrero de 1918.

<sup>951</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Zorrilla», 21 de abril de 1918.

<sup>952</sup> «La temporada no ofreció obras nuevas al comentario crítico, aparte del estreno de *El niño judío*, dado á conocer en día de presentación, sin el debido ajuste de intérpretes y orquesta (como suele ocurrir cuando se conjuran estrenos y debut), y con la carencia de elementos, imposible de vencer de momento, en lo que á la última se refiere. En sucesivas veces, la obra nos pareció muy otra cosa». Fernando De'Lapi, «Los teatros. Zorrilla», 14 de mayo de 1918.

<sup>953</sup> «Eugenio Casals, buen cómico y mejor director, al frente de una compañía lírica de las de *primo cartello*, donde hay muchos nombres conocidos, inauguró ayer el trabajo de ferias, reponiendo *El niño judío*, casi con honores de estreno [...]. La zarzuela de Luna, presentada como es debido, cantada brillantemente y dicha con la gracia que requiere, por Casals y Soriano, valió aplausos á todos». Fernando De'Lapi, «Los teatros. Lope de Vega», 16 de septiembre de 1918.

<sup>954</sup> F. De'L., «Los teatros. Lope de Vega», 16 de septiembre de 1918.



González del Castillo de *Su alteza baila el vals*<sup>955</sup> que, a su juicio, reflejaba el declive de una tendencia cuyas fórmulas parecían irremediabilmente agotadas. Ni la compañía de Andrés López y Cosme Bauzá –centrada en repertorio de zarzuela grande con anecdóticas representaciones de títulos de zarzuela y opereta que estuvieron relegadas a un segundo plano en la prensa– ni la de Alfredo Chimenti y Salvador Videgáin –con el grueso de su cartel compuesto por fantasías como *El coloso de Rodas*<sup>956</sup> o sainetes como *Trianerías*<sup>957</sup>, *El bautizo del nene*<sup>958</sup> o *Chiribitas*<sup>959</sup>–, incluyeron esa obra en sus respectivas campañas. Si acaso la temporada de esta última compañía sirva como resumen paradigmático de la situación a finales de la década estudiada, por lo menos en el contexto local, caracterizada por un sistema de producción escénico musical en el que se han podido advertir diferentes corrientes estéticas y estilísticas que, bien afinadas en el imaginario de preciosismo mundano a la europea bien a modo de revisiones sobre modelos autóctonos, se produjeron como posibles alternativas viables para satisfacer los requisitos de una industria del ocio cada vez más masificada y resistir la feroz competencia planteada por los espectáculos de variedades en general y el fenómeno del cuplé en particular.

---

<sup>955</sup> “*Hosit tauzt Walzer*”, opereta vienesa en tres actos, letra de J. Brammer y A. Grünwald, música de Leo Ascher; adaptación española de E.G. del Castillo (Madrid: R. Velasco, 1918).

<sup>956</sup> *Aventura cómico-lírica-trasatlántica en un acto y tres cuadros original de Francisco García Pacheco y Luis Grajales; música del maestro Francisco Alonso* (Madrid: R. Velasco, 1917). Estrenada en el teatro Martín, de Madrid, el día 19 de enero de 1917.

<sup>957</sup> *Sainete en dos actos, dividido en seis cuadros, P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández; dibujos de Merlo* (Madrid: Editorial Estampa, 1930). En la portada de esta edición consta: «Estrenado con ilustraciones musicales del maestro Vives en el Teatro de Apolo, el día 23 de enero de 1919; y reestrenado, sin música, de acuerdo con la presente edición, en el Teatro Avenida, el día 2 de septiembre de 1930».

<sup>958</sup> *Sainete lírico de costumbres andaluzas en un acto y en prosa original de Antonio Calero Ortiz y Enrique G. Rubiales; música del maestro B. Bautista Monerde* (Madrid: R. Velasco impresor, 1917). Estrenado en el Teatro Martín de Madrid el 20 de noviembre de 1917.

<sup>959</sup> *Sainete en cuatro cuadros original de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez; música de Cayo Vela y Enrique Bru* (Madrid: R. Velasco impresor, 1919). Estrenado en el Teatro de Novedades la noche del 7 de marzo de 1919.

III.3.2. Chistes, poesías y críticas: «*La señora.*—¿Han traído ya el periódico? *El esposo.*—¿Para qué lo quieres? —Para ver si es buena la opereta que oímos anoche»\*

La actualidad absoluta de la representación es algo que ya ha apuntado Fischer-Lichte en torno al teatro, en la medida en que es de las pocas manifestaciones artísticas que requiere de una presencialidad y un presente<sup>960</sup>. En ese sentido, y también en lo concerniente a la temática de las obras, durante la época estudiada pocas manifestaciones artísticas hubo que estuviesen tan apegadas a la realidad de su tiempo y a la vez, o precisamente por eso, fuesen tan tendencialmente evasivas como el teatro popular. Prueba de esa estrecha relación entre la sociedad y las manifestaciones teatrales que propicia y abriga son algunas publicaciones que, al margen de los cauces habituales que *El Norte de Castilla* destinó a la información teatral, versaron sobre los repertorios abordados en este apartado empleando mecanismos discursivos como la ironía o el humor. El caso de este último resulta interesante pues, además de facilitar la inversión de los roles relativos en cuanto a distancia social estandarizada —pues el discurso transaccional, en el que prevalece lo informativo, se ve eclipsado por el discurso interaccional<sup>961</sup>—, apela a modelos contextuales<sup>962</sup> probablemente conocidos por los lectores. El ejemplo del chiste con el que se abre este apartado da muestra del papel sentenciador de la crítica, que como ya se ha advertido, se mostró singularmente beligerante en el caso de la controvertida cuestión de la opereta: «La sucesión inagotable de piezas con tramas argumentales desarrolladas en ámbitos áulicos plagados por príncipes y duquesas de “países de opereta” como protagonistas, obligó a un esplendor en escenografía y vestuario y a un cuidado en lo coreográfico que se convertirán en marca inequívoca del género y que han llegado a nosotros cual sagrado cliché de lo que debe ser un montaje canónico»<sup>963</sup>. Cabe suponer que fue, precisamente, esa uniformidad argumental, fabular, dramaturgica y

---

\* Le Fou, «Chiste del día», 22 de febrero de 1916.

<sup>960</sup> Mientras que los cuadros o las novelas fueron creadas para que fuesen contemplados o leídas, el teatro —y añadido también a la música inserta en un modelo teatral o no— requiere para su consumo de una interpretación que suceda en el momento de acercarse a la obra en cuestión. Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 25. Véase n578 *supra*.

<sup>961</sup> Me estoy refiriendo a las categorías de discurso derivadas del enfoque clásico de la cortesía propuesto por Robin T. Lakoff, «The Logic of Politeness, or Minding your P's and Q's», en *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, ed. por Claudia Corum, T. Cedric Smith-Stark y Ann Weiser (Chicago: Chicago Linguistic Society, 1973), 292-305.

<sup>962</sup> Teun A. van Dijk, «La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad», en *Métodos de análisis crítico del discurso*, 143-177.

<sup>963</sup> Jassa Haro, «Con un vals en la maleta», 90-91.

escenográfica de las operetas la que se castigaba en el mencionado chiste al apelar a la opinión de la crítica en tanto voz de autoridad imprescindible para discernir la calidad de una obra creada conforme a un patrón muy bien delimitado. No obstante, se puede llevar a cabo una interpretación un poco más profunda de esta broma si se presume que el sujeto que demanda el periódico para conocer la calidad de la opereta es la esposa que habla con su marido. De esta manera, una lectura en clave de género puede llevar a pensar que la mujer es, de manera indirecta, también objeto de burla al sobreentenderse una falta de criterio (menor capital cultural y menores herramientas de juicio) que la lleva a leer lo que otros juzgan para conformar su propia opinión. Esto, lejos de considerarse como una ocurrencia particular o infundada, encuentra continuidad en otros ejemplos localizados en el diario en las que la figura de la mujer –y esposa– como protagonista del humor ha sido ampliamente utilizada en este tipo de publicaciones, en las que siempre son ellas los sujetos de quienes parten las ocurrencias que son motivo de mofa: «La esposa de un traductor de operetas, á su marido: –No quiero que salgas por la noche, porque dicen que hay muchos crímenes; ya ves en Viena... –Pero, hija, eso solo ocurre allí. –¿Y si alguien los traduce al castellano?»<sup>964</sup>.

La implantación de la opereta en España, y su consolidación como género de masas, fue un asunto ampliamente comentado por los críticos en sus textos, en los que solían introducir denuncias, reflexiones y explicaciones sobre el éxito que, con más o menos resignación, asumían como un hecho. No obstante, este tema también fue abordado por autores teatrales como el mencionado José Jackson Veyán, habitual colaborador del periódico para el que publicaba con regularidad semanal poesías sobre temas de actualidad. Ese fue el caso de la titulada *¡El patrón francés!* en la que este literato arremetía contra el aluvión de traducciones y traductores que se habían consagrado a la opereta y al vodevil para dejar de lado a la zarzuela:

---

<sup>964</sup> Flaminio, «Chiste del día», 24 de diciembre de 1915.

¡Perdió el teatro sus altos vuelos...!  
 ¡Faltan autores, faltan poetas,  
 y estoy, señores, hasta los pelos  
 de *vaudevilles* y de *operetas*!  
 Del vals abusan hasta el exceso:  
 salir no saben de ese compás:  
 ¡El vals del mimo...! ¡El vals del beso...!  
 ¡El vals del brindis...! ¡¡Dichoso vals!!  
 De las zarzuelas, del Arte gala,  
 ni una en la escena triunfante asoma:  
 ¡Ay, mi *Czarina*...! ¡Ay, mi *Chavala*...!  
 ¡Ay, mi *Verbena de la Paloma*!  
 Siempre validos de malas artes,  
 urden intrigas sin interés,  
 con adulterios por ambas partes,  
 que es el flamante *patrón francés*.  
 Tasan los hijos en el consorcio,  
 según la cifra del capital,  
 y hacen en Cortes ley del divorcio,  
 que ya es el colmo de lo inmoral.  
 Siempre de enredos y tapadillos,  
 no falta un timbre que les avisa  
 y huye *un amante en calzoncillos*  
 y *una señora que va en camisa*.

No quiero en arte nada extranjero.  
 ¡Para aire puro, para alegría,  
 ahí está *El patio* de los Quintero,  
 lleno de flores de Andalucía!  
 No hay en las obras más incentivo  
 que ese descaro que yo repruebo,  
 y no se estrena *Lo positivo*  
 y no se aplaude *Un drama nuevo*.  
 Thalía siente profunda pena  
 cuando recuerda tiempo mejor:  
 ¡Cuando vió el triunfo sobre la escena  
 de *Los amantes* y *El trovador*!  
 Esos autores de bajo vuelo  
 por tierra el Arte derrumbarán.  
 ¡No hay un Ayala que dé «*Consuelo*»  
 ni hay un Zorrilla que dé un *Don Juan*!  
 Aunque haya en Francia tantos autores  
 que una fortuna cobran al mes,  
 que *los traduzcan otros señores*,  
 que yo no arreglo nada francés<sup>965</sup>.

Además de estas ironías a tenor de la opereta y sus importadores, la actualidad más inmediata de la realidad teatral de Valladolid también fue objeto de bromas en las que, en varias ocasiones, se hizo mención explícita a títulos concretos –*Eva*<sup>966</sup>, *El Golfo de Guinea*<sup>967</sup> o *Agua de noria*<sup>968</sup>– que se estaban representando en ese momento en alguno de los locales de la ciudad<sup>969</sup>. Sin embargo, no en todos los casos el objeto del chascarrillo se correspondía con la estricta contemporaneidad de los estrenos. En este sentido, el caso más evidente y paradigmático es el de *La corte de Faraón*, una obra que podría calificarse de fenómeno social atemporal ya que se consolidó como un hito en el devenir del teatro

<sup>965</sup> José Jackson Veyán, «Crónica dominical. ¡El patrón francés!», 17 de mayo de 1914.

<sup>966</sup> *Eva*, opereta en tres actos, arreglo castellano, texto y cantables de Atanasio Melantuche; música de Franz Lehár (Madrid: R. Velasco, 1913). Estrenada en el teatro de la Zarzuela, la noche del 27 de septiembre de 1913.

<sup>967</sup> *Sainete en un acto y cinco cuadros, en prosa original de Enrique Paradas, Joaquín Jiménez y Adolfo Sánchez Carrère; música de los maestros Cayo Vela y Enrique Brú* (Madrid: R. Velasco Impresor, 1912). Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro de Novedades el día 11 de Septiembre de 1912.

<sup>968</sup> *Zarzuela en un prólogo y cuatro cuadros, en prosa original de Miguel Echegaray, música del maestro Amadeo Vives* (Madrid: R. Velasco, imp. 1911). Estrenada en el Teatro de Apolo el 4 de marzo de 1911.

<sup>969</sup> «En el teatro anoche: La hija. –¿Pero, mamá, cómo vamos a Paraíso? La mamá. –Hija mía, ¿dónde hemos de ir para ver á *Eva*?». Segundillo, «Chiste del día», 18 de diciembre de 1913. Véanse también: «En el Círculo: –¿qué hay de novedad, don César? ¡Pues nada, don Félix; que hoy he oído decir que el señor gobernador ha dado orden á sus subalternos de recoger a todos los golfos que pulula por Valladolid! –¡Ah! Pues entonces también recogerán al *Golfo... de Guinea*». G. G. Grijota, «Chiste del día», 30 de enero de 1913; «En el teatro. –Qué ¿le ha gustado á usted el *Agua de noria*? –No señor; me parece un poco sosa. – ¡Cómo toda la de pozo!». Concho, «Chiste del día», 27 de noviembre de 1913.

musical y funcionó como una suerte de icono de lo frívolo en el imaginario colectivo de su tiempo<sup>970</sup>. Ya en la crítica de su estreno local X. Y. Z. afirmó lo siguiente: «Cuando llega á Valladolid esta obra, ya hace muchos meses que son populares los motivos principales de su partitura. Chicos y grandes tararean y cantan los famosos cuplés del «¡ahí ba...! ¡ay ba...!»; y de tanto oír la retozona musiquita todos estamos ya un poco babilonios»<sup>971</sup>. De hecho, los chistes que se han localizado en el diario estudiado son bastante posteriores al estreno local, verificado en el Teatro Lope de Vega por la compañía de Enrique Palacios nueve meses después del absoluto en el madrileño Teatro Eslava: «Entre aficionados al teatro. –Oye, Pascasio, ¿á que no sabes qué *echaban* en la Zarzuela el día que se quemó? –Pues *La corte de Faraón*. –¡Cá!, *echaban... echaban... agua*»<sup>972</sup>. En este ejemplo se hace uso de la ambigüedad del lenguaje para aludir al carácter incendiario de esta obra sicalíptica a través de una falsa vinculación con un suceso real que había tenido lugar, no obstante, unos meses antes de que se estrenase dicha obra en Madrid. En otro ejemplo que versa sobre este título el autor genera la comicidad al utilizar la homofonía que se produce entre una construcción verbal errónea y el título de uno de los números musicales más famosos de la obra: «Entre “académicos” de ocasión: –¿Cuándo se puede emplear el *haiga* en la conversación? –Hombre, muy fácil. En *haiga* formalidad, *haiga* orden. –No, señor; en *ay garrotín...*»<sup>973</sup>.

Además del revuelo que causó el estreno de *La corte de Faraón*, hubo otra serie de títulos que se convirtieron en verdaderos fenómenos sociales por la repercusión mediática que se generó tras sus presentaciones. Ese fue el caso de *El conde de Luxemburgo*, la famosa opereta de Franz Lehar, dada a conocer en Valladolid al mismo tiempo por las compañías que se encontraban actuando en Lope de Vega y Zorrilla: «Pocas veces la competencia de dos empresas da por resultado un reclamo tan formidable como el que en nuestra capital se ha hecho á la ya famosa opereta de... Franz Lehar, y de Cadenas y Lleó en calidad de adaptadores ó lo que hayan sido, que no está muy claro en

---

<sup>970</sup> Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado», 338-339.

Como muestra de la enorme repercusión social que supuso el estreno de esta obra puede manera anecdótica se ha localizado también una referencia al personaje del Buey Apis en una crónica taurina: «El cárdeno, sobre todo, es un animal que ni *confeccionado* por Benlliure. Si no “mochara” podría emplearle la compañía de Lope en las representaciones de *La corte de Faraón* como Apis el bíblico» («Notas taurinas», 18 de septiembre de 1912).

<sup>971</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Lope de Vega», 8 de octubre de 1910.

<sup>972</sup> El aguador, «Chiste del día», 19 de noviembre de 1912.

<sup>973</sup> Lechuga, «Chiste del día», 1 de agosto de 1913.

los carteles, ni nos importa si bien se mira. ¡Ahí es nada! Estrenarla á la vez en dos teatros, y echando la casa por la ventana, en cuanto á lujo de presentación»<sup>974</sup>. Los excelentes resultados que había generado la rivalidad empresarial fueron relatados en las correspondientes críticas, escritas por diferentes cronistas pero publicadas juntas en un formato poco habitual, que fueron precedidas de una sección genérica en la que se abordó la cuestión de la autoría –la misma en ambos teatros– de la adaptación del dramaturgo José Juan Cadenas y el compositor Vicente Lleó<sup>975</sup>. La inusual coincidencia del estreno simultáneo de una obra en dos teatros locales quedó indefectiblemente ligado al título en cuestión, tal y como lo demuestra un texto posterior en el que se retomaba esa estrategia empresarial para la presentación, de nuevo, del arreglo de otra opereta: «Como en aquella ocasión memorable del estreno de *El conde de Luxemburgo*, dos teatros vallisoletanos se han disputado ahora las primicias de la nueva opereta traída á España por el arreglador infatigable: y anoche, á la misma hora, se estrenó en Lope y en Zorrilla *La duquesa del Tabarín*»<sup>976</sup>. El *arreglador* de la obra, que representaron las compañías de Videgáin en el Lope de Vega<sup>977</sup> y de Casals en Zorrilla<sup>978</sup>, fue de nuevo Cadenas. Pero recibió una tibia acogida y no consiguió el éxito logrado por su predecesora, al menos por parte de la crítica que en estos años, próximos al fin de década, comenzaba a demostrar una cierta animadversión hacia el género: «Se compone la partitura de una serie de valeses y de variaciones sobre los temas de éstos, que tienen toda la lánguida inspiración de los maestros del género; valeses, llenos de sensualidad un poco melancólica, de cadencias suavemente amorosas, alegre en algún instante, frívolos siempre. [...] El libro es... como todos los de las operetas»<sup>979</sup>.

Además del fenómeno operetístico y su importación, o la referencia a hitos escénicos y estrenos de actualidad, también fueron objeto de humor las propias características y problemas a los que se enfrentaron los directores de las compañías líricas en unos años en los que los vaivenes económicos fueron constantes a consecuencia de la

---

<sup>974</sup> «Los teatros. “El conde de Luxemburgo”», 29 de noviembre de 1910.

<sup>975</sup> Uno, «Los teatros. “El conde de Luxemburgo”». En Lope de Vega», 29 de noviembre de 1910; Floridor, «Los teatros. “El conde de Luxemburgo”». En Zorrilla», 29 de noviembre de 1910.

<sup>976</sup> Ele, «Los teatros. Lope de Vega», 7 de diciembre de 1917.

<sup>977</sup> Ibid. Cfr. n935 *supra*.

<sup>978</sup> Eme, «Los teatros. Zorrilla», 7 de diciembre de 1917.

<sup>979</sup> Ele, «Los teatros. Lope de Vega», 7 de diciembre de 1917.

proliferación de los espectáculos de cinematógrafo y variedades en espacios tradicionalmente destinados a la representación teatral.

El aprieto es regular...  
¡Con qué pregunta me sales!  
¿Qué consejos te he de dar?  
¿Quién se atreve á aconsejar  
en asuntos teatrales?  
Aquí copiadas te dejo  
ciertas memorias escritas  
por un empresario viejo.  
Ellas, si lo necesitas,  
Te servirán de consejo:  
[...]  
«Si una tiple honrada y bella  
algún disgusto te da,  
no exacerbés la querella,  
pues ella se calmará;  
pero tiembla si con ella  
viaja siempre ¡su mamá!»

«No pierdas ¡oh empresario! los estribos  
y guarda tu honradez como un tesoro.  
¡Huye de los encantos sugestivos  
de las niñas del coro!  
Que hay corista tan lista,  
que con habilidad extraordinaria,  
empieza humildemente de corista  
y acaba muchas veces de empresaria».  
«El público te ha de dar  
La norma que has de seguir:  
su consejo has de escuchar,  
pues con él has de vivir.  
En la teatral refriega  
tan sólo al público halaga,  
que el público es el que pega,  
pero es también el que paga»  
Estos los consejos son.  
Guárdalos en tu memoria  
por si llega la ocasión,  
y aquí paz y después gloria  
y ¡abur! ¡Y arriba el telón!»<sup>980</sup>.

Al margen de la actitud de absoluta sumisión hacia los pareceres del público que el empresario sugiere adoptar sin cuestionamientos –evidencia de que la rentabilidad económica del negocio supone un criterio rector en el diseño de programación y que los intereses extrartísticos del negocio teatral devienen vinculantes–, lo que más llama la atención es la forma en que se refiere a las mujeres (tiples, madres y coristas) como fuentes de conflicto. De hecho, muy en consonancia con lo que ya se ha apuntado en líneas anteriores, destaca la polarización en el tratamiento de los agentes femeninos involucrados en el espectáculo a quienes, si por un lado considera fundamentales (algo que infiere de su centralidad en el texto), por otro lado estereotipa abundando en clichés detractores; así, el uso de términos como «niñas del coro» infantiliza al mencionado colectivo, al mismo tiempo que lo sexualiza con la alusión a los «encantos sugestivos» de los que, según sus supuestas experiencias, hacen uso para conseguir ascender en la industria teatral<sup>981</sup>. Se trata de un tratamiento descalificativo de las mujeres que las sitúa

---

<sup>980</sup> V. A., «Nota festiva. A un empresario nuevo», 23 de febrero de 1914.

<sup>981</sup> Algunos investigadores que han abordado la figura femenina de ámbito publicitario, han destacado que algunos anuncios (si bien ligeramente posteriores) tendieron a inculcar la necesidad de mantener el aspecto juvenil y bello de las mujeres mediante su comparación con el de las niñas: «En cuanto a los productos de

en una clara posición de subordinación<sup>982</sup> mediante un discurso que proyecta, perpetúa y reafirma una visión muy extendida sobre los cuerpos de coro y danza femeninos al que se desprovee de parte de una agencia que, en cualquier caso, depende de sus atributos físicos y de su capacidad de seducción.

Además de estas publicaciones informales en clave de humor o de ironía, la información más abundante y regular sobre el repertorio abordado en este apartado aparece consignada a través del género discursivo de la crónica, cauce habitual para relatar de forma somera el transcurso de las veladas teatrales en lo relativo a títulos representados y afluencia de público, que se aderezaban con escuetas valoraciones sobre la interpretación y se anunciaba la programación para ese día: «En este teatro se representaron ayer, en las secciones *vermouth*, *El patinillo*<sup>983</sup> y *El iluso Cañizares*, escuchando muchos aplausos sus intérpretes. La preciosa opereta *El conde de Luxemburgo* dio una vez más ocasión al público para aplaudir la esmerada labor de los artistas, que tomaron parte en la magnífica obra del insigne compositor austriaco. Hoy será representada por la tarde, á las cuatro, y por la noche á las diez»<sup>984</sup>. Siguiendo la tónica evidenciada para décadas anteriores<sup>985</sup>, se trata casi siempre de relatos factuales en los que se da cuenta de una sucesión de acontecimientos reales a través de la experiencia del periodista, y cuya posición con respecto al evento casi siempre se sitúa en un lugar enunciativo heterodiegético, que destaca la distancia que lo separa de los personajes sobre los que informa. En tal sentido, muchos de los ejemplos examinados a lo largo de esta tesis en *El Norte de Castilla* enlazan directamente con otra tradición literaria de insoslayables repercusiones periodísticas, la de la denominada *crítica impresionista*, así definida debido

---

belleza dedicados a las mujeres, fue progresivo a lo largo del primer tercio del siglo XX el incremento de todo tipo de colonias, perfumes, cosméticos y tratamientos estéticos, que aumentaron significativamente su presencia en las páginas de diarios y revistas. Los mensajes estaban dirigidos a convencer a las mujeres de la necesidad de mantener su juventud y belleza. Unos cosméticos faciales de la marca Risler tenían este texto junto a la fotografía de una mujer posando: “¿Niña o mujer? Un cutis tierno y juvenil de NIÑA y un rostro bello y atractivo de MUJER”. Y el tratamiento de Elizabeth Arden: “El secreto de ser bella reside en la limpieza de cutis”, los polvos de tocador Gemey: “Estos polvos de tocador vuelven el cutis joven y adorable”». Nuria Rodríguez Martín, «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX», en *Quintas jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, ed. por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (Madrid: Universidad Carlos III - Editorial Archiviana, 2007), 387.

<sup>982</sup> Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2004), 41.

<sup>983</sup> *Sainete de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; con música del maestro Gerónimo Giménez* (Madrid: R. Velasco, imp., 1909). Estrenado en el teatro de Apolo, el 15 de octubre de 1909.

<sup>984</sup> «Teatralerías. Zorrilla», 4 de diciembre de 1910.

<sup>985</sup> Véase Rivera Martínez, «El hecho escénico», especialmente § II.1.2., 168 y ss.



a su calidad de impresión subjetiva por parte de un autor que no atiende tanto a criterios de calidad artística estables cuanto a comentarios personales basados en su percepción<sup>986</sup>. De hecho, esta modalidad fue el formato utilizado para enjuiciar los títulos que suponían estrenos para la ciudad o para distinguir a aquellos que, no siéndolo, eran considerados como tales<sup>987</sup>. Este tipo de textos fue, en su mayoría, publicado por críticos que se mantuvieron en el anonimato al firmar bien con las iniciales de un supuesto nombre real – como A. P. C. o C. A.–, bien con la utilización de letras que, muy probablemente, no tendrían relación alguna con un nombre real –véase X. Y. Z.–, o bien mediante el uso de supuestos nombres de pila –Julio o Floridor<sup>988</sup>– y seudónimos que apelaban simbólicamente a alguna figura histórica famosa o elemento relacionado con el mundo del espectáculo –Ansúrez o Bamba-Lina–.

Al igual que había sucedido con la intervención de Aurelio González como crítico habitual de las representaciones operísticas a partir de 1914, en el caso de las compañías estudiadas en este apartado fue Fernando De'Lapi quien firmó las reseñas de los estrenos que tuvieron lugar a partir de enero de 1918. Dado que el estilo de dichas publicaciones cambia radicalmente con la intervención del mencionado literato –que en ocasiones se aleja del impresionismo y puede incluso asumir posiciones homodiegéticas, aunque distanciadas–, se puede establecer una primera diferenciación entre estas y las redactadas desde el anonimato. Dentro de las últimas se han advertido dos modelos disímiles en función de si tenían como objetivo ofrecer un somero relato a modo de crónica del evento o si procuraban algún tipo de reflexión sobre el género del título o la situación teatral de su tiempo. En las pertenecientes al primer grupo se ha observado que la organización de

---

<sup>986</sup> Desde finales del siglo XIX, los críticos impresionistas, «rehusando previamente toda forma de erudición, cualquier método y cualquier especie de crítica objetiva, procuran transformar la crítica en un diálogo de su subjetividad con las obras maestras de todos los tiempos, recogen y depuran en sus lecturas las impresiones que más hondamente marcan su sensibilidad, se abandonan a su fantasía y hasta a sus caprichos de finos conocedores del arte». Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid: Editorial Gredos, 1996), 353.

<sup>987</sup> Recuérdese lo expresado en 222n741 y 260n953 *supra*.

<sup>988</sup> No se ha podido comprobar, aunque parece improbable, que tras ese seudónimo se hallase el periodista Luis Gabaldón, un nombre reconocido dentro del ambiente teatral de la época no solo como colaborador de revistas y periódicos del momento en calidad de crítico teatral –labor que firmaba como Floridor–, sino también por dirigir semanarios satíricos (*El Último Mono*, *El Barberillo de Lavapiés*, *La vida Alegre*, etc.) y escribir obras teatrales (*Los Invencibles*, *Con las de Caín*, *La Japonesa*, y *Yo puse una pica en Flandes*, entre otras). Cfr. Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles*, 149; Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana: comprendidos los autores hispanoamericanos*, vol. 10 n.º 1, *Época regional y modernista: 1888-1907* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919), 169; «Fallecimiento del ilustre escritor Luis Gabaldón», *ABC*, 19 de mayo de 1939.

la información proporcionada se distribuye conforme a una estructura concreta como la que se muestra a continuación:

<b>Información del título</b>	EL PRÍNCIPE CASTO, zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros, original de Arniches y García Álvarez, música del maestro Valverde.	<i>Estreno del sainete lírico en dos actos, divididos en cinco cuadros, titulado ¡LOS HOMBRES QUE SON HOMBRES!..., original de Julián Moirón, música de don Jerónimo Jiménez.</i>
<b>Introducción</b>	La afortunada razón social Arniches-García Álvarez, registra en <i>El príncipe Casto</i> un nuevo y muy señalado acierto. Pariete muy cercano de Pérez, Valbuena, Tejada, Calamocha, Cañizares y tantos otros felices antecesores, es <i>El príncipe Casto</i> un regocijante personaje que con sus aventuras y peripecias nos divierte durante una hora.	En la abundante serie de estrenos con que la empresa de Lope se afana por complacer al público, correspondió anoche uno, que si no constituye un éxito extraordinario, supone al menos un acierto plausible y da motivo para el elogio franco y sincero. ¡Los hombres que son hombres!, ..—así se llama la obrita— gustaron al «respetable» y numeroso público, á juzgar por las muestras de regocijo que se advertían en la sala durante algunas escenas y de los aplausos que acompañaron a la caída del telón.
<b>Libreto</b>	He aquí la sencilla trama: Anita es una mujer galante, que al ver iniciarse su ocaso, busca un recurso que contrarresta su decadencia. Nada mejor que su presentación acompañada de un hombre con apariencias de poder y grandeza. Y éste es el papel que se presta á desempeñar el famélico Casto, convertido por Anita en un suntuoso y fiero príncipe. La ficción no logra el fin principalmente apetecido, y Casto, después de pasar serios percances, vuelve á su primitiva penuria, de la que promete no volver á salir. Hay en la obra, desarrollada con la habilidad proverbial en sus autores, abundancia de chistes y situaciones cómicas.	El sainete entretiene en efecto. Quizá el asunto, que es ingenioso, está demasiado diluido en numerosas y prolongadas escenas, pero es indudable que hay algunas muy cómicas y graciosas. Las concurrentes al estreno rieron con gana. El ambiente y los tipos de la obra son netamente madrileños, con ese madrileñismo humorista y truhanesco que ha hecho fortuna en toda España. El argumento es sencillo, pero tiene hábiles complicaciones que divierten fácilmente.
<b>Partitura</b>	La música sirve perfectamente al libro, sobresaliendo en ella un vals de besos, que se hace ya inevitable en toda obra y que fue repetido, y una tarantela muy agradable en el último cuadro.	La música es bonita, agradable, con rasgos de humor lírico muy bien encajado en la situación, y delicadeza y matices. El maestro Jiménez no la ha escrito con desdén.
<b>Interpretación</b>	La obra fué un triunfo para toda la compañía y muy especialmente para su director el señor Ballester, que realizó del protagonista una acertadísima encarnación, se le ovacionó en el primer mutis. La señora Blasco estuvo muy bien y muy guapa en la Anita, vistiendo además con gran gusto.	La interpretación ha estado bastante cuidada. Gran parto del éxito es debido, sin duda, á los artistas, algunos de los cuales hicieron labor esmerada. Nadal, famosísimo y celebrísimo en su papel. La Vizcaíno, luchando con acierto en el suyo contra su temperamento alegre picaresco. Bien, Bejarano de señor Eloy, y discretos y oportunos todos los demás.

	Acertadísima y muy sugestiva también la señorita Pujol en los dos papeles que desempeñó, y atinados los señores Cruz, Castaño, Castillo y el resto de los intérpretes.	Una mención especial para la niña Torres, precoz artista que á pesar de sus pocos años es un seguro elemento de éxito en el teatro.
<b>Conclusión</b>	La obra obtuvo franco éxito desde los primeros momentos, aplaudiéndose mucho en repetidas ocasiones. <i>El príncipe Casto</i> llevará numerosa concurrencia al favorecido teatro del Campo.	Y nada más. Enhorabuena a la empresa, la cual verá cómo cuando hay motivo para aplaudir y elogiar, nosotros no regateamos aplausos ni excusamos el elogio.
<b>Referencia</b>	B., «Los teatros. Salón Pradera», 11 de abril de 1912.	Bamba-Lina, «Los teatros. Lope de Vega», 16 de febrero de 1913.

Según se puede observar, en ambos casos los comentarios sobre el libreto de la obra en cuestión ocupan una parte nada desdeñable de la crítica, mientras que las menciones a la música de la obra quedan relegadas a una somera valoración sobre su adecuación a la trama y, si acaso, a la alusión de algún número reseñable. Al hilo de esta minusvaloración de la música a la que los críticos propendieron<sup>989</sup> han sido múltiples los casos en que, directamente, se ha apelado al papel prescindible que esta ha ostentado en diferentes títulos, a pesar de que, como en ejemplo que se muestra a continuación, se encomiase la labor del compositor: «A ésta [*El estuche de monerías*<sup>990</sup>] no le hace falta absolutamente la música que la ha puesto Quinito Valverde, sin que esto quiera decir que estorba en modo alguno, porque tratándose de la música de tal maestro nadie suscribiría esas declaraciones»<sup>991</sup>. Aun cuando las críticas no cuestionaban la calidad de la música, fueron habituales los comentarios que tendían a desdeñar su función en la obra, como sucedió con *Isidrin ó las cuarenta y nueve provincias*<sup>992</sup>, en cuya nota el periodista ironizaba sobre su presencia al incidir en que resultaba absolutamente prescindible: «¡Ah! La música es tan secundaria en la obrita [*Isidrin ó las cuarenta y nueve provincias*], que se me olvidaba mentarla; muy linda y alegre, responde á la firma del excelente maestro Jiménez»<sup>993</sup>. No obstante, aunque de forma anecdótica, este argumento fue empleado por los críticos para arremeter explícitamente contra la labor de algunos compositores: «La música es insignificante; Vela

<sup>989</sup> Vid. n810 *supra*.

<sup>990</sup> *Juguete cómico-lírico en un acto, dividido en dos cuadros, original y en prosa, de Enrique López-Marín; música del maestro Joaquín Valverde (hijo)* (Madrid: R. Velasco, 1905). Estrenado en el Teatro Moderno, el 6 de abril de 1905.

<sup>991</sup> Floridor, «Los teatros. Zorrilla», 4 de noviembre de 1910.

<sup>992</sup> *Sainete original de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con música de Gerónimo Giménez* (Madrid: R. Velasco, 1915). Estrenado en el teatro Cómico, el 8 de abril de 1915.

<sup>993</sup> Ele, «Los teatros. Lope de Vega», 26 de octubre de 1915.

y Bru no lograrán por ella gran fama, pero es cierto que tampoco el libro necesitaba el realce de unos cuantos compases»<sup>994</sup>. Si bien es cierto que este modelo ha sido el más generalizado, conviene destacar una variable advertida en el crítico que firmó como Floridor en algunos de sus textos en los que el discurso se ajustaba al orden lineal planteado por la obra, de manera que se conjugaban los comentarios sobre los diferentes parámetros conforme a la consecución de cuadros de los que constaba el título en cuestión. Véanse como ejemplos de esta tipología de crítica, los textos publicados al hilo del estreno de *Corpus Christi*<sup>995</sup> y *ABC* o *El chico del cafetín*<sup>996</sup>.

<b>Título y autores</b>	<i>Estreno del drama lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, letra de don Pastor Rubira, música del maestro Penella, CORPUS CHRISTI</i>	<i>Estreno de la fantasía cómico-lírica de gran espectáculo, en un acto, dividido en cuatro cuadros, en verso y prosa, original de los señores Perrín y Palacios, música del maestro Jiménez, A B C.</i>
<b>Introducción</b>	Teníamos excelentes noticias de esta obrita por él éxito alcanzado en otras poblaciones y anoche quedaron aquellas confirmadas en sentido plenamente favorable.	Con un lleno extraordinario se verifico anoche el estreno de <i>A B C</i> . La empresa de Lope ha realizado un verdadero alarde de ostentación presentando esta obra con magnífico decorado y vestuario.
<b>Comentario crítico</b>	El público, algo indeciso en el primer cuadro, se entregó de lleno en el segundo, aplaudiendo ruidosamente la meritísima labor de la bella Caridad Álvarez, que demostró, además de sus buenas condiciones de cantante, ser una actriz dramática de mucho relieve. En el mismo cuadro alcanzaron también muchos aplausos la señorita Pacheco y los señores Ibáñez, Velasco y Bodalo.	En el cuadro primero, titulado <i>La borrachera</i> , lucen sus facultades artístico-vinícolas <i>el Mangas</i> (señor Guillén) y <i>el Narices</i> (señor Palacios) –aunque este, con su natural apéndice nasal, lo mismo pudiera llamarse <i>el Narices</i> que <i>el Chufas</i> – y se exhiben, elegantemente ataviadas, <i>A</i> (señorita Méndez), <i>B</i> (señora Guillot) y <i>C</i> (señorita Marín, J.) La decoración de este cuadro está muy bien presentada.
	El intermedio musical del tercer acto, con la combinación de la banda militar, obtuvo, al terminarse, una gran ovación, y se repitió accediendo á las reiteradas instancias del público.	El Segundo cuadro, titulado <i>Arte, belleza y cuernos</i> , resulta más movido que el anterior y en él hacen su presentación todos los artistas de la compañía. También es de buen efecto la decoración de este cuadro. [...]
	El último cuadro de <i>Corpus Christi</i> es una nota de color, muy interesante. El momento en que el anarquista se dispone á arrojar la bomba metida en el ramo de flores, –momento en que le	El tercer cuadro, <i>A orillas del Manzanares</i> , tiene bonitos coros de balandristas y hacen unos simpáticos tripulantes de balandros las señoras Cachavera, Otero y Eduarte, terminando la obra con una apoteosis de

<sup>994</sup> C., «Los teatros. Lope de Vega», 6 de diciembre de 1914.

<sup>995</sup> *Drama lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa original de J. Pastor Rubira; música del maestro Manuel Penella* (Madrid: R. Velasco, 1909). Estrenado en el teatro Martín de Madrid, la noche del 9 de febrero de 1909.

<sup>996</sup> *Fantasia cómico-lírica de gran espectáculo en un acto, dividido en tres cuadros, en verso y prosa / original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Gerónimo Giménez* (Madrid: R. Velasco, 1909). Estrenada en el teatro de la Zarzuela, el día 12 de diciembre de 1908.

	sorprende su mujer, convenciéndole, al mismo tiempo que se oyen los acordes de la Marcha Real al paso del Santísimo,— es verdaderamente emocionante é hizo prorrumper al público en estruendosas salvas de aplausos.	efecto, que representa el Manzanares convertido el río navegable, surcando sus aguas barcos de vela y vapores.
<b>Apreciaciones generales</b>	Fue necesario levantar el telón tres ó cuatro veces, aplaudiendo á los intérpretes de la obra, al director de la orquesta y á los pintores escenógrafos señores del Puerto y Sánchez.	El público aplaudió ruidosamente. El señor Martelo hizo un <i>Gedeón</i> bastante aceptable.
<b>Conclusión</b>	<i>Corpus Christi</i> es una obra que será vista, seguramente, por todo el público vallisoletano.	En resumen, puede decirse que la obra está muy bien presentada-; que además el libro —exento de sicalipsis— tiene una música adecuada, que se escucha con agrado, y que es muy probable proporcione buenas entradas á la empresa.
<b>Referencia</b>	Floridor, «Los teatros. Zorrilla», 26 de octubre de 1910.	Floridor, «Los teatros. Lope de Vega», 22 de noviembre de 1910

El otro tipo de crítica al que me refería en líneas anteriores se corresponde con aquella en la que el estreno sirve al redactor para reflexionar acerca del género al que se adscribe la obra comentada o del lugar que este ocupa en el sistema de producción y consumo teatral. En este sentido, y dada su naturaleza de modelo y fenómeno de procedencia extranjera instalado en las carteleras y repertorios de las compañías en cantidades ingentes, la opereta fue uno de los espectáculos más damnificados por consabida animadversión que una parte nada desdeñable de la crítica profesaba. Por esta razón, algunos de los ejemplos paradigmáticos de este tipo de crítica se han localizado al hilo de presentaciones locales de arreglos de operetas extranjeras, como en el caso de *La mujer divorciada*, en la cual se parte de una serie de clichés asociados al género para afianzar unas dinámicas de gusto y consumo pautadas conforme al prototipo europeo:

<b>Título y autores</b>	LA MUJER DIVORCIADA, <i>opereta de Leo Fall adaptada por Lleó.</i>
<b>Reflexión</b>	Ha tomado la opereta entre nosotros sarta de naturaleza. No es cosa de ponernos ahora á averiguar por qué. Lo cierto es que apenas iniciada, la racha de estas obritas, los públicos; todos de Europa las aceptaron como buenas y las aplaudieron, poniéndolas en los cuernos de la luna. Eso es lo ocurrido e innegable. De modo que no hemos sido sólo los españoles jaleadores y admiradores de las operetas con valsés vieneses. Han caído bien en todas partes y eso es todo. Tienen, ciertamente, elementos para triunfar; son ligeras, alegres y vistosas: tienen una música agradable, facilita y dulce, que se canta en cuanto se oye; y la suma, proporcionan el agrado ligero que tanto se busca. Tras las ya conocidas, vino ahora otra partitura de Leo Fall, el músico de <i>La princesa del dollar</i> , á alegrarnos, y confesemos que lo ha logrado.
<b>Partitura</b>	<i>La mujer divorciada</i> triunfó anoche en toda la línea. Tiene un asunto movido y gracioso, que da motivo á escenas apropiadas para una música de opereta totalmente vienesa, que tal es el carácter que ahora deben tener las operetas, y se escuchan unos

	<p>coros agradables, unos dúos <i>valsados</i>, amorosos á veces, á veces picarescos y graciosos, alguna escena caricaturesca de música retozona y ligera... todo, en fin, lo que es reglamentario que tenga una opereta para serlo de verdad y como ahora las usamos.</p> <p>Y toda la partitura es tan linda, fácil y risueña, que el público, desde el comienzo de la obra, aplaudió sin reservas, entusiásticamente.</p> <p>De gran éxito puede calificarse el obtenido anoche por la opereta de Leo Fall.</p> <p>Se bisaron varios números; en el segundo acto dos dúos que cantan primorosamente la señora Blasco y la señorita Pujol, ambas con el señor Cruz.</p> <p>En el acto tercero, el gracioso dueto cómico de los paraguas, interpretado por la señorita Pujol y el señor Ballester, se repitió cuatro veces, pedido insistentemente por el público con grandes y calurosos aplausos. Y, al final de la representación las ovaciones de los espectadores obligaron á levantar varias veces la cortina.</p> <p>La obra, pues, obtuvo la sanción más favorable; pronto se harán populares los valeses de <i>La mujer divorciada</i>.</p>
<b>Interpretación</b>	<p>La interpretación hizo honor á la opereta.</p> <p>La señora Blasco, en el papel de Yana, se vio aplaudidísima. Cantó muy bien y dijo todo su papel de un modo muy justo y acertado.</p> <p>Graciosa y picaresca y dándole á su <i>particella</i> toda la alegría que tiene, la señorita Pujol logró un triunfo. Tanto ésta, como la señora Blasco repitieron varios números, como hemos dicho. Vistieron, además, la obra, con mucho gusto.</p> <p>Ballester hizo un Biscornet delicioso. El público, con aplausos repetidos celebró su labor. Y así mismo la del señor Cruz, que cantó muy bien.</p> <p>Y las señoras Soldevilla y Ordóñez y los señores Castejón y Centaño, como los restantes intérpretes contribuyeron, con su labor [---] y artística al éxito de <i>La mujer divorciada</i>.</p> <p>También fué muy aplaudido: el maestro Padilla.</p> <p>El decorado, del señor Jiménez Solá, gustó mucho, igualmente.</p>
<b>Referencia</b>	V., «Los teatros. Pradera», 26 de abril de 1912.

Si en la primera tipología de críticas la música había ostentado un papel absolutamente secundario, en este caso sucede lo contrario. Es la partitura la que acapara toda la atención, lo cual, lejos de tratarse de un hecho coyuntural, ejemplifica una forma de proceder recurrente en los estrenos de títulos adscritos al género de la opereta o del vodevil. Llama la atención el uso continuado de determinados clichés representativos sustanciados en el empleo incesante valeses a los que habitualmente se calificaba –como ya se ha destacado en líneas anteriores– a través de una serie de términos que incidían en su carácter *lamigoso*, *retozón* y *ligero* que, como el propio crítico indica, constituía el ingrediente reglamentario para que una opereta fuese una opereta. Como ejemplo de la revalorización que la música experimentó en los textos sobre este tipo de repertorios que servían al periodista para realizar reflexiones y/o críticas al género en su conjunto, véase el comienzo de la publicada por Fernando De'Lapi a colación del estreno de la opereta española *La mecanógrafa*:

La historia de la literatura está llena de ejemplos de la sugestión que han ejercido los géneros y modalidades exóticos en la producción indígena. Confirmándolo, la opereta vienesa, además de introducirse y aclimatarse en nuestra escena, se dejó recrear por algunos ingenios del áspero terrón calderoniano, y no son ni una ni dos las mixtificaciones, más o menos afortunadas, que poetas y músicos, combinando trucos, administrando los tópicos neoyorkinos y parisienses de rigor, incidiendo en los motivos del champán y del romanticismo fácil de príncipes convencionales,

geniales millonarias y diplomáticos del *Simplicissimus*, y casando los timbres, los dengues y las cabriolas de esa música, nos vienen ofreciendo. [...] La música de *La mecanógrafa* es abundosa, de una grata y fluida frecuencia. La gracia, la travesura y el sentimentalismo, se producen oportunos y justos. La orquestación tiene el sello del género. La picardía, la habilidad, el sentido teatral del autor, reaparecen aquí, y aquí siguen venciendo.

Pero á Luna, riojano como Bretón de los Herreros, debemos pedirle más: música cómica y española. El «enterado» coreógrafo de *El sapo enamorado* tiene que darnos algo distinto del cromoburgués ó de las martingalas de los copistas<sup>997</sup>.

Esta descripción de la recepción del fenómeno operetístico resulta esclarecedora para comprender los tópicos que conformaban el espectro mental de críticos como De'Lapi y su traslación al discurso hemerográfico. No faltan alusiones a la impronta foránea del género, referida en términos que contraponen el *exotismo* a lo *indígena*, es decir, en una oposición binaria por la que se establecen como posturas opuestas diferentes tradiciones culturales que no pueden sino ser construidas desde una percepción centrista *nosotros-ellos, España-Europa*<sup>998</sup>. Al hilo de cual emerge otro hilo discursivo por el cual se apela a la ambientación neoyorkina y parisiense que sugiere los ideales de cosmopolitismo, refinamiento y urbanidad a que se adscriben las clases sociales aristocráticas (y frívolas) representadas. No obstante, llama poderosamente la atención la reivindicación final con la que interpela directamente al compositor Pablo Luna para reprocharle su dedicación a un género al que, implícitamente devalúa en términos artísticos en su referencia a *El sapo enamorado*<sup>999</sup> –una pantomima encargada por Gregorio Martínez Sierra al mencionado músico y al dramaturgo Tomás Borrás– como epítome de vanguardia artística<sup>1000</sup>.

A pesar de que la muestra es relativamente pequeña, si se tiene en cuenta que la colaboración de De'Lapi con *El Norte de Castilla* se produjo a partir de 1918, sí conviene destacar que sus textos se caracterizan por un tono muy propio que dista considerablemente del que presentaba buena parte de las críticas firmadas –pero anónimas– que han sido contempladas hasta ahora. Mientras que en las publicaciones sin autoría reconocida se podía apreciar una cierta uniformidad en la estructura, estilo

---

<sup>997</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Viena-Madrid.– “La mecanógrafa” y Ramón Peña en Lope.– 1919-1920», 17 de septiembre de 1919.

<sup>998</sup> Este mismo planteamiento guarda relación con las propuestas de Edward Said sobre la construcción de la identidad desde la otredad que despliega en el imaginario social Oriente (vid. n1084 *infra*).

<sup>999</sup> *Pantomima en un prólogo y un acto Tomás Borrás; música de Pablo Luna; decorado y trajes de José Zamora* (Madrid: Librería y editorial Rivadeneyra, 1921).

<sup>1000</sup> Para más información consúltese Gonzalo Lloret Marín, «Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás» (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015), cap. V, 221-273.

y extensión de las críticas –que podían incluso llegar a adquirir un tono mecánico, reglamentario e intercambiable– en el caso de De’Lapi la impronta personal se hace más evidente, perceptible también en la atención prestada a diferentes aspectos en función de sus intereses de manera que, mientras algunos títulos como *Trianerías*<sup>1001</sup> son abordados mediante profusas descripciones sobre todo lo relativo a la obra y a la interpretación ofrecida por la compañía, al estreno de *El triunfo de Momo*<sup>1002</sup> tan solo le dedica unas someras líneas:

La razón social Rubiales, Calero y Monterde, laboriosa, modesta y acreditada en unas cuantas zarzuelitas limpias y en no pocos cuplés de reconocida popularidad, estrenó anoche una «humorada» del género de *El terrible Pérez*, cuajada de chistes al uso –algunos francamente felices, otros paladinamente malos–, y adornada de una música, si no personal ni valiosa, lo bastante á tono con la travesura del libro.

El público rió y aplaudió, sin entusiasmo, pero tampoco sin violencia. Se distinguieron e la interpretación las señoras Ortega y Barandiarán y Pilar Saturnini. Videgaín muy regocijante en el consabido calaverón de estas obras. Le secundó en la nota cómica Guillén.

Del decorado, nuevo y expofeso, destacó el primer cuadro, de ajustada propiedad<sup>1003</sup>.

Quizá el aspecto más destacable de su labor como crítico de estos repertorios sea el tono ensayístico que confirió a sus textos, en los cuales, al hilo de la obra de la que era

---

<sup>1001</sup> «Viendo ayer tarde el estreno de *Trianerías*, remontábamos una curva en la carrera velocísima de Pedro Muñoz Seca. Retrocedíamos unos diez años, cuando la veta de sainetero andaluz que hay en este prolífico ingenio, constituía su único perfil. Entonces solía emparejar también don Pedro Pérez Fernández, consecuente colaborador suyo. Poco hay, efectivamente, en *Trianerías*, del “muñozsequismo” hilarante y conceptuoso que triunfa hoy por esos teatros. Pero hay gracia y color, siquiera falte la personalidad que Muñoz Seca marca en esa otra labor descoyuntada y que en sus cuadros meridionales casi sólo poseen los Quinteros. Presta á *Trianerías* un cierto prestigio sugestivo la concurrencia pintoresca y sentimental de Jueves Santo en Sevilla, con su casticismo, su ineludible cara cómica, y su ejecución. El sainete, pues, tiene sus gotas de un ácido discreto, su agridulce grato, las picardías de dos técnicas que saben pintar por planos alternados, haciendo reír cuando la tristeza deja de cosquillar á flor de piel. El diálogo retoza con un fresco donaire y una claridad limpia. Hay en *Trianerías*, junto á algún retazo de cromo, aciertos sin reservas. La partitura de Vives, ofrece páginas incoloras al lado de notorias inspiraciones, los motivos de la procesión valen por toda la obra. Sin embargo, quien triunfó tantas veces, hasta el punto de sentarse en la cumbre de nuestra escena lírica, no muestra aquí una aspiración hacia nuevas alturas. Esta música proyecta un buen conjunto, pero no deja destacar tal ó cual número. Casi no llegan á delinearla la orquesta y las voces, ahogadas éstas por aquella. Puede calificarse de buena la interpretación. Entre los cincuenta y tantos personajes (¡ni en las óperas wagnerianas!) que figuran en el reparto, cabe distinguir á Pilar Saturnini, siempre en situación; á las señoras Álvarez y Ortega; á Castejón, que ha encontrado un papel donde lucir sus apreciadas condiciones; á Guillén, gracioso á cada rato, á Viana y á Lozano. Videgaín crea un personaje de alemán ingenuo, sentimental y generoso, que recuerda al “Mister Blay” de La patria chica; el distinguido actor no ha podido esquivar por completo esta semejanza literaria, á veces parece más de la orilla del Támesis que de las márgenes del Rhin. Un elogio á la presentación del penúltimo cuadro, de hecho y eficaz efecto, y al cuidado de la dirección escénica desde el principio hasta el final. *Trianerías* fué muy aplaudida, reída y celebrada. Llenó el teatro por tarde y noche, y seguirá llenándolo unos cuantos días. Es lo poco que acusa relieve en el actual momento desmayado de la zarzuela española». Fernando De’Lapi, «Los teatros. Miscelánea. “Trianerías” en Pradera», 6 de mayo de 1919.

<sup>1002</sup> Este título aparece recogido en el CEDOA como obra de Bernardino Bautista Monterde, Enrique González Rubiales y Antonio Calero Ortiz.

<sup>1003</sup> De’L., «Los teatros. Pradera. “El triunfo de Momo”» 22 de mayo de 1919.



objeto la publicación, recapacitaba de manera mordaz sobre la situación teatral coetánea al asirse a esos usados clichés que aparecían una vez más para confirmar la crisis de la lírica a través del modelo del sainete. A colación del estreno de *Chiribitas*, De'Lapi insiste en la deformidad de esta tipología de zarzuela que no hace sino representar a una sociedad enferma y desgraciada con la excusa de adscribirse a un supuesto bagaje tradicionalista. No es cosa nueva esta batalla emprendida desde la crítica contra el sainete lírico, sin embargo, las palabras del crítico denotan implicaciones socioculturales que van mucho más allá de la aparente intrascendencia de la obra, pues el sainete consiste en una tipificación de una parte de la sociedad –la oprimida– a la que la opereta no había dado cabida y que carecía de la impronta reivindicativa que sí contenía el ya referido género astracán:

La zarzuela, aquella específica y caliente zarzuela que deslumbró á Camilo Saint-Saens cuando viniera á España, ha muerto ya. Hoy el negocio lírico va de mal en peor, porque apenas hay obras, porque los músicos caen en la ineptia más vergonzosa ó se encaraman en lo abstruso, porque lo que menos tienen los elencos es voz, y finalmente, porque los amos del cotarro son la fauna que, por condescendencia de los documentados é inconsciencia del público, aprehende una pluma con la extremidad inferior.

Ahora nos ofrecen una zarzuela contrahecha, canija, de chistes torturados, de gentes que comen mal y se atavian con el guiñapo de esos valores pseudotradicionales que son el matonismo, la flamenquería y la gracia desgraciada. Toda la tristeza urbana, todo el hacinamiento sórdido, todo el pauperismo económico, fisiológico é intelectual que agobian al bajo pueblo de Madrid (que, muerto Goya, no encontraría pintor capaz de exaltarlo, aun en una histérico-heróica sacudida), vienen presentando en el sainete de Apolo y Novedades su contrafigura violentamente risueña. De unos cuantos lustros á esta parte, el clisé no deja de repetirse. El sainete actual es el mismo sainete de un año y de otro; triste, sucio, pretencioso, necio<sup>1004</sup>.

Sirva como colofón a este apartado los términos en que este periodista se refirió a *La bella Riseta*<sup>1005</sup>, representada por la compañía de Pepe Bergés. Si el sainete se había consolidado como un género desgastado, la opereta era paradigma de un «género híbrido y burgués, que tiene la elegancia y la estética del figurín; y que palidece ante algunas obras de un arte desgarrado, pero sustantivo y fuerte, como esas florecillas de tela impregnadas de la esencia similar, que desde un escaparate contemplan con envidia el rojo villano y triunfal de unos claveles. Sin embargo, la opereta es algo artificioso y supérfluo que nos agrada á media noche, en primavera y entre damas gentiles»<sup>1006</sup>.

---

<sup>1004</sup> De'L., «Los teatros. Pradera. Una zarzuela más», 21 de mayo de 1919.

<sup>1005</sup> *Opereta en tres actos, divididos en un prólogo y cuatro cuadros con música de Leo Fall; adaptación castellana de Asensio Mas, Cadenas y Gutiérrez-Roig* (Madrid: R. Velasco, 1916).

<sup>1006</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Pradera. Operetas», 5 de junio de 1919.

### III.4. Variedades: un género de géneros (de todo tipo y condición)

*¡Ay! Cipriano, Cipriano, Cipriano, no bajes más la mano, no seas exagerao, si no bailas con más comedimiento, al menor movimiento te la has ganao.*

J. Martínez Abades. Schotis madrileño. 1916

Aun a riesgo de que resulte reiterativo el escepticismo ya declarado en lo concerniente a la cuestión terminológica de las manifestaciones que son objeto de estudio en esta tesis, considero primordial una breve reflexión sobre lo que tradicionalmente se ha denominado *variedades*, *varietés* o directamente, *género de varietés*: «Bajo las apariencias vistosas de una revista de gran espectáculo, nos ofrece Viérgol en *Su majestad el couplet* una violenta sátira del género de varietés, que hoy invade todos los escenarios»<sup>1007</sup>. Así describió el crítico ese título de género chico, o que más específicamente se podría catalogar dentro del *género ínfimo*<sup>1008</sup>, en el que se parodiaba una modalidad escénica que prácticamente había acaparado la atención del público de su tiempo. *Variedades* o *varietés* hacía referencia a una realidad escénica tremendamente heterogénea, en la que tenían cabida espectáculos de todo tipo y condición. Es por ello por lo que, en primer lugar, conviene apuntar que el hecho de referirse a las variedades como *género* causa, ya de partida, algún que otro problema de inexactitud referencial. Más que un género, lo preciso sería definir las variedades como un género de géneros, o como un modelo de programación cuyo principio constitutivo consistió en la alternancia de breves actuaciones de diferente naturaleza que ofrecían una sucesión constante de estímulos audiovisuales que brindaba al espectador la dosis adecuada de novedad y modernidad.

---

<sup>1007</sup> B., «Los teatros. Salón Pradera», 24 de febrero de 1912. De esa manera se refirió el crítico a la ya mencionada plaga de sicalipsis que se vivió sobre las tablas de los teatros en repertorios de zarzuela, opereta, vodevil, etc. Además, estos términos fueron empleados habitualmente para mencionar los espectáculos que, efectivamente, se programaban como variedades, pero también para aludir a las artistas adscritas al fenómeno: «Se trata del notabilísimo número *El arca de Noé*, que constituye en la actualidad la mayor atracción del género de varietés». «Notas teatrales. Pradera», 9 de mayo de 1913. Véanse también: «Es *La Verna* una canzonetista que rinde culto al arte verdadero, pues lo selecto de su repertorio, lo magnífico de su presentación y la interpretación que dá á los cuplés, hacen que este género de varietés, tan conocido y vulgarizado, resulte algo nuevo y que produce verdadera sensación de arte». «Notas teatrales. Pradera», 17 de octubre de 1914; «Los triunfos que alcanzan *Los Jerlivals* son cada día mayores; es uno de los números más entretenidos en el género de *varietés*; mañana se despiden con la genial Pastora Imperio». «Notas teatrales. Lope de Vega», 11 de octubre de 1919.

<sup>1008</sup> Conviene señalar, de nuevo, que *género ínfimo* se utilizó como designación peyorativa para referirse a espectáculos tanto de género chico como de varietés, de carácter erótico. Véase 167 y 169 *supra*.

Paralelamente emergió una discusión en torno a la consideración artística de las variedades, en buena medida condicionada por la disputa sobre la moralidad de espectáculos como el cuplé, perseguido por algunas publicaciones como el semanario *La Lectura Dominical*, en el cual se examinaba la cartelera de espectáculos para recomendar, o no, la asistencia a sus lectores a través de discursos que relacionaban posiciones políticas vinculadas al anarquismo y liberalismo con espectáculos taurómacos, de variedades y cinematográficos que *atentaban* contra los principios de la correcta moral católica<sup>1009</sup>. Según se verá en lo sucesivo, durante los años estudiados en este trabajo y en el contexto de una ciudad de provincias como Valladolid, la realidad escénica y musical de dichas actuaciones oscilaba entre el tono sugerente de su repertorio y actitud performativa –dentro y fuera de escena– y la demostración de un supuesto decoro, un mensaje premeditadamente ambiguo que queda reflejado a la perfección en estribillo del cuplé que ha servido de lema al presente apartado, en el que a través de la actitud correctiva de la mujer se hacía patente la censura a un comportamiento lascivo<sup>1010</sup>. De hecho, esa búsqueda de lo correcto y lo elegante en los espectáculos de variedades se encuentra directamente vinculada con el fenómeno del *vaudeville* estadounidense, la principal oferta de entretenimiento americano<sup>1011</sup> al que, a partir de 1909, se pretendió infundir una nueva imagen social mediante intérpretes como Ivette Guilbert, cuya «identidad foránea, reputación artística y feminidad recatada la convirtieron en el símbolo perfecto de la nueva respetabilidad del vodevil»<sup>1012</sup>.

La historiografía ha solido considerar algunos hitos como fundacionales de las variedades en España: la interpretación del celeberrimo cuplé «La Pulga» por Augusta Bergés en el Teatro Barbieri en 1893<sup>1013</sup>, la apertura del music-hall Alhambra, o la actividad de los teatros-circo. «En 1895, el Teatro Circo Español, de Barcelona, ofrece

---

<sup>1009</sup> Francisco José Rosal Nadales, «La lucha contra la amoralidad en la sociedad española: *La Lectura Dominical* frente a los espectáculos de variedades (1900-1920)», *Oggia* 21 (2017): 69-70.

<sup>1010</sup> Juan Martínez Abades, *Ay Cipriano: schotis madrileño, letra y música de J. Martínez Abades* (Madrid: Unión Musical Española, antes Casa Dotesio, 1916). En portada se especifica «Creación de Úrsula López».

<sup>1011</sup> Cfr. n908 *supra*.

<sup>1012</sup> Trad. propia: «her foreign identity, artistic reputation, and demure femininity made her the perfect symbol of vaudeville's new respectability». M. Alison Kibler, «Introduction», en *Rank Ladies: Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1999), 2. Esta referencia al decoro pretendido en los espectáculos de vodevil estadounidenses resulta del todo oportuna si se tiene en cuenta la rudeza y brutalidad de los públicos de algunos teatros, de los que la misma Guilbert se quejaba públicamente a través de la prensa americana. Frank Cullen, *Vaudeville, Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*, vol. 1 (Nueva York: Routledge, 2007), 464.

<sup>1013</sup> Vid. n574 *supra*.

“fenómenos”, “monstruos”, “figuras de cera”, “hércules”, payasos, enanos, titiriteros, hipnotizadores, lucha greco-romana, etc.»<sup>1014</sup>. Al igual que sucedía con las controvertidas clasificaciones impuestas al género chico, las de las variedades no lo fueron menos si se tiene en cuenta su heterogeneidad, intrínseca a las múltiples posibilidades escénicas que bajo este nombre se acomodaron: baile, gimnasia y calistenia, halterofilia y velocipedismo, acrobacias y malabares, prestidigitación, transformismo, interpretación instrumental de variada índole<sup>1015</sup>, teatro de sombras, canto lírico y popular, monólogos, *clowns*, domadores de animales, hipnotismo y mentalismo, etc., etc. Se trataba, por tanto, de una articulación fragmentaria, derivada de los espectáculos de ámbito circense que en ese momento se encontraba ya plenamente asentada en las programaciones de los teatros, en los cuales se asistía a una concatenación de números dispares e inarticulados (ausencia de enlace fabular entre sus unidades) cuyo mensaje no solicitaba el intelecto de un público<sup>1016</sup> cuya principal, o única, expectativa consistía en la evasión y el entretenimiento<sup>1017</sup>.

#### III.4.1. La invasión de las variedades en Valladolid: «lo que en un principio fué género ínfimo, hoy es verdadera manifestación de arte»

Al igual que había sucedido con el vodevil estadounidense, las variedades en España habían surgido adscritas a un ámbito sociocultural liminar y subversivo que había suscitado desde un principio la controversia mediática con una crítica posicionada mayoritariamente en su contra, pues se consideraban problemáticas para la salvaguarda del orden moral preestablecido por los sectores más conservadores de la sociedad y de la prensa. No obstante, durante los años estudiados, y especialmente en el contexto de una ciudad de provincias como Valladolid, se asistió a una progresiva dignificación de las variedades ya plenamente asentadas como oferta de ocio. Una tendencia que, como se

---

<sup>1014</sup> Salaün, «Cuplé y variedades», 133.

<sup>1015</sup> La oferta variaba desde fórmulas académicas convencionales hasta otras de carácter más popular (bandas, rondallas de pulso y púa, etc.) pasando por propuestas excéntricas o inhabituales como las funciones ofrecidas en el cinematógrafo Pradera por M. Tapiero «concertista de ocarina», 8, 9, 10, 11 y 12 de febrero de 1910.

<sup>1016</sup> Al estilo del vodevil anglosajón antes mencionado. Véase 228 y 229 *supra*.

<sup>1017</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 501-502.

advierde en el título de este apartado<sup>1018</sup>, se acusó si acaso con especial insistencia en el cuplé, actuaciones en las que la figura femenina era protagonista absoluta y que fueron calificadas por el diario de cultas y morales<sup>1019</sup>. La preocupación del rotativo por considerar las variedades como una oferta de ocio apta para todo tipo de públicos fue especialmente significativa en el caso de las anecdóticas temporadas desarrolladas en el Teatro Calderón, un espacio cuya programación se vinculaba al prestigio social de sus concurrentes.

Las carteleras del Lope de Vega y el Zorrilla acogieron una más o menos constante presencia de temporadas de variedades, que, sin embargo, quedaban eclipsadas por las del Pradera, lugar donde se concentró el grueso de estos espectáculos, compuestos por cantidades ingentes de artistas de disciplinas tan dispares como recreativas. De hecho, durante la década explorada llamaron especialmente la atención mediática los números protagonizados por animales adiestrados, entre los que podrían citarse el perro Thin de Calvetti<sup>1020</sup>, los perros comediantes de Trenof<sup>1021</sup>, las palomas

---

<sup>1018</sup> «Ferias y fiestas en Valladolid. El noveno día. Los teatros. Pradera», 26 de septiembre de 1918.

<sup>1019</sup> «Mañana hará su debut la notable artista Paquita Escribano, que une á su juventud y su belleza una presentación artística y espléndida y un programa atrayente y moral». «Notas teatrales. Zorrilla», 4 de marzo de 1913. Véanse también: «Sigue siendo este teatro [Comedia] uno de los preferidos por el distinguido público que á diario concurre, por ser el espectáculo moral y atrayente». «La feria de Septiembre. El cuarto día. Gacetillas teatrales. Comedia», 21 de septiembre de 1917; «Debut de las aplaudidas artistas Mercedes Sierra, canzonetista, y Zaida, bailarina de verdadero arte y moralidad; ambas procedentes de los mejores teatros de España». «Notas teatrales. Zorrilla», 3 de marzo de 1918; «Hay que elogiar grandemente en esta artista [Clotilde Casteldor], además de su labor delicada, lo culto y moral de su trabajo». «Notas teatrales. Comedia», 16 de septiembre de 1918; «La señorita Cortés deja en ésta gratos recuerdos entre las señoras de nuestra buena sociedad, y en el público en general, pues con razón se la llama “artista predilecta de las señoras”; no cabe en artista del género que cultiva, más moralidad». U. y M., «Teatro Lope de Vega. Elvira Cortés», 31 de marzo de 1918.

<sup>1020</sup> «Hoy debutará un número extraordinario: el perro Thin, una maravilla, un estupendo caso increíble de inteligencia canina. El perro Thin –que es español, por cierto– hace no sólo cosas de hombre, sino muchas de las que hasta en los hombres admiran. El perro Thin sabe leer, sumar, dibujar, escribir, adivinar el pensamiento, bailar el garrotín, juega al dominó, hace la instrucción militar, conoce la lucha greco-romana, hace la crítica del toreo, presenta juegos de prestidigitación, realiza experimentos de cálculo como Juandí [nombre artístico de Jaime Inaudí, un artista de variedades piamontés que realizaba cálculos matemáticos en sus espectáculos], y además hace infinidad de gracias... ¿Qué hombre hace tanto? Thin es el más inteligente perro que se ha conocido, y es español. Y es más fenómeno que Belmonte [Juanito Belmonte fue un torero afamado en la época y conocido por el público vallisoletano tanto por haber toreado en dicha ciudad, cuanto por protagonizar películas proyectadas en los cinematógrafos locales]. «Notas teatrales. Pradera», 30 de septiembre de 1914.

<sup>1021</sup> «Este ingenioso artista es el primero que convirtió el viejo espectáculo de los “perros amaestrados” en una cosa nueva, divertida y artística; de los perros que se agitaban temerosos bajo el látigo del domador, hizo unos verdaderos comediantes, que trabajan como tales por sí solos y que ejecutan obritas de ameno argumento, con la gracia y la perfección de unos cómicos humanos... salvo que, como el burro del gitano, “no preñuncian”. Trenof ha tenido imitadores, pero nadie que le iguale. Sus perros comediantes son la admiración de todos los públicos». «Notas teatrales. Pradera», 6 de octubre de 1914.

amaestradas de Sicora<sup>1022</sup> o los cinco caballos enanos que actuaron en el escenario del Pradera:

La animación y el precioso golpe de vista que ofrecía ayer el Salón Pradera en las dos funciones, estaban bien justificados con el debut de los caballitos liliputienses, una de las mayores atracciones que han desfilado por aquel escenario. En efecto, los diminutos caballitos, presentados en el escenario de Pradera convertido en elegante circo merced á precioso decorado, con una verdadera monada; si no se viera la arrogancia de sus movimientos, los creeríamos caballitos de juguete.

Saltan, corren, llevan el compás de una danza, juegan al balancín y hacen difíciles y originales evoluciones; hasta caminan en unos preciosos aeroplanos que tienen fantástica iluminación y que ofrece un lindísimo remate de fiesta.

Los diminutos caballitos fueron aplaudidísimos y seguirá siéndolo en días sucesivos, pues se trata de un número muy agradable que varía frecuentemente el repertorio. La empresa de Pradera, contratando esta atracción, ha demostrado excelente gusto y un gran deseo de ofrecer al público vallisoletano un espectáculo interesante, culto y de novedad<sup>1023</sup>.

Se presentaron, además, otros números con animales más inhabituales como el mono Maxim II<sup>1024</sup>, una compañía de quince simios comediantes que se desenvolvían como actores cómicos<sup>1025</sup>, la troupe de Spinetto Giuseppe compuesta por monos, perros, cerdos y cabras acróbatas<sup>1026</sup>, e incluso las focas de Miss Elsa<sup>1027</sup>, los cocodrilos amaestrados de Mr. y Mme. Ardath<sup>1028</sup> o los leones de la Compañía cómico-acrobática

---

<sup>1022</sup> «También se presentó La Sicora, una joven que con diecisiete palomas americanas hace magníficas experiencias puesta sobre una esfera. Las palomas ejecutan diferentes evoluciones y trabajos verdaderamente sorprendentes». «Notas teatrales. Pradera», 2 de abril de 1913.

<sup>1023</sup> «Notas teatrales. Pradera», 10 de agosto de 1917.

<sup>1024</sup> «El mono Maxim II, es un verdadero prodigio de amaestramiento. Preséntase en escena como un artista humano, gracioso y hábil. Acciona con perfección, sin abandonar apenas la posición bípeda, y todos los detalles de su trabajo son de gran dificultad, y á veces de mucha fuerza cómica. El simpático antropoide realiza con naturalidad y soltura las domésticas labores de nodriza y otras regocijadas parodias. Monta en bicicleta muy diestramente las habilidades del mono artista, que parecía sonreír agradecido. Verdaderamente un mono así prueba más que un tratado de Darwin. ¡Cuántos “reyes de la creación” saben menos!». «Notas teatrales. Pradera», 8 de julio de 1915.

<sup>1025</sup> «Finalmente hicieron su debut los *quince monos* comediantes. Los pequeños cuadrumanos se presentan solos en escena y accionan y gesticulan como admirables y verdaderos actores, desarrollando un graciosísimo argumento, encanto de chicos y grandes. El espectáculo gustó extraordinariamente, saliendo al final á recibir los aplausos del público la directora de la compañía, una elegante dama que desde luego, merece un premio á la paciencia, pues mucha se necesita para enseñar tan admirablemente á tantos monos». «Notas teatrales. Pradera», 8 de abril de 1917.

<sup>1026</sup> «Animalitos trabajan primorosamente como equilibristas, acróbatas, actores, ciclistas, etc. Hacen varias pantomimas rebosantes de gracia. Hay un mono ciclista, que montando una pequeña bicicleta, recorre la sala de butacas sobre un alambre, llevando á su vez otro mono pendiente de un trapecio. Una cabra hace preciosos trabajos de equilibrio». «Notas teatrales. Lope de Vega», 1 de marzo de 1918.

<sup>1027</sup> «Las focas constituyen una atracción poderosísima en este cómodo y elegante teatro. No quedará chico ni grande en Valladolid que no vaya á Pradera para admirar los estupendos ejercicios que los exóticos animalitos ejecutan bajo la prodigiosa dirección de Mis Elsa, su gentil domadora. Las focas le van á hacer competencia estos días hasta al turrón de Alicante». «Notas teatrales. Pradera», 24 de diciembre de 1914.

<sup>1028</sup> «La presentación de estos extraños y feroces saurios es emocionante: en un acuario de cristal, Mr. Ardath, que es un nadador estupendo, entra con los cocodrilos y realiza dentro del agua increíbles ejercicios, tales como escribir, fumar, beber, comer y recoger con la boca hasta 30 monedas». «Notas teatrales. Pradera», 30 de agosto de 1914.

de George Marck. Este último número había producido una tremenda expectación alimentada, precisamente, por un extensísimo artículo en el que el periodista concilió su propio relato del encuentro con el domador con supuestos fragmentos de una conversación en la cual el mismo Marck declaró haber sufrido varios ataques graves por sus fieras. Se trata de una publicación que, lejos de presentar el formato habitual de una entrevista en la que se alternan las intervenciones de ambos interlocutores, está planteada como un artículo en el que se conjugan la posición de narrador homodiegético del reportero que se refiere a sí mismo en tercera persona del singular y las intervenciones, supuestamente literales, de Marck. En este sentido, conviene destacar que más que tratarse de una transcripción de una entrevista, puede suponerse sería el resultado de una narración llevada a cabo por el reportero a partir del encuentro con el domador, con cuyas declaraciones hubo de engrandecer los deseos morbosos de una audiencia deseosa de presenciar el riesgo del espectáculo: «Y nos enseñaba Marck una porción de cicatrices en la frente, en la cara, en las manos y en los brazos. Todo sin dar importancia al percance. Y después de esto, hay que reírse de los fenómenos coletudos que cobran seis y ocho mil pesetas por entendedérselas con animales noblotes y que van tras el trapo como inocentes corderos»<sup>1029</sup>. La peligrosidad, la emoción y el riesgo también fueron expedientes explotados para reclamo de un público ávido de efectismos y situaciones sorprendentes, de ahí el éxito de actuaciones tan inverosímiles como la protagonizada por Eddy Arcos, consistente en permanecer seis días enterrado en el vestíbulo de entrada al teatro Zorrilla.

---

<sup>1029</sup> C. R. D., «Actualidad teatral. Marck y sus leones», 16 de julio de 1915. En ese sentido, resulta llamativa la diferenciación que el crítico establece entre el espectáculo protagonizado por Marck y sus leones amaestrados, y el taurino, ridiculizado ante la peligrosidad que reviste el primero. Aunque el discurso acerca de la pertinencia de los espectáculos taurómacos poco tiene que ver con el actual en cuestiones de derechos de los animales, si procede llamar la atención sobre la consideración peyorativa del fenómeno taurino que ha destacado Rosal Nadales al referirse a las críticas proferidas por *La Lectura Dominical* durante los años explorados en este trabajo al señalar a los espectáculos canoros, taurinos y a los políticos liberales como causantes de impudicia en la sociedad española. Véase Rosal Nadales, «La lucha contra la amoralidad», 74.

**Teatro Zorrilla**

Hoy miércoles 30, á las siete y media de la tarde,

**Eddy Arcos (Fantomas)**  
 será enterrado en vida y sepultado en el vestíbulo del teatro Zorrilla, á la vista del público.

**SEIS DIAS**  
 de ayuno completo y absoluto.

**SEIS DIAS**  
 de sensación y de enigma.

**SEIS DIAS**  
 bajo dos metros de tierra, en cuya fosa, al hacer la excavación, se han encontrado huesos humanos y esqueletos de monjes, pues cementerio del convento de San Francisco era lo que hoy es teatro Zorrilla.

¡Extraordinaria sensación que le depara la casualidad á Eddy, de pasar seis días en un antiguo cementerio!

Figura 18. Anuncio «Teatro Zorrilla», 30 de mayo de 1917. AMVA.

En esta misma línea se ubican las demostraciones de habilidad gimnásticas y acrobáticas, una de las tipologías más abundantes durante la década estudiada: ejercicios de fuerza, trapevistas, barristas, equilibristas, saltadores, etc. que actuaron en parejas, tríos o grupos más numerosos y cuyos nombres solían explicitar el origen de los atletas, tanto extranjeros<sup>1030</sup> cuanto autóctonos<sup>1031</sup>. En su caso, las agrupaciones fueron generalmente mixtas –así Los Pilars, integrado por «tres bellas y muy elegantes señoritas y tres caballeros acróbatas»–, si bien es cierto que esporádicamente se presentaron algunos espectáculos netamente femeninos –por ejemplo, las «preciosas señoritas» Hermanas Panaitescu<sup>1032</sup> o las «dos señoritas dinamarquesas, antipodistas y alambristas» Soeurs Willas<sup>1033</sup>–. La práctica gimnástico-acrobática se había introducido en los teatros en calidad de espectáculo recreativo asociado a toda una serie de valores positivos desarrollados junto a la proliferación de la práctica deportiva como oferta de ocio

<sup>1030</sup> Véanse los nombres de grupos foráneos como la Troupe balcánica, Troupe china See-Hee, Los cuatro Ramadán (saltadores árabes) o la Troupe persa Mirza Golem.

<sup>1031</sup> Los artistas cuyos nombres artísticos informaban de su procedencia española enfatizaron su adscripción geográfica, como en el caso del Trío Madrid, Los Pilars [de Zaragoza] o la Troupe Aragón Allegris.

<sup>1032</sup> «Notas teatrales. Pradera», 22 de octubre de 1916.

<sup>1033</sup> «Notas teatrales. Pradera», 21 de julio de 1916.



saludable y de masas<sup>1034</sup> en la que, al igual que en el caso del domador de leones, se explotaba la excitación del peligro suscitado por situaciones de riesgo controlado que servían para denotar a los artistas en términos de valentía, prestigio y estatus<sup>1035</sup>. La importancia de la corporalidad inherente a este tipo de espectáculos iba más allá de la apreciación estética y se adentraba en los terrenos de la admiración o el asombro: «El espectáculo gimnástico-acrobático otorgó la posibilidad de que la población conociese las capacidades físicas del cuerpo humano y sus insospechados límites, retomó el culto al cuerpo, al movimiento artístico y atlético de los clásicos»<sup>1036</sup>. El tratamiento conferido por el periódico guarda ineludible conexión con el que ya se ha podido advertir en líneas anteriores de este trabajo y que es perfectamente extrapolable a aquellos grupos en los que la música, ahora sí, era un elemento constitutivo de primer orden. Desde agrupaciones aragonesas (Los invencibles, Los Mañicos del Pilar, Los Regionales) en las que se conjugaban rondalla y baile, hasta otras de impronta internacional como las «tres bellísimas señoritas inglesas» que tocan instrumentos, bailan y hacen acrobacias llamadas The Three Ronais<sup>1037</sup>, hasta aquellas en las que se combinaban referentes musicales de diferentes procedencias como Villasiul y su *troupe*, conformada por un tenor cómico, una tiple, un cantador de jotas y una pareja de bailes internacionales<sup>1038</sup>.

Sin embargo, el formato de espectáculo de variedades más copioso fue unipersonal. Bailarinas, cupletistas, canzonetistas, tonadilleras, cantaoras y cantatrices, tiples y vicetiples; en cualquiera de sus múltiples posibilidades, las protagonistas indiscutidas de las carteleras fueron mujeres que explotaban, de manera más o menos explícita, la espectacularización de sus cuerpos. Nada nuevo, por otra parte, si se tiene en

---

<sup>1034</sup> La actividad deportiva como oferta de ocio nació vinculada a la práctica de un particular tipo de gimnasia acrobática cuyo modelo se distanciaba grandemente de tipo de ejercicio físico que pudiera resultar común al grueso de la población, que durante los años abordados se restringía a la esfera de los juegos corporales o *sports*, sustancialmente distintos de los espectáculos acrobáticos que presenciaban en teatros y circos. Xavier Torredadella-Flix, «Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos: una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España», *Aloma: Revista de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport* 31, n.º 2 (2013): 80.

<sup>1035</sup> Ese vínculo entre situaciones de riesgo y la consideración de los artistas provenía de experiencias como la cacería o el toreo, contempladas como un atributo de valía personal. *Ibid.*, 81.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, 80

<sup>1037</sup> «Notas teatrales. Pradera», 1 de agosto de 1913.

<sup>1038</sup> «Mañana sábado, harán su debut los notables artistas, únicos en su género, Los Villasiul y su troupe, en la que figuran el tenor cómico señor Villascusa, la tiple señora Bieglitety, la notable pareja de bailes internacionales Porta-Carbonell y el cantador de jotas Francisco Muñíz». «Notas teatrales. Pradera», 13 de octubre de 1916.

cuenta el protagonismo desempeñado por las divas de la ópera en las compañías operísticas y en las correspondientes críticas periodísticas, o el papel central que –tanto a escala argumental como escénica– ostentaron en títulos pertenecientes a la corriente frívola de teatro lírico, a su vez, influida por el fenómeno del cuplé.

Según Barreiro, el cuplé era un género mixto en el que coexistían canción, baile y erotismo<sup>1039</sup>. Es decir, hablar de cuplé, sobre todo durante los primeros años del fenómeno, era hablar de sicalipsis: «No cabe la menor duda de que la expansión del cuplé y del baile moderno practicados en los escenarios del cabaret y del music-hall sirvieron de pretexto, o de soporte, para exteriorizar aspiraciones a una sexualidad menos rígida, emancipada de los tabúes, normas, códigos asfixiantes de una sociedad arcaica y represiva»<sup>1040</sup>. Era un espectáculo protagonizado única y exclusivamente por mujeres que se mostraban emancipadas y liberadas, pero también altamente sexualizadas<sup>1041</sup> por ellas mismas y, por supuesto, por un público que en sus orígenes fue netamente masculino. Baliñas ha identificado una primera etapa en el fenómeno del cuplé que se correspondería con la variante más explícita en su puesta en escena y sus letras<sup>1042</sup>: una realidad cultural y de ocio que acarrió no pocas críticas de los defensores más o menos conservadores de la moral. Precisamente, fue a partir de 1911 cuando las artistas iniciaron un proceso de «adecentamiento» del cuplé, también denominado cuplé *clásico*<sup>1043</sup>. Como ha señalado Durán<sup>1044</sup>, en ese año se creó el Comité de damas con el objetivo de frenar la inmoralidad de unos espectáculos a los que la prensa se había referido incesantemente al apelar a la lujuria, a los vicios y a la bestialidad de un público que se rendía ante la exhibición sicalíptica de *carne femenina*<sup>1045</sup>. Y es que el sector poblacional que condenaba actuaciones y artistas era el mismo que producía y consumía dicho espectáculo. De manera que, como ha apuntado Salaün, se produjo una paradoja entre discursos y praxis que, efectivamente, también se ha podido advertir en el contexto vallisoletano de la segunda década del siglo pasado, condicionado por la tendencia hacia un tipo de cuplé

---

<sup>1039</sup> «Los contextos del cuplé inicial».

<sup>1040</sup> Salaün, «Cuplé y variedades», 147.

<sup>1041</sup> Anastasio, «Pisa con garbo».

<sup>1042</sup> «Cuplé», en *EPMOW*, s. v.

<sup>1043</sup> *Ibíd.*

<sup>1044</sup> Gloria G. Durán, *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalipsis* (Madrid: La Felguera Ediciones, 2021), 122.

<sup>1045</sup> Serge Salaün, «Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo», en *Les spectacles en Espagne (1875-1936)* (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011), <http://books.openedition.org/psn/1332>.

rehabilitado, es decir, lo suficientemente moral como para ser consumido por todo tipo de públicos, con lo que las mujeres pasaron a convertirse al mismo tiempo en *performers* y público<sup>1046</sup>. Prueba de ese viraje hacia la integración en el sistema fue la actuación de La Goya en la inauguración del Trianón Palace el 18 de junio de 1911, en la que interpretó la tonadilla «La tirana de Trípoli» como estrategia de dignificación de su repertorio<sup>1047</sup>. «Incluso dentro del ambiente de adecentamiento que adquirió el cuplé, la escena “dignificada” presentaba a las cupletistas la oportunidad de invertir y cuestionar los modelos de género. Los temas de estas letras tratados con la frivolidad típica del cuplé constituyen verdaderas afirmaciones de agencia femenina en el ámbito escénico y, por lo tanto, en la sociedad, como reflejo del escenario»<sup>1048</sup>. Y es que, pese al *lavado de cara* que muchas artistas realizaron a sus espectáculos, para entonces sus *performance personae* habían quedado indefectiblemente vinculadas al carácter sicalíptico que ellas mismas habían construido con parte del repertorio que habían popularizado y difundido a través de fotos postales, así como por el dominio discursivo en que la prensa las había inscrito y al que indefectiblemente se las asociaba.



Figura 19. Antoni Esplugas, «Consuelo Bello Cano “la Fornarina”», fotografía, *Arxiu Nacional de Catalunya*, 1 de enero de 1900.

---

<sup>1046</sup> Anastasio, «Género ínfimo?».

<sup>1047</sup> Durán, *Sicalípticas*, 201.

<sup>1048</sup> Navarro, «Ángeles caídos», 111.

### III.4.2. Cupletistas y bailarinas, protagonistas de la escena y de la prensa

La relación de artistas de varietés que pasaron por las tablas de los escenarios locales durante *tan solo* una década es vastísima, sin embargo, la información proporcionada en prensa sobre estos no es tan enjundiosa como en el caso de los repertorios ya tratados. En una inmensa mayoría de las ocasiones, la labor de *El Norte de Castilla* se limitaba a relatar de forma somera el transcurso de la velada en lo relativo a afluencia de público y actuaciones desempeñadas: «Ayer se verificó el estreno de la grandiosa película titulada “Cuando la tierra tiembla”, cuyo asunto interesante y ameno fué muy del agrado de la numerosa y escogida concurrencia que asistió al cómodo teatro del Campo Grande. Los excéntricos *Werds* y Emilia Benito cosecharon muchos aplausos por su trabajo. Mañana celebrarán los *Werds* su función de beneficio y despedida. Dada la atracción de tan estupendo número, y las simpatías con que se cuentan aquellos artistas, promete ser un acontecimiento»<sup>1049</sup>. Sin embargo, estas crónicas también informaron de manera eventual sobre cuestiones específicas de las actuaciones, solo comentadas cuando estas revestían algo novedoso o llamativo: «Hubo ayer, como todas las noches, muy numeroso y distinguido público en el elegante teatro del Campo. *La Argentinita* triunfó como siempre, haciéndose aplaudir muy entusiastamente en cuantos números presentó. Hoy ofrecerá la gentilísima artista un nuevo baile titulado “Yie”. Es éste un original baile americano del que hace *La Argentinita* una maravillosa creación, que la proporcionará hoy un nuevo y definitivo éxito»<sup>1050</sup>. Conviene tener en cuenta que, al tratarse de publicaciones diarias, en buena parte de los casos, estas no ofrecían más información que la consignada en los mismos anuncios de cartelera<sup>1051</sup>. Con motivo de los debuts, los cronistas solían presentar a las artistas mediante descripciones más o menos prolijas en las que se enumeraban sus cualidades, repertorios y puesta en escena: «Debutó ayer en este elegante teatro la notable cupletista Tina Desmet, y fué acogida por la distinguida concurrencia con caluroso aplauso. Se trata de una artista de grandes facultades y buen estilo, que dice muy bien y se presenta con gran lujo. Sus canciones están escogidas entre

---

<sup>1049</sup> «Notas teatrales. Pradera», 5 de abril de 1914.

<sup>1050</sup> «Notas teatrales. Pradera», 18 de julio de 1913.

<sup>1051</sup> «*Pradera*.—Secciones de cinematógrafo y varietés á las siete y á las diez y media.—Les Harrys, Hermanas Gómez, Carmen Flores y Trío Madrid (despedida).—Nuevas películas», «Para hoy», 22 de mayo de 1916; «También se despidió de nuestro público la gentil canzonetista Carmen Flores, que igualmente fué ovacionada y obligada á hablar por la concurrencia», «Notas teatrales. Pradera», 23 de mayo de 1916.

lo más selecto del repertorio. Los tipos regionales son interpretados por Tina Desmet con singular acierto»<sup>1052</sup>. No obstante, la mayor parte de las intérpretes a las que se consideraba primeras figuras del mundo de las variedades eran cupletistas, tonadilleras, canzonetistas, etc., entre las que figuraron algunas tan célebres como Amalia Molina, La Fornarina, La Goya, Raquel Meller o Pastora Imperio.

Amalia Molina fue, por ejemplo, una de las más habituales de Valladolid, ciudad a la que acudía para ofrecer temporadas de actuaciones con regularidad anual. De hecho, la familiaridad que se granjeó con el público fue demostrada y enfatizada por los periodistas a través de una serie de fórmulas que se repitieron de manera reiterada para presentarla: «La incomparable Amalia Molina, ídolo de los de casa y de los de fuera»<sup>1053</sup>. La supuesta predilección del público por esta artista fue fortalecida a través de descripciones que la calificaban de «artista mimada del público vallisoletano»<sup>1054</sup>, términos que expresaban un trato cortés hacia su persona, pero que, al mismo tiempo, pueden ser leídos como una forma de denotar apropiación, cosificación y, una vez más<sup>1055</sup>, infantilización de su persona. El universo semántico que rodea las representaciones femeninas remitiéndolas al ámbito infantil implica la reducción de la mujer a un estereotipo heterónomo, débil y necesitado de protección, quizá incluso anómico –al sugerir la carencia de una moralidad adulta– y, por tanto, desintegrado del cuerpo social, al tiempo que subraya una particular erótica de la dominación masculina tan presente en el discurso cuanto recubierta por una tupida red de metáforas<sup>1056</sup> heteropatriarcales: condescendencia, obsequiosidad, paternalismo, tutela... Supone una trivialización y una anulación de agencia que, en realidad, traslada los estatutos del rol de género de la mujer *social* a la mujer *espectacular*<sup>1057</sup> mediante la sexualización del control

---

<sup>1052</sup> «Notas teatrales. Zorrilla», 20 de noviembre de 1918.

<sup>1053</sup> «La feria de septiembre. El cuarto día. Los teatros. Pradera», 23 de septiembre de 1912.

<sup>1054</sup> «La feria de septiembre. El noveno día. Los teatros. Pradera», 28 de septiembre de 1912.

<sup>1055</sup> Cfr. n1058 *infra*.

<sup>1056</sup> Recuérdese el empleo de esta expresión en los términos formulados por Zavala: cfr. n289 *supra*.

<sup>1057</sup> Operación que pertenece al entramado de estrategias reaccionarias desplegadas para matizar la perturbación que suponía la ruptura por parte de estas artistas del contrato social femenino, pues «Los tradicionalistas que controlaron el poder político y cultural establecido durante la mayor parte de los siglos XIX y XX contemplaron la domesticidad de las mujeres como parte integral de una visión más amplia de España que defenderían, literalmente, hasta la muerte. En cambio, la imagen de la mujer pública “moderna” se equiparaba no solo al desorden social sino también a la decadencia nacional: la quintaesencia de la anti-España». Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, «General Introduction: Contesting Identities/Contesting Categories», en *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, ed. por Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff (Albany: State University of New York Press, 1999),

objetivado en términos de relación jerárquica de poder<sup>1058</sup>. A decir de Maite Zubiaurre, «la infantilización obsesiva del sexo, de la mujer [...] es un signo de la época» que, como asegura la misma autora «en realidad, también trasciende a ésta»<sup>1059</sup> y que se manifiesta por muy diversos cauces, desde la literatura hasta la iconografía de los medios de comunicación o la imagen publicitaria<sup>1060</sup>, siempre proclives a «arrumbarla en los rincones menos probables: una infancia eterna»<sup>1061</sup>.

También se tendió a emplear como estrategia discursiva de presentación su procedencia, en términos como «gentil señorita andaluza»<sup>1062</sup>, «encantadora sevillana»<sup>1063</sup>, «saladísima andaluza»<sup>1064</sup> o «gentil cantante sevillana»<sup>1065</sup>. Este hecho en sí mismo podría resultar irrelevante de no ser porque la cuestión de su origen fue utilizada por los cronistas también como táctica introductora de comentarios que idealizaban su aspecto y ratificaban un estereotipo sobre su físico –e implícitamente sobre su tendencial personalidad y temperamento– conforme a su procedencia geográfica: «morena y sevillana como la ideal figura soñada por Campoamor»<sup>1066</sup>. Al margen de cualquier otro

---

20. Trad. propia: «The traditionalists who controlled the political and cultural establishment for most of the nineteenth and twentieth centuries viewed women's domesticity as part and parcel of the larger vision of Spain that they would defend literally to the death. In contrast, the image of the "modern" public woman was equated not just with social disorder but also with national decadence: the quintessence of anti-Spain».

<sup>1058</sup> La infantilización se asocia –a través de la dependencia– a posiciones subalternas carentes de autonomía tal y como algunos autores han ilustrado mediante la demostración de una antinomia de la razón que se remonta a Kant: «dicha antinomia puede enunciarse de manera antitética. Tesis: el niño, en cuanto hombre, es libre; antítesis: el niño, en cuanto que aún no es hombre, no es libre. Ambas tesis pueden ser sostenidas con igual probabilidad», René Schérer y Ruy Hocquenghem, *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia* (Barcelona: Anagrama, 1979), 68.

<sup>1059</sup> «Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir», 211.

<sup>1060</sup> Véanse al efecto Xavier Domingo, *El desnudo seductor. Cien años de erotismo gráfico en España* (Madrid: Arnao, 1988); Lou Charnon-Deutsch, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2000); Liz Conor, *The Spectacular Woman. Feminine Visibility in the 1920s* (Bloomington: Indiana University Press, 2004); o Lou Charnon-Deutsch, *Hold that Pose: Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2008), por ejemplo.

<sup>1061</sup> Zubiaurre, «Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir», 212.

<sup>1062</sup> «Notas teatrales. Amalia Molina», 17 de septiembre de 1912.

<sup>1063</sup> «Notas teatrales. Pradera», 1 de octubre de 1918.

<sup>1064</sup> «Amalia Molina. Su beneficio en Pradera», 15 de octubre de 1914.

<sup>1065</sup> «Notas teatrales. Pradera», 16 de septiembre de 1913.

<sup>1066</sup> «Notas teatrales. Pradera», 14 de octubre de 1915. Se trata de una referencia al popularísimo poema de este autor titulado *El tren expreso*, cuyo canto primero, «La noche», dice: «Habiéndome robado el albedrío/ un amor tan infausto como mío,/ ya recobrada la quietud y el seso,/ volvía de París en tren expreso./ Y cuando estaba ajeno de cuidado,/ como un pobre viajero fatigado,/ para pasar bien cómoda la noche,/ muellemente acostado,/ al arrancar el tren, subió a mi coche,/ seguida de una anciana,/ una joven hermosa,/ alta, rubia, delgada y muy graciosa,/ digna de ser morena y sevillana». Sobre la celebridad de esta poesía véase Marta Palenque, «“El Tren Expreso” en cromos y postales o la gloria de Ramón de Campoamor», en *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, coord. por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (Santander: ICEL 19 PUBliCan, 2011), 543-584.

tipo de consideración relativa a la referencia al literato realista<sup>1067</sup> y académico Ramón de Campoamor<sup>1068</sup>, la cuestión de los clichés regionales en las representaciones femeninas, más o menos teñidos de determinismo en unos casos o de costumbrismo tópico en otros, ha sido estudiada por diversos autores desde perspectivas de análisis disímiles pero coincidentes en la convergencia de tal estereotipia en la construcción de un paradigma recurrente y esencialista que planea sobre el imaginario español decimonónico con particular insistencia desde el romanticismo<sup>1069</sup> y que enlazará con aquellas «teorías de autoría masculina» de comienzos del novecientos «que a menudo asociaban a las mujeres con la noción trascendental de inspiración krausista de una tradición española eterna o un alma nacional española»<sup>1070</sup>. Resulta sugerente vincular esta actitud evocativa género-región a las numerosas narrativas que a inicios del s. XX dramatizan la búsqueda del *alma*

---

<sup>1067</sup> Algunos especialistas insisten en que el realismo se relaciona con la iconicidad y con la capacidad documental del arte, de suerte que «el realismo no es un proyecto de acercamiento a la realidad sino de promoción de [determinados] modos de lectura como los únicos posibles». Mieke Bal, «His Master's Eye», en *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. por David Michael Levin (Los Angeles: University of California Press, 1993), 397. Trad. propia: «Realism is not a project of approaching reality but of promoting ways of reading as the only possible ones».

<sup>1068</sup> En atención a la nota anterior, y desde una perspectiva actual resulta, cuando menos, llamativo, el que se recurra a la mirada falogocéntrica de Campoamor para definir el ideal femenino si se tiene en cuenta que el androcentrismo y la misoginia de este autor están presentes como una constante a lo largo de toda su obra literaria, tanto filosófica como dramática, poética, periodística o ensayística. Baste como botón de muestra el capítulo VII, «Condición de las mujeres», de su *Filosofía de las leyes*: «La condición natural de las mujeres es la esclavitud. La admiración que nos causa su hermosura, y la gratitud que debemos á quien nos hace felices, son los principales motivos por los cuales las identificamos con nosotros mismos, cubriéndolas con la consideración de nuestro nombre, y dándolas una igualdad ficticia, á falta de la igualdad natural. La edad media que ha sido una de las épocas más despreciables en cultura, no ha tenido más que dos sentimientos preponderantes, la guerra y el amor; la guerra los arrastró á santificar la fuerza bruta, y el amor los impulsó hasta á convertir á la mujer en un objeto de adoración. Después, por una de esas reacciones tan frecuentes en la vida, en algunas partes la mujer pasó á ser un objeto material de trasmisión, en quien apenas se respetó la representación de nuestra naturaleza humana. Ambas cosas son absurdas; si la primera rayó en simple, la segunda fué muy criminal. Entre la admiración y el desprecio existe el sentimiento que por ley divina merecen las compañeras de nuestra vida. Algunos escritores, más galantes que cuerdos, han querido proclamar la emancipación del sexo hermoso: ¡Qué bello error! Las mujeres han nacido para obedecer, como los hombres vulgares, y probablemente el día mismo en que se publicase la constitución en que se asegurase su independencia, correrían á poner su existencia á disposición de los objetos de su predilección. No extraño que algunas mujeres que han nacido con una organización feliz, se lamenten profundamente de la supeditación social en que se encuentra su sexo. Pero, en compensación de esta esclavitud social, si sus maridos tienen menos carácter que ellas, suelen ejercer el más amplio despotismo doméstico. La mayoría de las mujeres tienen una organización más imperfecta que la mayoría de los hombres, y por eso serán eternamente esclavas, porque las leyes naturales se obedecen irremisiblemente, y es una ley natural que los mas débiles obedezcan á los mas fuertes». (Madrid: Imprenta de D. Ignacio Boix, 1846), 82-84.

<sup>1069</sup> Cfr. Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional* (Barcelona: Taurus, 2016). Debo agradecer a Susana Bardavío esta referencia y las siguientes.

<sup>1070</sup> Trad. propia: «The male-authored theory of the nature of Spain, which often allied women with the Krausist-inspired transcendental notion of an eternal Spanish tradition or Spanish national soul». Roberta Johnson, *Gender and nation in The Spanish Modernist Novel* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2003), 31.

de España en clave femenina, un modelo de *tradición eterna* o *intrahistoria* que ha sido comparado con la noción junguiana de un inconsciente colectivo<sup>1071</sup> pues en él tiende a privilegiarse «la identidad colectiva sobre la psicología individual, especialmente en lo que respecta a las mujeres, subordinando la variedad y la diferencia a los universales»<sup>1072</sup>. Tal y como Roberta Johnson ha demostrado en lo relativo a la novela modernista, se aprecia una tendencia a asociar a la mujer con regiones geográficas y a fundirla con sus paisajes, de suerte que estas «se disuelven continuamente en un ideal [...]. Las mujeres intrahistóricas son amorfas e indistinguibles del paisaje»<sup>1073</sup>. Se espectaculariza así la asociación entre el género y una panoplia de distinciones territoriales frecuentemente articuladas en función de contrastes centro-periferia y tipificadas alrededor de divergencias norte-sur: *performance* de la identidad patria sustanciada a través de arquetipos femeninos sobre los que se proyecta –o que irradian<sup>1074</sup>– una mirada oscilante entre la reivindicación castiza, la otredad racial y el autoexotismo<sup>1075</sup>. De hecho, muchas de las intérpretes de varietés conformaron sus *performance personae* enfatizando su supuesta adscripción geográfico-cultural de nacimiento. Baste referirse a nombres de cupletistas como La Manola Gaditana, Pilar la Jienense, Estrella de Levante, o La Sevillita y Teresita España; estas dos últimas, al igual que las bailarinas Carmelita Sevilla, La Trianita, Las Malagueñas, La Bilbainita o Dora la Cordobesita, jugaron ambas bazas en sus nombres artísticos al combinar las connotaciones tipistas de la adscripción geográfica con el guiño sensual del diminutivo puerilizante. No resulta extraño, pues, que el repertorio de estas artistas hubiera de estar efectivamente compuesto por aires y canciones regionales, con una importante representación de números de origen andaluz, aunque no exclusivamente: «Amalia, incansable, encantadora, correspondía á las

---

<sup>1071</sup> Cfr. Gayana Jurkevich, *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Fiction of Miguel de Unamuno* (Columbia: University of Missouri Press, 1991).

<sup>1072</sup> Trad. propia: «[...] privilege collective identity over individual psychology, especially where women are concerned, subordinating variety and difference to universals». Johnson, *Gender and nation*, 41.

<sup>1073</sup> Trad. propia: «Specific women continually dissolve into an ideal [...]. Intrahistorical women are amorphous and indistinguishable from the landscape». *Ibid.*, 42, 43.

<sup>1074</sup> Téngase en cuenta, en este punto, la duplicidad centrípeta/centrífuga manifestada por la hemerografía de la época en la «cimentación de imaginarios» tal y como ha sido demostrado por Ruth Rivera en lo relativo a la prensa local vallisoletana. «El hecho escénico», § II.3.1.

<sup>1075</sup> Akiko Tsuchiya, «Gender, Orientalism and the Performance of National Identity in Pardo Bazán's *Insolación*», en *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Nineteenth Century Spain* (Toronto: University of Toronto Press, 2011), 136-161. Cfr. n925 *supra* y n1080 *infra*. De este texto existe una versión anterior en español: «Género y orientalismo en *Insolación* de Pardo Bazán», en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, ed. por José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (s. l.: Fundación CaixaGalicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009), 771-779.



cariñosas demostraciones del público, cantando con exquisito sentimiento y bailando deliciosamente las más bellas canciones de su repertorio: cantos castellanos casticísimos, dichos con una simpática naturalidad; jotas de Aragón, energéticas, ingenuas y patrióticas y, sobre todas, las canciones de su tierra andaluza, cálidas, vibrantes, apasionadas, entre las que sobresalieron unas preciosas serranas de pureza de estilo impecable y gran fuerza poética»<sup>1076</sup>.

Y es que en sus espectáculos Amalia Molina creaba diferentes tipos regionales españoles en los que interpretaba el repertorio de distintas procedencias (asturiano, castellano, aragonés y, por supuesto, andaluz), ataviada con los trajes tradicionales correspondientes y, lo que más llamaba la atención, con decoraciones que la propia artista encargó uno de los escenógrafos más reputados del momento para ambientar *ad hoc* la localización geográfica y carácter de las canciones<sup>1077</sup>: «Ayer cantó una preciosa canción charra, estrenando una bonita decoración de Salamanca, pintada por Muriel<sup>1078</sup>. El estreno del “tiento gitano” del maestro Vilches, con letra del señor D’Lapi, fue un éxito. También ha gustado mucho el pregón “Los boquerones”, en el que se exhibe una preciosa decoración de Málaga»<sup>1079</sup>. La presencia de Amalia Molina bien puede ser considerada como un auténtico fenómeno social que tuvo su consecuente repercusión mediática. En este sentido, conviene apuntar que las publicaciones a las que podría referirme como rutinarias contrastaron con otras eventuales dedicadas exclusivamente a algunas de las más prestigiosas artistas. De hecho, el periódico publicó un artículo sobre esta cantante con motivo de la celebración de su beneficio de la temporada de 1912:

Del alma del pueblo son expresión viva las canciones populares; en ellas pone el dolor de sus penas y el gozo de sus alegrías. Las notas musicales de esos cantos, que vuelan de boca en boca, llevan de corazón a corazón la flor de sus sentires. Vibra en ellos todo el vivir del pueblo: por eso son inmortales. Y por eso el pueblo se apasiona con los artistas que á interpretarlos dedican su talento y su arte. Así Amalia Molina, y así el entusiasmo con que en todas partes se la acoge. Es la linda cantatriz la más inspirada intérprete de las canciones populares. Cuando en la escena –graciosa y elegante como una figulina de Tanagra, toda expresión la cara, toda pasión los ojos, toda vivacidad

---

<sup>1076</sup> «Amalia Molina. Su beneficio en Pradera», 5 de octubre de 1914.

<sup>1077</sup> Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, 41.

<sup>1078</sup> Se trata de Luis Muriel y López (Madrid, 9 de abril de 1855 – 15 de abril de 1919), uno de los pintores decoradores y escenógrafos más reputados de su tiempo. Véase Ana María Arias de Cossío, «Muriel y López, Luis», en *DB~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/6716/luis-muriel-y-lopez>. Para más información véanse: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884); Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española* (Madrid: Blass, 1923); Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid* (Madrid: Mondadori, 1991); Ana María Arias de Cossío, «Muriel López, Luis», en *DMEH*, s. v.

<sup>1079</sup> «Notas teatrales. Pradera», 10 de octubre de 1912.

su figurita delicada— canta una copla andaluza, derrama su voz una oleada de aquella melancolía que dejaron los árabes artistas en la tierra del sol<sup>1080</sup>; si un cantar asturiano, trae de las fértiles montañas norteñas un eco nostálgico; si una canción salmantina, siéntese la recia vibración del alma castellana; y si canta al ritmo alegre de una seguidilla, parece como que toda la alegría española, sana y fuerte, repica á gloria. Del arte del pueblo, que es artista cuando llora y cuando ríe, ha hecho Amalia Molina una síntesis genial. El pueblo todo canta por su boca; y al oír en sus canciones el eco de sí propio, la aplaude entusiasmado. Y esta noche, en que la gentil cantatriz celebra su beneficio, la hará el pueblo su homenaje cordial de cariño<sup>1081</sup>.

El texto aparece plagado de descripciones sobre las músicas de diferentes regiones mediante analogías que, de manera poética, describen la personalidad —tópica, por supuesto— de sus habitantes. Como ya se ha adelantado, estas referencias a las provincias y su folclore como lecho de valores artísticos legítimos, auténticos y tradicionales constituía un lugar común de la geografía imaginada española que se había visto grandemente intensificado a raíz de la pérdida del dominio colonial y que se convertiría en un hilo discursivo frecuente en la prensa del tránsito al novecientos, de manera que las metáforas del paisaje y el clima —trasunto de los principios pseudocientíficos del determinismo geográfico— y sus correspondencias con singularidades emocionales, expresivas o sentimentales devienen un tópico discursivo constantemente reproducido y asentado en el imaginario colectivo<sup>1082</sup>. En este orden de cosas, resulta muy singular la asociación del ritmo de seguidilla con «toda la alegría española, sana y fuerte»<sup>1083</sup> porque refleja la asimilación de Andalucía como representativa del país en su conjunto, en una suerte sinécdoque *pars pro toto* que haciéndose eco de inveterados discursos «europeos» orientalistas sobre España<sup>1084</sup>, sería explotada hasta implementarse en instrumento identitario del régimen franquista precisamente con la copla (de impronta andaluza<sup>1085</sup>)

---

<sup>1080</sup> En relación con lo anteriormente expuesto (cfr. n925 y n1075 *supra*), resulta altamente expresiva esta manifestación de lo que podría considerarse *orientalismo interno*, según la conceptualización de Carl Jubran respecto de la recuperación nostálgica de «lo otro» árabe en la historia e historiografía españolas. «Spanish Internal-Orientalism, Cultural Hybridity and the Production of National Identity: 1887-1940» (Tesis doctoral, Universidad de California, 2002).

<sup>1081</sup> «Artistas españolas. Amalia Molina», 14 de octubre de 1912.

<sup>1082</sup> Cfr. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 315, 461.

<sup>1083</sup> «Artistas españolas. Amalia Molina», 14 de octubre de 1912.

<sup>1084</sup> «At roughly the same time that the Orient was invented, as Edward Said put it, by Europeans, Andalusia was constructed as a dream world where time could be slowed, life savored to its fullest, and the disturbances and hypocrisy of the modern, “civilized” world of large European capitals avoided». Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004), 59. Trad. Propia: «Casi al mismo tiempo en que los europeos inventaban Oriente, como dijo Edward Said, Andalucía se construía como un mundo de ensueño donde el tiempo podía ralentizarse, la vida saborearse al máximo y podían ser evitados los trastornos y la hipocresía del mundo moderno, “civilizado”, de las grandes capitales europeas».

<sup>1085</sup> «El germen del nacionalismo español ya estaba servido con elementos de una doble metonimia, que igualaba a los gitanos con Andalucía y a ésta con España y con unos prototipos de excepción representados

como expresión genuina de la nación<sup>1086</sup>. Así mismo, conviene tener en cuenta la relación que se puede establecer entre este discurso y otros ya abordados en apartados anteriores –por ejemplo, la crítica del estreno de *Maruxa*<sup>1087</sup>– por los que se consideró la música popular como la forma de expresión idónea, por genuina, para la composición lírica nacional<sup>1088</sup>.

No obstante, el repertorio de estas intérpretes fue del todo heterogéneo conforme ha informado el propio periódico al referirse a las cupletistas, canzonetistas o tonadilleras, unos términos que ya de por sí orientativos de sus especialidades escénicas y que implicaban una consideración social en términos de gusto y calidad artística que se hicieron explícitos de manera más o menos velada en las propias crónicas y anuncios. Procede destacar la participación de La Goya<sup>1089</sup> en dos campañas que tuvieron lugar en el teatro de Calderón en 1913 y 1916. La distinción del emplazamiento condicionó el programa mismo de la cartelera, que en la primera temporada se compuso de representaciones de teatro de recitado a las que sucedía la intervención de la *cantatriz* con un repertorio compuesto por diferentes géneros: fados, pasodobles, tonadillas y

---

tanto por la pasional Carmen como por el valiente Luis Candelas, ambos, sin embargo, de clase baja y con poco capital cultural. La canción andaluza, en realidad tradicional tonadilla en términos tanto musicales como líricos pero cuyos protagonistas eran andaluces (gitanos) y la música era aflamencada, ayudó a la construcción de una historia imaginada dentro de los parámetros románticos de la emotiva Carmen, una idea que se mantendrá en la imaginación colectiva». Mercedes Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla», *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3 (2013): 518. De hecho, según Carbayo, esa asociación se remontaba al siglo XVIII, momento a partir del cual «del prototipo de castellano serio, hermético y distante se pasa al prototipo que ensalza características de grupos marginales como gitanos, majos o toreros que se emparentarán, con la ayuda de los viajeros extranjeros, al mundo andaluz desplazando a Castilla en la representación nacional». *Ibid.*, 514.

<sup>1086</sup> Jesús Torrecilla, «Un país poético y una polémica: las interioridades de *Insolación*», *Hispanic Review* 71 (2003): 259.

<sup>1087</sup> Vid. 207 y ss. *supra*.

<sup>1088</sup> La asociación entre un género musical como la canción y la nación tiene otra posible lectura complementaria, pero, en mi opinión, fundamental para comprender en rol atribuido y desempeñado por las mujeres en lo concerniente al sentimiento e identidad nacional. Como afirma Carbayo Abéngozar, la nación –en tanto comunidad imaginada– se articula conforme a «nociones específicas de lo que es “la masculinidad” y “la feminidad” y las mujeres siempre han tenido lo que se ha llamado “la carga de la representación”». En ese sentido, destaca el papel decisivo que ha desempeñado la mujer en la conformación de una identidad nacional, por haber sido tradicionalmente relacionada con la emoción y considerada «pilar de la memoria» (dominadora de lo privado, de las historias y los recuerdos), elementos, al fin y al cabo, fundamentales para la conformación de una nacionalidad. «Dramatizando la construcción nacional», 510.

<sup>1089</sup> El propio nombre de La Goya ya supuso un cambio en la forma de auto percibirse la artista y de concebir sus espectáculos, pues conviene tener en cuenta que fue con ella con quien se instauró la práctica que implicaba –a la manera de los espectáculos de transformismo– no solo un cambio de vestuario para cada canción, sino también de carácter e interpretación. Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, 71.

cuplés<sup>1090</sup>. Resulta significativo el hecho de que fuese presentada específicamente como tonadillera, puede que como estrategia de dignificación de su persona y repertorio, como ya había sucedido al actuar en el Trianón Palace de Madrid: «A continuación se presentó la gentil tonadillera La Goya, la cual en una de sus canciones aludió á su próxima partida, haciendo presente el grato recuerdo que lleva de este público tan cariñoso y benévolo con ella. El auditorio, selecto y bastante numeroso, que había acudido al teatro, premió con calurosos aplausos el trabajo y la atención de la célebre tonadillera»<sup>1091</sup>. Sin embargo, interpretó también títulos tan conocidos y explícitos como el ya mencionado cuplé «Ven y ven»<sup>1092</sup>; de hecho, la coexistencia de ambos mundos –sicalíptico y *selecto*– en los espectáculos de cuplé se hace especialmente evidente en la reseña del debut durante su segunda temporada en el mismo teatro, en la cual se subrayó la adecuación del espectáculo al público habitual del coliseo al tiempo que se mencionaba de soslayo la picardía de La Goya en sus intervenciones:

Pocas veces suele presentar la hermosa sala del teatro de Calderón un aspecto tan deslumbrador como el que ofrecía ayer en la sección vermouth viéndose en palcos y butacas lo más elegante y distinguido de nuestra buena sociedad y un sin fin de caras bonitas, que con su belleza contribuía al esplendor de aquel hermoso conjunto. De verdadera solemnidad puede calificarse el debut de Aurora La Goya, que no defraudó en lo más mínimo la expectación que había despertado el solo anuncio de su presentación.

Desde que se presentó en el escenario ganó todas las simpatías del público con su belleza soberana, con su elegancia y regia presentación, semejando *La Goya* una de esas encantadoras figulinas que por arte de magia habían adquirido vida ante nuestros ojos.

Confirmó y aun superó la fama de que venía precedida y se afirmó el concepto que de ella teníamos de ser la mejor, la incomparable tonadillera, y que Aurora canta con arte exquisito, imprimiendo á sus canciones un sello personalísimo y un sabor picaresco inimitable; por su gracia y desenvoltura<sup>1093</sup>.

La figura artística de La Goya, Aurora Mañanós Jauffret, había surgido gracias a la sugerencia de Álvaro Retana, a quien Barreiro califica de «el sumo pontífice de las variedades en España»<sup>1094</sup>. Si se tiene en cuenta la innegable vinculación de Retana como autor de cuplés y de relatos eróticos con ese ambiente espectacular, disidente (*queer*), un

---

<sup>1090</sup> «En las funciones de hoy y de mañana, La Goya interpretará el siguiente programa: 1.º *Caleseras*.– Orejón. 2.º *Fado portugués*.–Calleja. 3.º *La cortijera*.–Jiménez. 4.º *Campando*.–Padilla. 5.º *Chula madrileña*.–Casero. 6.º *Veni-ven* [sic].–R. Gómez». «Notas teatrales. Calderón», 12 de mayo de 1913.

<sup>1091</sup> «Notas teatrales. Calderón», 18 de mayo de 1913.

<sup>1092</sup> Cfr. 246 *supra*.

<sup>1093</sup> «Notas teatrales. Calderón y Zorrilla», 1 de diciembre de 1916.

<sup>1094</sup> Javier Barreiro, «Centenario de La Goya, bilbaína y reina de las variedades», Javier Barreiro (blog), 23 de julio de 2011, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/23/centenario-de-la-goya-bilbaina-y-reina-de-las-varietes/>

tanto esnob y decididamente frívolo al que pertenecía<sup>1095</sup>, resulta especialmente significativa su atribución de la modalidad selecta de la *performance personae* de La Goya, cuya forja se había basado en el referente transmitido por la cupletista María Conesa<sup>1096</sup>. La elección misma del nombre artístico constituía una declaración de intenciones al vincularla a la personalidad de uno los más importantes iconos del arte nacional<sup>1097</sup> y que se encontraba de plena actualidad en ese momento, pues fue precisamente en 1911 cuando Granados estrenó su primer cuaderno de la suite para piano *Goyescas*, inspirada en los cartones para tapices del insigne pintor<sup>1098</sup>.

Al igual que Amalia Molina había sido calificada «la artista mimada de Valladolid», *El Norte de Castilla* se refirió a Raquel Meller como «la mejor canzonetista española»<sup>1099</sup>. Si aquella había sido considerada como la máxima intérprete de los cantos de los pueblos, esta era el paradigma de la elegancia y la distinción. De hecho, el cronista utilizó ese argumento para justificar lo procedente de su espectáculo, se entiende que para un emplazamiento como el teatro Calderón, a pesar de tratarse de un programa de variedades:

Artistas como *Raquel Meller* son siempre codiciadas de los públicos. Bien es verdad que su gentileza, su arte y su gracia se merecen mucho más que sus palabras; y esto, porque tiene *Raquel*, ante todo y sobre todo, mucha sensibilidad. Una sensibilidad muy fina, muy educada, que casi está ya en los linderos de lo morboso.

Anoche gustó mucho *Raquel*; estábamos por decir que gustó más que otras veces. ¡Como que está más guapa! El público, entusiasmadísimo con ella, la obligó a cantar más y más. Particularmente

---

<sup>1095</sup> Cfr. Javier Barreiro, «Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico», en *El cortejo de afrodita*, coordinado por Antonio Cruz Casado (Málaga: Universidad de Málaga, 1997), 267-284; Juana Toledano, «Erotismo y censura en Álvaro Retana», en *El cortejo de afrodita*, coord. por Antonio Cruz Casado (Málaga: Universidad de Málaga, 1997), 259-266; Pablo Román Peñas, «Aproximación contextual a los cuplés de Álvaro Retana conservados en la Biblioteca Nacional de España: 1911-1927» (Trabajo fin de máster, UVa, 2018).

<sup>1096</sup> Barreiro, «Centenario de La Goya».

<sup>1097</sup> De hecho, Carbayo se ha referido a su intervención de 1911 como un hito «que cambiaría la historia [del cuplé] a favor de una versión “más española”». Carbayo Abégozar, «Dramatizando la construcción nacional», 522. La letra del cuplé *La tirana de Trípoli* con el que se dio a conocer La Goya en el Trianón Palace, con letra de Álvaro Retana y música de Chapí decía así: «Soy un rayo de mi tierra/ y mi canto es luz de España./ Y es mi orgullo ser perfume/ de la tierra de las majas./ Con mi trípili, trípili, trípili.../ esta cancioncita se canta y se baila./ ¡Ay, mi chiquilla,/ ay, mi tirana,/ tú me has robado el alma!/ ¡Ay, mi chispera,/ baila con gracia/ que tú eres mi tirana!/ España de mis amores,/ el día que yo me muera,/ que me entierren en tu suelo/ y me cubra tu bandera». Salaün, *El cuplé*, 238.

<sup>1098</sup> Cfr. José María Curbelo González y Ariadna Martín Alfaro, «Reminiscencias temáticas en *El amor y la muerte de Goyescas-los majos enamorados*», *El Artista* 11 (2014): 112-128.

<sup>1099</sup> «Notas teatrales. Raquel Meller», 11 de abril de 1913. Díaz de Quijano destaca el hecho de que Raquel Meller se autopromocionaba en los medios como «la española más española de todas las españolas». De hecho, intentó interpretar canciones andaluzas –aferrándose a esa asimilación de lo andaluz como expresión genuina de España– aunque sin demasiado éxito. Véase Díaz de Quijano, *Tonadilleras y cupletistas*, 109.

el vendedor de *El Liberal* y pidiéndole á Ramón tantas y tantas cosas, el público se entusiasmó y prorrumpió en clamorosas ovaciones.

*Raquel*, estuvo bellísima; cantó muy bien, con su exquisitez proverbial; vistió bonitos miriñaques, y... en fin, que dejó muy bien impresionados á todos.

¡Ah!; además presentó la escena lujosamente, con unos soberbios cortinajes azul y oro<sup>1100</sup>.

También resulta significativo el hecho de que en las crónicas se destacase que los cuplés en los que más se distinguía esta artista eran aquellos en los que hacía «tipos de ingenua»<sup>1101</sup>. Es posible que se tratase de una estrategia discursiva por la cual, de forma velada, se refiriesen al repertorio más sugerente y pícaro, pues, conviene tener en cuenta que, el desencadenante sicalíptico de dicho repertorio emergía porque la pretendida ambigüedad de las letras favorecía el que una interpretación en extremo cándida reforzase, por contraste paradójico, los contenidos implícitos y dobles sentidos: «Entre la nieve muere la tarde, con mi dulzaina llamo al ganado, y allí reunidos, mi pecho arde entre los brazos del bien amado»<sup>1102</sup>. Lo sugerente y la provocación inherente a las intervenciones de cupletistas como La Goya o Raquel Meller, fue aludida por el diario mediante expresiones eufemísticas que, en una suerte de metarrelato, evocaban su componente erótico. En ese sentido resultan ilustrativas las palabras dedicadas a La Fornarina en su actuación en el teatro Calderón, pues tras haberla presentado como perfectamente moral<sup>1103</sup>, las crónicas sobre sus actuaciones incidieron también en destacar lo incitante de su actitud y sentido del humor: «Esta artista, tan elegante como bella, y tan aplaudida en los teatros y musicales de París, Berlín y Londres, canta con el arte y la gracia peculiar en ella, distintas canciones, llenas de una frivolidad encantadora, aparte, por supuesto, de su manera en el decir y el accionar, llena de elegancia y sutil ironía»<sup>1104</sup>.

---

<sup>1100</sup> «Notas teatrales. Pradera», 8 de octubre de 1916.

<sup>1101</sup> «Notas teatrales. Pradera», 24 de octubre de 1915.

<sup>1102</sup> Fragmento extraído de la creación de Raquel Meller sobre el cuplé titulado «¡Pastorela! ¡Pastorela!», letra de Enrique Nieto de Molina y música de Juan Ribé (Barcelona: Academia Artística, s. d.), citado por Salaün, *El cuplé*, 260.

<sup>1103</sup> «Bellísima, elegante, pulcra en sus canciones, con irreprochable gusto artístico, llega á Calderón esta artista después de haber recogido los aplausos de todos los públicos nacionales y extranjeros. Nuestras damas no tendrán que reprochar en el trabajo de esta exquisita canzonetista nada que no sea fino y elegante, de buen tono, perfectamente alejado de la grosería y de la nota verde». «Notas teatrales. La Fornarina», 23 de mayo de 1913. No obstante, el papel que esta artista había desempeñado como mito erótico popular durante los primeros años del siglo pasado fue innegable. Véanse: Javier Barreiro, «La Fornarina y el origen de la canción en España», *Asparkia: investigación feminista* 16 (2005): 27-40; Enrique Encabo, «La Fornarina (1884-1915): la divina erótica, la refinada sicalíptica», en *Culturas de la seducción*, ed. por Patricia Cifre Wibrow, y Manuel González de Ávila (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), 251-258; Enrique Encabo, «Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan: La Fornarina y la encarnación del deseo», en *Miradas sobre el cuplé*, 65-78.

<sup>1104</sup> «Notas teatrales. Calderón», 25 de mayo de 1913.

En su estudio sobre erotismo feminista en la España del tercer lustro del novecientos, Pepa Anastasio reproduce algunas de las palabras que Juan Goytisolo dedicase a la novela erótica de Joaquín Belda titulada *La Coquito*, en las que afirmaba que este escribía para un público ávido de eufemismos únicamente condicionado por la norma de no mencionar nada por su verdadero nombre, es decir, «“no llamar jamás al pan pan y al vino vino”»<sup>1105</sup>. Esto se encuentra directamente relacionado no solo con el funcionamiento mismo de las letras de los cuplés, sino con la forma en que *El Norte de Castilla* trataba el género y a sus intérpretes, recurriendo a constantes perífrasis, circunloquios, expresiones alambicadas y palabras ambiguas que daban pie a lecturas entre líneas y alternativas de las que afloraban subtextos más complejos que los expresados literalmente. La importancia otorgada por la prensa a la dicción y al gesto de las cupletistas respondía, sin duda, a que la dimensión actoral de sus *performances* sobrepasaba en mucho sus competencias estrictamente canoras pues, según afirmó Salaün, «en honor a la verdad, hay que decir que lo que más caracteriza a las cupletistas es una pobreza vocal»<sup>1106</sup>. Intención, picardía, claridad en la articulación, fisicidad, proximidad y capacidad de comunicación, actitud, carisma, desenvoltura, expresión, dominio de la acción-reacción, corporalidad... serán los recursos preferentes de una técnica basada en la relación tácita con el auditorio y articulada alrededor de un intercambio constante entre escena y sala o, lo que es lo mismo, entre ficción y realidad<sup>1107</sup>. De hecho, las aptitudes vocales de las artistas solo fueron destacadas cuando, efectivamente, revistieron algo de insólito, según sucedió con «la notable diva italiana»<sup>1108</sup> La Verna, que, a tenor de lo reflejado en prensa, hubo de interpretar canciones con un grado de complejidad técnica mayor al que se acostumbraba en dichos espectáculos: «La celebrada cantatriz La Verna confirmó ayer la buena impresión que produjo su debut, y no ya sólo en cuplés ligeros, sino en canciones de mayores facultades, demostró que sabe cantar y utilizar sus maravillosas facultades de voz, gesto y acción»<sup>1109</sup>.

---

<sup>1105</sup> «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima», *Revista Iberoamericana* 42, n.º 95 (1976), 170, cit. por Pepa Anastasio, «Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima», *Letras femeninas* 42, n.º 1 (2016): 41-42.

<sup>1106</sup> *El cuplé*, 114.

<sup>1107</sup> Cfr. Pavis, *Diccionario del teatro*, s. v. «relación teatral».

<sup>1108</sup> «Notas teatrales. Pradera», 16 de octubre de 1914.

<sup>1109</sup> «Notas teatrales. Pradera», 18 de octubre de 1914. De hecho, las crónicas destacaron que las fervorosas reacciones del público se debían a la novedad de escuchar cantar «sin las chocarrerías del cuplé al uso». «Notas teatrales. Pradera», 19 de octubre de 1914.

Durante la década explorada fue bastante común la presencia de artistas que, procedentes del género lírico, habían migrado al mundo de las variedades por ser mucho más rentable económicamente<sup>1110</sup>. Además de las incursiones de grandes sopranos operísticas en géneros más populares y menos exigentes vocalmente, como las ya mencionadas Genevieve Vix<sup>1111</sup> y Albertina Cassani<sup>1112</sup>, este fue el caso de otras intérpretes como Amelia Grossi –conocida por el público local porque había actuado recientemente con la compañía de opereta de Granieri<sup>1113</sup>–, la ya mencionada Julita Fons<sup>1114</sup>, la extiple lírica Elvira Cortés<sup>1115</sup> o Lolita Méndez: «La distinguida artista no se parece á ninguna otra y en esto está su mayor mérito; su voz es dulce, bien timbrada, extensa, con modulaciones fáciles que la permiten atacar los agudos y pasar á una media voz muy melódica; alegre en los cuplés ligeros y conmovedora en las canciones sentimentales. [...] Lolita Méndez triunfó una vez más, y su triunfo puede considerarse como uno de los mayores que en Valladolid ha tenido una artista de varietés»<sup>1116</sup>. Los elogios sobre su voz, que por cierto fue calificada –al igual que las de Elvira Cortés y La Manola Gaditana– de ruiseñor<sup>1117</sup>, además de enaltecer las habilidades de la cantante dejaron entrever las deficiencias del resto de cupletistas mediante un gesto de cortesía negativa típico del periodismo del momento cuya retórica refleja la importancia de las fórmulas de cortesía estandarizadas y vinculadas al decoro y la urbanidad.

---

<sup>1110</sup> Durán, *Sicalípticas*, 53.

<sup>1111</sup> Cfr. n636 y n775 *supra*.

<sup>1112</sup> Vid. n607 *supra*.

<sup>1113</sup> «Seguramente constituirá un acontecimiento la presentación de la notable diva Amelia Grossi, que ahora se dedica al género de varietés. Es una excelente tiple cómica, que tantos aplausos conquistó en Valladolid cuando actuó en Calderón con la compañía que dirigía Granieri». «Notas teatrales. Pradera», 25 de junio de 1914.

<sup>1114</sup> Vid. n775 *supra*.

<sup>1115</sup> «La señorita Cortés deja en ésta gratos recuerdos entre las señoras de nuestra buena sociedad, y en el público en general, pues con razón se la llama “artista predilecta de las señoras”; no cabe en artista del género que cultiva, más moralidad. El sábado, en la función benéfica de los niños tuberculosos, tuvo dicha artista uno de los éxitos más francos que se pueden desear: cantó con la agilidad propia de una verdadera diva, una canzoneta que lleva por título “Campanitas de plata”, basada en variaciones de picados, resultando un verdadero ruiseñor por la limpieza y maestría en la ejecución de tan delicadas escala». U. y M., «Teatro Lope de Vega. Elvira Cortés», 31 de marzo de 1918.

<sup>1116</sup> «En el Salón Pradera. Lolita Méndez», 9 de octubre de 1919.

<sup>1117</sup> Esta analogía entre el virtuosismo canoro y la imagen del ruiseñor ya ha sido comentada al referirme a voces operísticas como la de Albertina Cassani o Mercedes Capsir, por lo que su uso en el caso de las artistas de variedades necesariamente connotaba toda una serie de significados en lo relativo a técnica, belleza, musicalidad, timbre y agilidad que, por lo general, solo podía ser reseñable en el caso de intérpretes fugadas de géneros cuyos medios de expresión se corresponden con el canon académico y hegemónico. Cfr. 185 *supra* y n694 *supra*.



Anastasio ya identificó el cuplé como un espacio de subversión –y no tanto un elemento de dominación y perpetrador de una masculinidad hegemónica–, así como un fenómeno que era ejemplo de una cultura de masas incipiente<sup>1118</sup>. Al margen de las apreciaciones más o menos técnicas que realizaron los cronistas del diario estudiado al referirse a las cupletistas, los comentarios de las crónicas tendieron a señalar la apariencia física y la corporalidad de las artistas con mayor o menor sutileza en sus expresiones. Entre las diversas fórmulas empleadas para describirlas, proliferaron aquellas por las cuales se las comparaba con las figurillas de Tanagra<sup>1119</sup>, unas estatuillas de época helenística que se convirtieron en todo un fetiche artístico desde finales del siglo XIX<sup>1120</sup>: «Como todos los fenómenos culturales, también la “cultura de masas” tiene sus antecedentes en ciertas manifestaciones de la antigüedad, algunos historiadores y críticos coinciden en que el teatro griego, el circo romano o las figurillas de tanagra por ejemplo, son productos en los que se observan algunas de las características del moderno arte de masas: su carácter multitudinario, la adecuación a ciertas condiciones del mercado, la adquisición de objetos decorativos etc»<sup>1121</sup>. La comparación del aspecto de las artistas con el ideal estético que representaban estas esculturas<sup>1122</sup> denotaba una cosificación implícita, si acaso especialmente palpable en los términos en que el cronista se refirió a La Argentinita: «Es, en efecto, esta artista un primor canta con ingenua picardía cancioncitas muy bien escogidas; baila maravillosamente, con una gracia señorial y delicada, haciendo de los palillos una orquesta y dando á su grácil figura las líneas fugazmente inmortalizadas por cinceles griegos. Además, como mujer, es una monada: elegante y delicada como una

---

<sup>1118</sup> «¿Género ínfimo?», 197. Con el paso del siglo XIX al XX se produjo un crecimiento considerable de la población urbana que condicionó el surgimiento de espacios multitudinarios y nuevas modalidades de espectáculos como el cuplé. Edward Baker y Demetrio Castro, «Presentación. Espectáculos en la España contemporánea: de lo artesanal a la cultura de masas», *Ayer* 72 (2008): 18.

<sup>1119</sup> Cfr. n1081 y n1093 *supra*.

<sup>1120</sup> Se trataba de un objeto polisémico recuperado por los intelectuales españoles novecentistas que basaron sus referentes estéticos en los ideales clásicos en tanto paradigma de belleza y arte puro. De hecho, algunos investigadores las han relacionado con el *Noucentisme* catalán al referirse a los discursos sobre artistas como Antonia Mercé, «cuyo movimiento trasciende hacia nosotros en el eterno femenino de las tanagras clásicas». Cipriano Rivas Cherif, «La danza clásica y el baile castizo», *Los Lunes de El Imparcial*, 5 de marzo de 1922, cit. por Ruth Piquer Sanclemente, «Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán», *Revista Catalana de Musicologia* 5 (2012): 152.

<sup>1121</sup> Yessica Anel Rojas Matías, «La cultura de masas y su incidencia en el pensamiento humano», *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cumasas.html>

<sup>1122</sup> «Pero trae, sobre todo, [Amalia Molina] su linda figurita –como una Tanagra, de gentil, de graciosa y de pulida– sus ojos que lucen y queman cómo ascuas, y su voz pastosa y de dulce timbre, que la pasión matiza prodigiosamente». «Notas teatrales. Amalia Molina», 17 de septiembre de 1912.

figulina de Tanagra»<sup>1123</sup>. No resulta extraño que estas artistas fuesen consideradas, en cierta medida, como objetos coleccionables, pues, al fin y al cabo, ellas mismas, a través de las postales que difundieron para granjearse fama y admiradores, proyectaban esta capacidad ilusoria de posesión que hubo de servirles como estrategia de captación de público<sup>1124</sup>.

La dimensión performativa de estas descripciones que las objetualizaba y, por consiguiente, las idealizaba, contrastó con las referencias a las reacciones más pasionales y afectadas que demostraron estas artistas en el desempeño de sus actuaciones, fuesen reales o no: «Estando cantando *Los apaches* sufrió un ligero desvanecimiento la hermosa Goya y hubo necesidad de suspender por unos minutos la representación. Repuesta ya de la ligera indisposición sufrida, reanudó su trabajo *La Goya*, y el público la hizo objeto de una calurosa y prolongada ovación»<sup>1125</sup>. Apache era el nombre con el que se conocía a los bandidos de París y que se utilizaba como arquetipo expresivo de baja clase social y, sobre todo, de peor catadura moral. Y es que, aun cuando el espectáculo de *La Goya* había sido considerado perfectamente decoroso, las variedades en general, y el cuplé en particular, se habían consolidado como un espacio en que tuvieron cabida personajes desahuciados, excluidos y parias pertenecientes a los bajos fondos de la sociedad. En ese sentido, procede traer a colación lo que Salaün afirma sobre la canción al referirse a esta como un «mini drama de tres minutos, un mini acto con intriga, desarrollo, desenlace, vestuario, actuación, dramaturgia, etc.»<sup>1126</sup>, razón por la cual se hizo posible la introducción explícita de realidades inhabituales en escena y cuya explotación de lo bizarro se mezclaba con extremos como la delincuencia del mencionado cuplé, droga<sup>1127</sup>,

---

<sup>1123</sup> «Notas teatrales. Pradera», 6 de marzo de 1914. Véase también: «Nereida, la estupenda bailarina, siguió ayer alcanzando aplausos tan extraordinariamente calurosos como merecidos. Bellísima, prodigiosa en su arte, es una tanagra animada, por el genio de la danza». «Notas teatrales. Zorrilla», 17 de noviembre de 1918.

<sup>1124</sup> En este sentido, la relación del circuito de distribución de fotografías parece encontrarse estrechamente vinculado a la corriente posporno si se tiene en cuenta ya no solo la agencia que estas artistas desempeñaron en la producción de su propio material visual para su circulación entre la sociedad, sino en el contenido mismo de las imágenes, pues, en estas postales se mostraban las cupletistas en poses sugerentes –como la mostrada en páginas anteriores de *La Fornarina*– pero también travestidas como hombres –un ejemplo puede hallarse en la mítica fotografía de Amalia Molina vestida de torero–.

<sup>1125</sup> «Notas teatrales. Calderón», 18 de mayo de 1913.

<sup>1126</sup> Serge Salaün, «El paralelo barcelonés (1894-1936)», *Anales de la literatura española contemporánea* 21, n.º 3 (1996): 337.

<sup>1127</sup> El conocidísimo tango titulado *La cocaína* fue estrenado por Edmond de Bries en 1920 en el Teatro Fuencarral de Madrid, consecuencia de la creciente popularidad que había adquirido esa droga eufórica a lo largo de la Primera Guerra Mundial y durante los años siguientes, a pesar de las frecuentes campañas periodísticas y literatura médica que surgió advirtiendo de los peligros de su consumo. Juan Carlos Usó, *Edmond de Bries. Orgullo travestido* (Santander: El Desvelo Ediciones-Altoparlane, 2017), 57-64.

agencia sexual femenina<sup>1128</sup>, etc. Los cuplés podían constituir un vehículo para exhibir lo furtivo, lo privado, lo clandestino y lo excluido: toda una galería de realidades marginales que, si bien contravenían los valores estatuidos del organismo social, eran consentidas gracias a la distancia interpuesta por la ficción escénica y por la estilización musical.

Esta espectacularización de la otredad resulta particularmente evidente en los espectáculos de transformismo, en los que la *performance* de género revela su artificialidad al cuestionarse la inmutabilidad del binarismo taxonómico y las expresiones de género naturalizadas<sup>1129</sup>. En ese sentido, conviene tener en cuenta que el transformista es, en último término, un actor cuyo aspecto actúa como un sistema generador de significados<sup>1130</sup> ambiguos y polisémicos que se construyen en un espectáculo que, por el hecho de conocer la identidad (de sexo-género) del artista, se articula a través de una suerte de retórica ostensiva anfibológica. Durante la década explorada fueron varios los ejemplos de transformistas que pasaron por las tablas de Valladolid: Frégoli, Ernesto Foliers, Mario Alfaro y Donnini en el Pradera; Gianelli en Calderón; el transformista Fruzzi en Lope de Vega; y, de nuevo, Foliers en Zorrilla. Estos artistas trascendieron los límites de la corporeidad e identidad sexual, pues conviene tener en cuenta que junto a los números de ventriloquía y transformación que llevaban a cabo al encarnar como únicos intérpretes todos los personajes de una pieza cómica<sup>1131</sup>, una parte nada desdeñable

---

<sup>1128</sup> Sirva de ejemplo el cuplé titulado *La llave* que interpretó La Fornarina era una adaptación de José Juan Cadenas del original titulado *The Honeysuckle and the Bee (La madre selva y la abeja)* y dice así: «La bellísima Asunción/ se escapó de la pensión/ al llegar el Carnaval/ y vestida de bebé/ una noche al baile fue./ decidida a divertirse y a gozar.../ Fijaos... de gozar... ¡ay la pobre!/ Un pollito que la vio/ para el chotis la invitó/ y salieron a bailar./ pero mientras que bailaban./ como tanto la apretaba./ sin querer la lastimaba/ el animal.../ ¡Suélteme usted!/ le dijo decidida Asunción/ porque me aprieta/ y me va usted haciendo un daño atroz./ Sáquese usted esa llave tan grande y feroz/ que lleva ahí.../ en el bolsillo del pantalón». Nostálgica y nada más, «Repertorio de Fornarina», *Consuelito y otras bellas del cuplé* (blog), s. f., <http://consuelitoyotrasbellasdelcuple.blogspot.com/p/repertorio-de-fornarina.html>

<sup>1129</sup> Butler, *El género en disputa*. En consonancia con lo que afirma Fischer-Lichte siguiendo los postulados de G. H. Mead sobre la identidad como proceso comunicativo: «la identidad no se entiende aquí [en el contexto teatral] como atributo de algo que permanece siempre igual». Fischer-Lichte, *Semiología del teatro*, 137.

<sup>1130</sup> *Ibíd.*, 136.

<sup>1131</sup> «La obra de mayor lucimiento para este artista lo fué la titulada *Crispino*, una parodia de *Fausto* que tiene mucha gracia y que está presentada con acierto insuperable. La interpretación de esta obra por Frégoli, la riqueza de la indumentaria y el decorado, la afortunada cooperación de la música de Sadun y Novicima á la belleza del libreto, y todos los demás elementos que se acumulan en esta obra, hacen que el público aplauda instintiva y entusiásticamente». C., «Los teatros. Pradera», 5 de julio de 1914. Véase también: «Hoy tendrá lugar en este gran teatro la última función de la segunda temporada de cinematógrafo, y la despedida del célebre transformista italiano Gianelli, con el siguiente magnífico programa: estreno de la preciosa comedia *Zazá*, ocho personajes y 36 transformaciones, por Gianelli, y nuevos números de variedades y caricaturas». «Notas teatrales. Calderón», 22 de diciembre de 1914. En el caso de Frégoli, el diario informó de que en sus actuaciones este artista contaba con la asistencia de hasta veinte personas: «Ayer llegaron en el rápido las

de sus actuaciones se componía de imitaciones de artistas de variedades, es decir, de mujeres cupletistas a quienes emulaban en sus detalles más característicos y reconocibles con las preceptivas adecuaciones de mímica, voz y vestuario<sup>1132</sup>.

En este punto resulta inevitable, al menos, apuntar la relación entre la disidencia sexual<sup>1133</sup> y el ambiente de las variedades en general, y el desempeño del transformismo en particular, sobre todo si se tiene en cuenta que durante los primeros años del siglo pasado el homoerotismo se materializó, entre otras cosas, a través de actitudes afeminadas y actos de travestismo, factores que componen el desempeño de estos espectáculos. David Pérez afirma que la llegada del Leopoldo Frégoli a España supuso un importante impulso a la presencia masculina en la corriente frívola de las variedades «pues si estaba mal visto dedicarse al espectáculo frívolo, una solución fácil era la de vestirse de mujer y hacer un número tan sicalpítico como el público esperaba desde el más profundo anonimato»<sup>1134</sup>. Resultan especialmente pertinentes los postulados de filósofos actuales como Paul B. Preciado, el cual, siguiendo ideas bourdianas y foucaultianas sobre la *performance* en tanto repeticiones ritualizadas que se emplean para explicar procesos de socialización y de aprehensión de reglas, y que en su aplicación a la cuestión de género entroncan con los postulados teóricos feministas de Judith Butler o Eve K. Sedgwick<sup>1135</sup>, se relaciona con su concepción del movimiento *queer* en tanto «post-homosexual y post-gay», es decir, como posturas disidentes que en lo relativo al género y al sexo «se resisten a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante»<sup>1136</sup>. La performance del transformista

---

veinte personas que sirven de auxiliares á Frégoli, y en sudexpreso llegó este celebrado transformista, que debutará mañana». «Notas teatrales. Pradera», 3 de julio de 1914.

<sup>1132</sup> Ese fue el caso de Frégoli, por ejemplo, para cuyo debut en el Pradera realizó imitaciones de artistas de variedades. C., «Los teatros. Pradera», 5 de julio de 1914.

<sup>1133</sup> Como sugiere Díaz Marcos, la producción literaria del propio Retana está plagada de modelos masculinos que se sitúan en los márgenes de la conducta canónica en la relación sexo-género con lloscas, travestidos, machos, efebos, adolescentes, afeminados y ambiguos». Ana María Díaz Marcos, «Masculinidades disidentes: El tercer sexo en las novelas de Álvaro Retana», *Prisma Social: revista de investigación social* 13 (2014): 15.

<sup>1134</sup> «La homosexualidad en la canción española», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009): 56-57.

<sup>1135</sup> Beatriz Preciado, «Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans», *Debate Feminista* 40 (2009): 112.

<sup>1136</sup> Beatriz Preciado, «Teoría Queer: notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad», *Observaciones Filosóficas* 15 (2012-2013): <https://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm>. Sobre estas manifestaciones disidentes en lo que se refiere al género consúltese el libro de Akiko Tsuchiya, *Marginal subjects: Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain* (Toronto/London: University of Toronto Press, 2011) que la autora explora a través de las representaciones literarias de la novela realista de finales del siglo XIX.

reside en una suerte de heteroglosia de género, en la medida en que el artista logra que el público olvide momentáneamente su sexo biológico a pesar de que la medida de su virtuosismo reside, precisamente, en el hecho de que este se conozca y se recuerde. La expresión de género habitual del intérprete, en estos casos, podría inscribirse entre las estrategias artísticas extraescénicas que rodean la configuración de su *personage*<sup>1137</sup> de forma que su transformación a expresiones de género femeninas resulte, por contraste, más espectacular y virtuosística. Las investigaciones que han abordado el estudio del transformismo en España han destacado la capacidad de transgresión de estos artistas al trascender los límites que marcan la corporeidad y la identidad sexual, subvirtiéndolo así la masculinidad burguesa<sup>1138</sup>. Esto puede ser especialmente palpable en los espectáculos en los que solo se producen imitaciones de figuras femeninas, lo cual no fue precisamente el caso del Valladolid de la segunda década, en la que las imitaciones de cupletistas (aun cuando fuesen la parte más destacada y esperada del espectáculo) se compaginaba con transformaciones de tipos también masculinos.

La discusión acerca de si estas realidades escénicas constituyeron realmente manifestaciones disidentes en lo relativo a la identidad de género y sexo podría residir en su capacidad para desafiar discurso androcéntrico o si, por el contrario, fueron utilizadas para reforzarlo. La interpretación que, en mi opinión, suscita dicha casuística en el ámbito local –dado que fue considerado un espectáculo apto para todo tipo de públicos y especialmente atractivo para las mujeres (admiradoras del detalle estético ornamental de vestuario y accesorios)<sup>1139</sup>– pasa por considerarlo como un fenómeno que se constituye deliberadamente ambiguo aunque no tan subversivo, por lo menos si se trata de realizar una

---

<sup>1137</sup> Tomo la expresión de David Graver: «este *personage* [...] no es la persona real detrás [...] del personaje. La condición de *personage* no es una realidad fundacional sino simplemente otra forma de representarse a sí mismo o, más bien, una forma de representarse dentro de un determinado dominio discursivo». David Graver, «The Actor's Bodies», en *Critical Concepts: Performance*, ed. por Philip Auslander (London: Routledge, 2003), 164. Trad. propia: «this *personage* [...] is not the real person behind [...] the character. Personage status is not a foundational reality but simply another way of representing oneself or, rather, a way of representing oneself within a particular discursive domain».

<sup>1138</sup> Cfr. Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge-London: Harvard University Press, 1995), 91-114.

<sup>1139</sup> El propio Edmond de Bries afirmó en una entrevista que le hizo José Abuermes en 1925 para la revista *Cine-Mundial*, que las mujeres eran las que mayor competencia tenían para juzgar la valía de sus trabajos: «–¿Cuáles son las aclamaciones que más le placen: las de los hombres o las de las mujeres? –Las de las mujeres. Comprenda usted que son las más competentes para sentir mis transformaciones. Los aplausos de los hombres serios, de los que ven en mí al artista, me agradan y me estimulan. La cuestión es influenciar al público de modo que no vea en mí a un hombre ni a una mujer, sino a muchas y muy diversas mujeres con vida propia durante algunos minutos de emoción sincera». Usó, *Edmond de Bries*, 77-78.

apreciación general, en la medida en que la dimensión ficcional que confiere la dinámica en que aparecen insertas coadyuva a apuntalar una visión convencional de la *performance* de género. De hecho, hubo algunas mujeres que de manera profesional también se dedicaron al transformismo. Fátima Miris, por ejemplo, actuó en Valladolid en 1916 generando una repercusión mediática equiparable a la obtenida por Frégoli, y a la que artistas masculinos como Donnini o Gianelli ni siquiera se acercaron:

La transformista genial que ha dado originalidad y ha renovado un arte ya vulgarizado por los imitadores de Frégoli, y que ha hecho del viejo transformismo un arte interesante y sugestivo, hizo ayer su debut en nuestro primer teatro.

Fátima Miris triunfó en toda la línea y asombró al numeroso público por su agilidad, su adaptación á tantos y tan diversos personajes, la flexibilidad de su voz rica en matices y su gesto; así como por la soberbia presentación de las obras, merced á un lujoso decorado y costoso vestuario.

Al público le supo á poco la incansable actuación de Fátima Miris, la que hoy, en obsequio al entusiástico recibimiento que se la ha tributado, cambia totalmente el programa, que es el siguiente:

Primera parte.—Sinfonía; «Parques de Venecia y Suecia en invierno é invierno» (película); «¿Cosino?»; «Fruttarola» (canción romana); «Los apuros de Liseta» (47 transformaciones).

Segunda parte.—«El nuevo Fígaro» (revista cómica).

Tercera parte.—«Eldorado» (70 transformaciones).

La función comenzará á las seis y media.

—Mañana, estreno de la preciosa opereta del reputado maestro Franz Lehar, arreglo por Fátima Miris, «La viuda alegre» (151 transformaciones)<sup>1140</sup>.

La especificación que el crítico hace al referirse al transformismo como un espectáculo maltratado por plagiarios relaciona inmediatamente este circuito con el de las cupletistas, para quienes la defensa de sus creaciones frente a las imitadoras conformaba una parte esencial en la conformación de su *performance personae*, al reivindicar la definición de su propia identidad también a través de su oposición a lo que hacían sus émulas, las cuales, inevitablemente, al igual que los transformistas, colaboraban a la popularización de las originales al tiempo que se valían de los originales para afianzar su propia popularidad.

Por último, conviene destacar la presencia de dos primerísimas figuras de la danza, Tórtola Valencia durante tan solo tres días en marzo de 1913 y La Argentina entre noviembre y diciembre de 1918, de las pocas artistas de variedades que —junto a La Goya, La Fornarina y Amalia Molina— fueron atendidas por el diario como eventos

---

<sup>1140</sup> «Los teatros. Calderón, Debut de Fátima Miris», 11 de febrero de 1916. En la crónica a la interpretación de Fátima Miris del arreglo de la adaptación de *La viuda alegre*, el periodista destacó que la naturaleza del título, una opereta vienesa con todo lo que ello implicaba en cuanto a vestuario y decoraciones, fue un título especialmente apropiado para que esta transformista hiciese alarde de su facultades artísticas y elegancia. «Notas teatrales. Calderón», 13 de febrero de 1916.

excepcionales. Ambas intervenciones fueron objeto de extensas críticas en las que las bailarinas y sus actuaciones fueron descritas en un tono extremadamente poético:

Consagrada por los públicos de las ciudades cultas, loada por los mayores prestigios literarios de París y Madrid después de haber inspirado a poetas, pintores y músicos, y triunfado en el primer centro de arte y ciencia español, vino hasta nosotros esta gitana, que en vez de arrastrar su vida anónimamente, rebuscó, contempló, estudió e imitó tesoros de arte primitivo, dormido en los muros de las ruinas milenarias, en las vasijas enterradas y en los rastros de misterio de las esfinges.

Y ante nosotros mostró el tesoro de la vida, que evoca con la fascinación de lo resucitado.

Lo que sus ojos no vieron en los frisos ni en las columnatas de las extintas civilizaciones, el movimiento, lo presiento de modo vidente y milagroso.

Y así su danza es ritmo inspirado en cadencias internas de motivos fundamentados en ritos y misterios de muchedumbres místicas y guerreras, y su actitud tiene unas veces el dibujo de los perfiles policrómicos asirios, persas, indios, egipcios y otros de esbeltez, y elegancia de línea y conjunto de las estatuas griegas.

Hasta los desdibujos de los artistas primitivos les reproducen sus miembros dislocados. La genialidad de la desproporción de unos brazos serpientes locas y demoniacas, las manos en ánforas trocadas los pies y piernas distendidos, el cuerpo ondulante en espasmos, y hasta los ojos descentrados y angulosos como en piedras de Egipto, se admiran en los tiempos de las danzas de Tórtola.

La ingenua barbarie prístina con su altivez, su dureza de línea, su energía en el movimiento y brusquedad en el paso y el salto, reproduce genialmente esta artista.

Y la sensualidad morbosa, flexible y convulsiva de pereza, el zigzaguear siniestro de las serpientes sacras sobre sus hombros musculosos y su faz hierática, el éxtasis hipnótico de la contemplación de la divinidad, el fervor de una ofrenda al Gran Sér, toda la vida religiosa y pagana de la mujer que sabe ser impúdica y vestal, bayadera y sultana, esclava y reina, hetaira y sacerdotisa, porque mujer es placer y dolor, pecado y santidad, pasión y devoción, y sobre todo, antes que todo, amor. Tórtola Valencia trajo su arte hasta nosotros y esto nos asombró á muchos, gustó a los más é hizo reir á unos pocos.

Contra éstos dirigió su indignación la artista creadora, inmensa, incomparable, en lo más grandioso de una de sus danzas y como el público creyera la ofensa general, protestó y hubo de explicarlo la danzadora; que repitió el baile, siendo ovacionada<sup>1141</sup>.

En esta crítica se despliega todo un universo semántico en el que la idea, o mejor dicho, la idealización de la figura de la mujer se emplea para justificar un discurso autoexotista que al mismo tiempo funciona como ratificación del prestigio artístico de la bailarina. En primer lugar, sobresale la mención a los círculos culturales nacionales y extranjeros desde los que se han alabado sus actuaciones, entre los que destaca lo que la historiografía ha consolidado como un hito fundamental en su trayectoria artística: la actuación en el Ateneo de Madrid que produjo reacciones contradictorias entre aquellos para quienes se convirtió en una suerte de inspiración y aquellos otros que no pudieron por menos que demostrar el efecto cómico que, a su juicio, producía ver a una mujer bailando «de un modo tan poco ortodoxo»<sup>1142</sup>. La referencia a esa institución, social y

---

<sup>1141</sup> A. P. C., «Los teatros. Tórtola Valencia», 23 de marzo de 1913.

<sup>1142</sup> Durán, *Sicalípticas*, 250-251. Tal fue así, que en una entrevista que realizaron unos periodistas en el Hotel Castilla de Toledo y que *El Norte de Castilla* (para quien colaboraba uno de estos) publicó ante la inminente actuación de la bailarina en Valladolid, fue preguntada si estaría dispuesta a bailar en el Ateneo vallisoletano, ante lo que Tórtola Valencia respondió: «¡Oh! No me gusta ofrecerme, mas si me invitan

culturalmente elitista, se emplea como argumento de prestigio introductor de un discurso interpretable también en clave colonial en el que expone la alteridad racial de una gitana<sup>1143</sup> que supera las limitaciones de su origen al redescubrir y *traer a la vida* el pasado a través de sus danzas. La utilización de terminología relacionada con lo sobrenatural, lo místico o lo salvaje se encuentra en estrecha relación con el universo semántico de lo oriental y lo femenino<sup>1144</sup>, asociaciones expresadas a través de una articulación dicotómica de atributos contrastantes que encarna la mujer (religiosidad, santidad, dolor y devoción que se contraponen al paganismo, impudicia, esclavitud, placer, pecado y pasión) y que, como evidenció E. Said, está vinculado a un binarismo por el que se reduce el europeísmo como epítome de progreso y el orientalismo como degeneración<sup>1145</sup>. A pesar de todas estas características, que a juicio del periodista encarna Tórtola Valencia, su figura es redimida a través de un condescendiente gesto de sexismo benevolente al afirmar que como mujer que es, o precisamente por ello, sobre todo es amor. La insólita extravagancia del espectáculo, un tipo de danza voluntariamente ajena al canon<sup>1146</sup> y que violentaba las convenciones asumidas por un público poco acostumbrado a planteamientos coreográficos experimentales, provocó la hilaridad en un

---

para ello accederé muy gustosa. Esos muchachos ateneístas –(¡y tú bien lo sabes!), aludió dirigiéndose al amigo [con quien se encontraba tomando el té antes de la llegada de los periodistas]– me gustan más que esos títulos viejos que me asedian y ponen en peligro mi gusto». J. González Navarro, «Hablando con Tórtola Valencia», 23 de marzo de 1913. Al hilo de la disparidad de opiniones que se produjeron tanto en el Ateneo de Madrid como en su actuación vallisoletana conviene tener en cuenta que toda manifestación cultural y artística «es objeto de aprehensiones que varían como la disposición y la competencia cultural de los receptores [...] según la instrucción que se posee y la antigüedad de su adquisición». Bourdieu, *Las reglas del arte*, 442 n4.

<sup>1143</sup> Akiko Tsuchiya se ha referido a la paradoja –ya apuntada por Ignacio Tofiño-Quesada– advertida en el caso español, cuyas narrativas orientalizan y, por tanto, colonizan al otro, al mismo tiempo que describen a España a través de discursos orientalizantes. Tsuchiya, «Género y orientalismo en *Insolación* de Pardo Bazán», 772. La mención a su origen gitano se encuentra directamente relacionada con la procedencia sevillana que la misma artista hizo constar en la ya mencionada entrevista en la que también reveló que había invertido algunas semanas estudiando los movimientos de las gitanas de Granada. J. González Navarro, «Hablando con Tórtola Valencia», 23 de marzo de 1913.

<sup>1144</sup> Cfr. Edward W. Said. *Orientalismo*, presentación de Juan Goytisolo, trad. por María Luisa Fuentes, 4ª ed. (Barcelona: Debolsillo, 2006).

<sup>1145</sup> Tsuchiya, «Género y orientalismo», 277-279.

<sup>1146</sup> Cavia Naya se ha referido al trabajo de esta bailarina en los siguientes términos: «Tórtola se desenvolvía en unos contenidos coreográficos de carácter ecléctico, pero llegó sobre todo a ser conocida por sus interpretaciones de danzas antiguas y orientalizantes, símbolo y expresión de preocupaciones espirituales de corte trascendentalista que buscaban en las antiguas religiones asiáticas la pureza rechazada por la modernidad del mundo industrializado». «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairon: revista de ciencias de la danza* 7 (2001): 9-10. Por su parte, Durán se ha referido a Tórtola Valencia como la bailarina «de los pies descalzos» y protagonista de «escándalos diarios»; la excentricidad pretendida de esta artista también se manifestó en las descripciones que ella misma hacía de sus creaciones como en la *Danza incaica*, sobre cuyo vestuario la propia Tórtola Valencia llegó a afirmar que estaba «hecho con los huesos de los conquistadores». *Sicalípticas*, 246-248.



sector de la audiencia. No obstante, la provocación dialógica escena-sala se salda a favor de la artista en un relato encomiástico que da cuenta de la autoimagen del crítico (*ethos* de superioridad y filiación al terreno de la vanguardia, en la que él mismo se sitúa) frente a esa minoría (a la que de forma implícita tilda de incompetencia cultural) que, al mofarse, provocó la irritación de la bailarina. No obstante, justo a continuación de la crítica, el diario publicó una carta remitida por la artista en la que pedía disculpas por unos comentarios proferidos a algunos de los hombres del público: «Muy señor mío: Anoche, durante la función que á última hora se celebraba en el teatro Lope de Vega, sin duda en una mala interpretación, producida por las risas de dos ó tres caballeros, proferí unas frases que desde luego retiro, pidiendo mil perdones, y las cuales parece molestaron al distinguido público que tanto me honra con sus aplausos y al que estoy tan agradecida»<sup>1147</sup>.

En contrapartida, en el relato de la función de Antonia Mercé resulta llamativo que, a pesar de haber transcurrido un lustro, se la compare con la fantasía arqueologizante claramente alusiva a Tórtola Valencia para reivindicar las esencias patrias, pero de proyección internacional y cosmopolita (con menciones a grandes capitales extranjeras y empleo de expresiones en otros idiomas). Todo ello para situar a La Argentina, en tanto incursión del genio vernáculo, a una altura artística incuestionable dentro de los circuitos del *Grand Art*:

*Argentina* ha hecho ayer su presentación, encendiendo en el retablo una llamita de deseo y de gracia, una candelica de espíritu y de casticismo.

No hemos visto en ella á la indocumentada «bailaora» ó á la reconstructora académica de los vasos y frisos, sino al genio expresivo de nuestra danza. Todo en Antonia Mercé conspira al resultado rítmico. Su cuerpo breve y sensual, de demonio goyesco, comenta las frases de la música, hasta la más tenue, haciendo plástico lo sugerido, acusando vigorosamente las más tímidas insinuaciones, y dando carne á los estados de alma.

Sus palillos son elocuentísimos. Poseen ricos matices, y en vez de sonar con estridencia, como un violento chasquido, adquieren el valor de un instrumento encajado en la orquesta. Porque *Argentina* les hace chocar con una sabiduría virtuosista y un poder expresivo capaz de sorprender, dentro del color brioso, los más leves matices.

*Argentina* no es una *varieté*, en la aceptación accidental y liviana de la palabra. El espectáculo de su arte tiene solemnidad y estética, una estética que arranca nada menos que de las ideas de Platón sobre la danza, y una solemnidad de misterio humano y voluptuoso.

---

<sup>1147</sup> «Los teatros. Una carta de Tórtola», 23 de marzo de 1913. Procede destacar que, frente a lo que también fue habitual en estas misivas remitidas al diario en las que los artistas solicitaban se difundiese un determinado mensaje a los lectores del periódico, los redactores optaron por no parafrasear el mensaje de Tórtola Valencia y, supuestamente, reprodujeron literalmente la disculpa de la bailarina. Esa imitación del intercambio comunicativo que se hubo de producir entre la artista y su auditorio durante el acto teatral (término empleado por Rivera Martínez, «El hecho escénico», 686) en su traslado al soporte hemerográfico es probable que funcionase como estrategia discursiva para enfatizar el mensaje de disculpa.

Además, la «*reine des castagnelles*» es una figura de la representación de Zuloaga y Albéniz. Sin derivar franca y arbitrariamente hacia la españolada, ha paseado por el mundo una representación plástica de nuestro genio amparándose en las músicas españolistas –de españolismo «cosmopolita»– y hermanándose con las mujeres del pintor eibarres. Y es más que una española de París y de Nueva York: su arte, su artificio, no deforman el alma de este pueblo, antes al contrario, la modelan con maravillosa eficacia. Sus pies, que pisan el polvito á tan menudito, como la Preciosa cervantina, y sus dedos sutiles, iniciados y prestos, y hasta sus ojos granujas y su boca golosa, tejen á su modo – ¡modo maravilloso!–, y en cada baile, un poema nacional.

Viéndola á ella y al espectáculo, con todas las concomitancias artísticas, se piensa en el positivo triunfo que representaría una excursión universal como la de Sergio Diaghilew [sic], pero con bailes españoles, haciendo la interpretación coreográfica de obras de Albéniz, Granados, Falla y otros, y escenificadas por pintores como Néstor, ya ensayado en algún trabajo de esta índole. *Argentina* no tiene que envidiar, en su género, á las celebradas las estrellas rusas, y no sería empresa irrealizable la de obtener, andando el tiempo, un disciplinado conjunto de bailarines de escuela española, con el sentido de la mímica y la depuración del garbo castizo. Aunque no hubiera sino una sola *Argentina*; porque los milagros florecen rara vez...<sup>1148</sup>.

Mientras que las referencias a Tórtola Valencia y sus coreografías incidieron en poner de manifiesto la excentricidad de un ideal exótico elaborado mediante la amalgama múltiples y heterogéneos referentes culturales foráneos, todas las descripciones de La Argentina pretendieron retratar a la artista como representante del espíritu nacional más elevado. Igualmente significativa resulta la referencia a Isaac Albéniz y a Ignacio Zuloaga<sup>1149</sup>, dos artistas españoles tradicionalmente reivindicados como epítome de la expresión cultural vernácula, al igual que lo habían sido compositores como Falla y Granados, a quienes también mentó el crítico. Ese grupo de autores españoles mencionados y que configuraron el canon musical modernista, se encontraban en estrecha relación con algunas de las artistas citadas en este apartado como Amalia Molina<sup>1150</sup>, la misma Tórtola Valencia<sup>1151</sup>, y, por supuesto, La Argentina<sup>1152</sup>, todas artistas que aun

---

<sup>1148</sup> Fernando De'Lapi, «Los teatros. Zorrilla. Argentina», 25 de noviembre de 1918.

<sup>1149</sup> Este pintor eibarrese trabajó también como diseñador de decoraciones y figurines para producciones líricas entre las que podrían destacarse la ópera *Pepita Jiménez* de Albéniz y *La vida breve* de Falla. Ana Berruguete del Ojo, «Zuloaga y Zabaleta, Ignacio», en *DB~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/6745/ignacio-zuloaga-y-zabaleta>. Así como *Goyescas* de Granados junto a Maxime Dethomas en el estreno parisino de 1919. Guillermo Juberías Gracia, «Los decorados de Goyescas en su estreno parisino (1919). Nuevos datos sobre el trabajo de Zuloaga y Dethomas», *Ars Bilduma* 11 (2021): 15-31.

<sup>1150</sup> Idoia Murga Castro et al., *Antonia Mercé «La Argentina». Epistolario (1915-1936)* (Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música-CSIC, 2020), 26.

<sup>1151</sup> La bailarina se refirió a este pintor en la ya mencionada entrevista al afirmar que en Valladolid iba a interpretar una obra de Albéniz y cuya creación se la debía a Zuloaga. J. González Navarro, «Hablando con Tórtola Valencia», 23 de marzo de 1913.

<sup>1152</sup> Unos meses antes de actuar en Valladolid, La Argentina contactó con Zuloaga para solicitar su colaboración en el diseño de figurines para su debut en España y para el cual quería mostrar bailes que el recientemente fallecido Granados había creado exclusivamente para ella: «Poseo bailes hechos para mí exclusivamente por nuestro malogrado amigo Granados. Alguno de ellos es lo último que escribió Granados, siendo un autógrafo. Además, ejecuto todo el repertorio publicado de danzas españolas de él y, para que la presentación de tan grandiosa música sea completa, necesito de su cooperación. Este repertorio en conjunto son diez números, todos ellos de carácter español en distintos tipos: andaluzas, gitanas,

llegadas a Valladolid como parte del circuito artístico de las varietés, poco tuvieron que ver, como así lo hizo constar en sus páginas *El Norte de Castilla*, con las aspiraciones estéticas y artísticas del resto de performers que desfilaron por las tablas de los teatros municipales.

---

fantasías, majas, etc. ¿Usted sería tan amable de hacerme unos dibujos de trajes?». Murga Castro et al., *Antonia Mercé*, 30.



#### **IV. MÚSICA EN CONCIERTO: OCIO PARA LA «BUENA SOCIEDAD»**



#### IV.1. La actividad concertística. La creciente profesionalización de las prácticas musicales de concierto

*En un concierto casero:*  
–Supongo, caballero, que le gustará á usted la buena música.  
–Con delirio, señorita; pero puede usted seguir tocando.  
F. S., «Chiste del día», 14 de octubre de 1915

La primera década de 1900 constituyó un periodo de importantes cambios en el que, como se ha advertido en el capítulo anterior, proliferaron nuevos géneros dramático musicales que propendieron a quebrar aquella monótona inercia que la crítica insistía en acusar y que aparentemente se había instalado en los escenarios con la repetición incesante de fórmulas estéticas y de un modelo teatral cada vez más obsoleto conforme proliferaban tanto los nuevos repertorios –foráneos y autóctonos– cuanto las profundas modificaciones que en los gustos del público estos comportaron. Según algunos investigadores, durante los años iniciales del siglo pasado la actividad concertística también se había caracterizado por estar sujeta a una gran cantidad de mutaciones que afectaron de forma integral a la forma de producir, crear, interpretar y valorar la música<sup>1153</sup>. Al igual que había sucedido con el cuplé, el concierto puede ser considerado el otro gran ingrediente que conformó lo que aquí he considerado hecho musical, cuyo estudio ha revelado una interesante red de agentes involucrados en su producción y consumo que, si bien ya ha sido apuntada en algunas investigaciones previas<sup>1154</sup>, sigue sin recibir atención monográfica por la bibliografía académica. El caso de Valladolid se revela como un fenómeno que experimentó profundas transformaciones desde múltiples puntos de vista: práctica social y musical, presupuestos estéticos y del gusto<sup>1155</sup> o situación de mercado relativa a dinámicas de oferta y demanda<sup>1156</sup>, y que, por supuesto, enlaza con otras dimensiones ligadas a cuestiones ideológicas (novedad –repertorios históricos inauditos<sup>1157</sup>– y vanguardia –contemporáneos<sup>1158</sup>– frente a conservadurismo e inamovilidad del canon estatuido –si bien ampliándose su conocimiento–), societarias<sup>1159</sup> (otras formas de

---

<sup>1153</sup> Sobrino, «Paisaje musical de Madrid...», 156.

<sup>1154</sup> Vid. 47 y ss. *supra*.

<sup>1155</sup> Cfr. 370 y ss. *infra*.

<sup>1156</sup> Véase 370n1389 y 386-387 *infra*.

<sup>1157</sup> Vid. 335n1249 y 343-344 *infra*.

<sup>1158</sup> Cfr. 334n1241 y 342n1282 *infra*.

<sup>1159</sup> Véase 382-383 *infra*.

interacción/ organización/ encuentro alrededor de modelos de realización/ producción/ fruición musical<sup>1160</sup> mediante consorcios artísticos a cuota y de abono, suscripciones de prepago para contratar formaciones orquestales o solistas<sup>1161</sup>, interpretación de «repertorio selecto» e inhabitual, de autores raramente programados o en formatos poco frecuentes<sup>1162</sup>) o de distinción de clase (ocio ligado a la cultura<sup>1163</sup> como signo de estatus<sup>1164</sup> y *grand art* como capital ostensivo<sup>1165</sup> frente a ocio ligado al entretenimiento en tanto subproducto democratizado y popular o como asueto honesto de filiación asistencial –rondallas, bandas o coros–<sup>1166</sup>). Si existía una estratigrafía social asociada al concepto de concierto, también se puede establecer una topografía afín dependiente de la formalidad o informalidad de los espacios<sup>1167</sup> en que transcurrieron relativa a la propia taxonomía edilicia (grandes coliseos, teatros-salón, pequeños establecimientos como cafés, barracas o aire libre)<sup>1168</sup> o a la calidad social del público que los frecuenta<sup>1169</sup>. Todas estas mutaciones que acontecieron en el

---

<sup>1160</sup> Cfr. 318n1180, n1440 y n1495 *infra*.

<sup>1161</sup> Vid. 340n1272 y 345-346 *infra*.

<sup>1162</sup> Exclusividad y oligarquía cultural: «Las relaciones estéticas imitan y ayudan a reproducir las relaciones sociales de poder». John Storey, *Teoría cultural y cultura popular* (Barcelona: Octaedro-EUB, 2002), 287. Vid. n1285 *infra*.

<sup>1163</sup> La distancia entre la satisfacción sensual simple e inmediata y la gustación intelectual de una manifestación artística ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones, una suerte de *argumentum ad nauseam* legitimado a través de su propia reiteración: «el rechazo de las gratificaciones elementales, y por consiguiente vulgares, se encuentra en la base del gusto legítimo», Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon Press, 1963), 37-40 citado por Bourdieu, *La distinción*, 734n3. Siguiendo esta misma línea, John Storey explica el planteamiento bourdieuano en los siguientes términos: «La categoría de “gusto” funciona como un marcador de “clase” (utilizando la palabra en un doble sentido, para significar tanto una categoría socioeconómica como la sugerencia de un determinado nivel de calidad). En el pináculo de la jerarquía del gusto está la “pura” mirada estética –una invención histórica– con el énfasis en la forma por encima de la función. La “estética popular” da la vuelta a este énfasis, al subordinar la forma a la función. Consecuentemente, la cultura popular tiene que ver con la actuación; la alta cultura con la contemplación. La alta cultura trata de la representación, la cultura popular, de lo que se representa». *Teoría cultural y cultura popular*, 286.

<sup>1164</sup> Esta visión elitista y minoritaria –singularizadora en términos de cultura y clase– de determinados repertorios de bienes de consumo artístico producidos por las industrias culturales sería expuesta por José Ortega y Gasset en 1925 al asegurar que según qué arte «[...] por lo visto, no es para todo el mundo» y «contribuye [...] a que los “mejores” se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos». *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, introducción de Valeriano Bozal (Barcelona: Austral, 2017), 55.

<sup>1165</sup> Lo que Pierre Bourdieu denomina *consumo ostentativo* –«que busca la distinción en la exhibición». *La distinción*, 35– y que, en este caso, supone la *apropiación* de la música sinfónica en tanto capital cultural consagrado a subrayar diferencias sociales, parece verse sometido a diversos indicadores que, en los términos propuestos por el interaccionismo simbólico, implican una refracción simétrica entre las demarcaciones confrontadas de *lo espectacular* y de *la performance* –P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*, 37– según se verá más adelante (cfr. 334 y 345-346 *infra*).

<sup>1166</sup> Cfr. n1236 y 342n1279 *infra*.

<sup>1167</sup> Véase § II.3. *supra* y n1515 *infra*.

<sup>1168</sup> Vid. 332n1233 *infra*.

<sup>1169</sup> Véase n825 *supra*.



Valladolid concertístico de los años estudiados tuvieron también su justa correspondencia en la aparición de nuevas estrategias hemerográficas: retóricas promocionales distintas<sup>1170</sup>, particular incidencia en la creación de un *star system* basado en la fama<sup>1171</sup> –mezcla de reputación y notoriedad– de autores<sup>1172</sup>, directores<sup>1173</sup> e intérpretes<sup>1174</sup>, así como nuevos postulados críticos y nuevas consideraciones estéticas mediante la revalorización de los compositores contemporáneos con especial incidencia en los españoles; y todo ello a través de una serie de hilos discursivos que, al identificar el concierto con un bien de consumo cultural deseable<sup>1175</sup>, generaron nuevos constructos de apreciación artística y musical<sup>1176</sup>.

Como ya había apuntado en la introducción de esta investigación, el significado con el que empleo el vocablo *concierto* es deudor de la propuesta de Christopher Small, quien, a través del concepto *musicking*, aunaba diferentes prácticas, dinámicas y agentes que, de una forma u otra, participan del evento, siempre considerado performativo<sup>1177</sup>. Se trata, por tanto, de un fenómeno complejo para cuya definición resulta conveniente realizar una serie de aclaraciones previas, no con objeto de intentar constreñir la realidad, obviamente plural, de las prácticas a categorías perfectamente delimitadas –que en ningún caso resultan en una clasificación plenamente satisfactoria y coherente– sino con objeto de problematizar los diferentes factores que componen la parte del hecho musical que aquí abordo y sus coincidencias con otras manifestaciones ya tratadas en esta tesis. Así, por ejemplo, las intervenciones instrumentales y/o vocales que también formaron parte de temporadas de varietés –si bien es cierto que de manera anecdótica al comparar su monto con las gimnásticas, el baile o la canción– no han sido atendidas en este capítulo, precisamente, por formar parte de un sistema de programación muy concreto y verse sujetas a unos parámetros de fruición y contexto escénico específicos mucho más próximos a la experiencia dramática de la representación teatral<sup>1178</sup>.

---

<sup>1170</sup> Cfr. n597 *supra* y 366n1374 *infra*.

<sup>1171</sup> Que, en cuanto «noticia extendida de algo», resulta particularmente aplicable a la construcción hemerográfica del fenómeno a lo largo de la década examinada. *DRAE*, 23<sup>a</sup> ed., s. v.

<sup>1172</sup> Esta cuestión será desarrollada más adelante en 353 y ss. *infra*.

<sup>1173</sup> Vid. n1268 *infra*.

<sup>1174</sup> Vis. 388-389 y 409 *infra*.

<sup>1175</sup> Véase 334 y 326 *infra*.

<sup>1176</sup> «La cultura burguesa y la relación burguesa con la cultura deben su inimitable carácter al hecho de que [...] se adquieren, prescindiendo del discurso, mediante la inserción precoz en un mundo de personas, prácticas y objetos cultivados». Bourdieu, *La distinción*, 85.

<sup>1177</sup> Véase n120 *supra*.

<sup>1178</sup> Cfr. 408-409 *infra*.

Por un lado, durante estos años, los teatros, salones, cafés, instituciones instructorrecreativas, espacios al aire libre, etc., acogieron múltiples acontecimientos de diferente naturaleza, razón por la cual conviene matizar que, a pesar de que las condiciones espaciales sí son un factor clave para el estudio y definición del evento concertístico, no representan una categoría que permita discernir o delimitar de forma taxativa su naturaleza. Sobre todo si se tienen en cuenta los cambios sustanciales operados ante la creciente oferta y demanda de música en concierto que *El Norte de Castilla* refleja en sus páginas, razón por la cual se asiste a una progresiva redefinición de los espacios (nuevos o existentes, formales e informales) los que se desarrollaron estas prácticas y, en consecuencia, a sustanciales variaciones en sus condiciones de escucha. Por otro lado, las diferentes tipologías a las que dieron lugar estos eventos musicales también suponen una cuestión a matizar, pues, además de aquellos en que la *sustancia* musical ocupaba una posición central y constituía su *ergon*<sup>1179</sup>, su fin principal o exclusivo, hubo otra serie de manifestaciones en las que esta o bien compartía foco al ser uno de entre los varios ingredientes que podían componer veladas más amplias y eclécticas<sup>1180</sup>, o bien se hallaba desplazada a un puesto periférico y relegada a una condición ancilar en la esfera de los *parerga* que podían aderezar distintas actividades principales como pasear, conversar o beber café. En esta línea, tampoco puede pasarse por alto el hecho de que la música ostentase un papel funcional más allá de la mera escucha atenta y contemplativa, por ejemplo, como soporte coreico, pues algunas de las veladas más habituales con intervención musical fueron aquellas conocidas como *concierto-baile*, cuya misma denominación resulta ilustrativa para advertir que, si bien ambos términos funcionaron como un solo concepto, se trataba de un evento dual compuesto por una primera parte de concierto, es decir, con música para ser escuchada, y una última parte de baile, en la cual la música servía

---

<sup>1179</sup> No pocos especialistas coinciden en emplear esta terminología tomada de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant –traducido y editado por Manuel García Morente (Madrid: Espasa Calpe, 1991), 160– al establecer una diferencia entre lo esencial (*ergon*) y lo superficial, accesorio, secundario o suplementario (*parergon*). Trasladada al terreno de las artes de la representación por Jacques Derrida –*La verité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978)– ha sido aplicada al terreno de las artes performativas por algunos autores también en el caso español –Isabel Ballesteros Dorado, *Espacios del drama romántico español*, 2003– en una suerte de reconsideración terminológica alrededor de la dicotomía ya contemplada por Manuel Dicenta en su *Lo sustantivo y lo adjetivo en el espectáculo dramático* (Madrid: Editora nacional, 1957), 33 y ss. Citado por Juan P. Arregui, «Tecnología de la luz, tecnología de la ilusión. Mariano Fortuny y la imagen escénica», en *Fortuny. Arte total* (Burgos: Fundación Caja de Burgos-Fondazione Musei Civici di Venezia, 2014), 37n23.

<sup>1180</sup> En ese sentido, véanse n1440 y n1495 *infra*.

al propósito de la danza. Así, la diferenciación que el propio periódico estableció entre un tipo de intervención musical y otro generó nuevas variables para la definición del concepto *concierto* en función no solo del tipo de escucha que se esperaba del público, sino también de su actitud, comportamiento y reacción frente al estímulo musical<sup>1181</sup>. Algo similar sucedía con la música de bandas, dulzainas, tamboriles y organillos ejecutada en el marco de las fiestas populares que se han tratado en el segundo capítulo de este trabajo, y cuyo papel en el evento, si bien era imprescindible, no era ni protagonista ni, *a priori*, objeto de atención o escucha atenta, y, por tanto, dichas prácticas tampoco se aproximaron al universo, siquiera semántico, del concierto en la consideración ni de los redactores del periódico ni, por ende, de sus lectores. Al hilo de lo anterior, tampoco debe obviarse la situación planteada por las funciones de la Banda de Isabel II en el templete del Campo Grande, algo más compleja, pues su trato por parte de *El Norte de Castilla* parecía responder a una concepción recreativa del esparcimiento que, sin perder su naturaleza concertística, carecía de la cualidad reconocida a otras prácticas instrumentales. El diario los identificaba como conciertos y publicaba diariamente el repertorio, a pesar de que durante esta década tan solo incluyó textos elaborados (reseñas, crónicas o comentarios) al inicio y al final de la temporada: una suerte presentación y cierre en los que se repasaban casi exclusivamente cuestiones sobre obras y autores programados.

En contraste con la informalidad de los eventos y los espacios precitados, he de referirme a aquellas prácticas sinfónicas, camerísticas o recitalísticas, con participación vocal o no, que fueron concebidas como conciertos y desarrolladas en el marco de veladas específicamente musicales o artísticas en general y organizadas por entidades de carácter instructorrecreativo y vocación elitista como el Círculo de Recreo y el Círculo de Calderón<sup>1182</sup> u otros organismos societarios más orientados hacia el ámbito asistencial como la Filantrópica Artística de Valladolid de impronta republicana y liberal<sup>1183</sup>, hasta aquellas asociaciones instauradas en torno a la acción y promoción artísticas como el

---

<sup>1181</sup> Al hilo de las diferentes posibilidades actitudinales de la audiencia, conviene adelantar la interpretación que Manzanares hizo a colación de este asunto al vincular determinadas reacciones y consideraciones de la música ya no solo a una cuestión de clase, es decir, de competencia intelectual, sino también de raza (véase 326n1211 *infra*).

<sup>1182</sup> Entidades ya abordadas en el segundo capítulo de esta tesis; véase 156 y ss. *supra*.

<sup>1183</sup> La finalidad de esta sociedad, que tenía su sede social en la calle del Duque de Lerma, consistía en proporcionar formación a los hijos de los socios en música y gimnasia, entre otras materias. Véase Joaquín Álvarez del Manzano y José Villarías Llano, *Valladolid y su provincia. Guía general ilustrada* (Valladolid: Imp. Y Lib. De José Manuel de la Cuesta, 1900), 300.

Ateneo, la Sociedad Artística Castellana o la Sociedad Filarmónica de Valladolid<sup>1184</sup>. Según recoge Cascudo, la labor de fomento y educación musical emprendida por la Sociedad Filarmónica de Madrid fue referida por el periodista Emilio Roy en un artículo en el que, a colación del balance de su primera temporada de conciertos, destacaba el papel protagonista de la institución para lograr la «regeneración del arte musical en Madrid»<sup>1185</sup>. El concepto *regeneración* había albergado tanto el deseo de enmienda cuanto la consciencia pesimista de la decadencia que lo motivaba<sup>1186</sup>. En este sentido, y si bien de forma menos evidente que en el universo del teatro musical, el tópico *crisis* se encontraba en el mismo germen de las nuevas iniciativas que durante esos años se propusieron promover una actitud cosmopolita que sirviese de sustento intelectual para la modernización del país<sup>1187</sup> y que tendría su repercusión en el ámbito de la actividad concertística: «Los signos visibles de esta transformación [regeneracionista] se hallan en el florecimiento de las sociedades e instituciones musicales de todo tipo; el desarrollo de la música sinfónica y camerística; el renacimiento coral y de las bandas de música; los intentos de creación de una ópera nacional; el apoyo a la música española como elemento imprescindible de cultura de nuestro país, ocupando su puesto correspondiente en el contexto musical europeo; la asimilación de nuevos estilos musicales; y el florecimiento de la crítica musical»<sup>1188</sup>. En todo momento, la mirada de estas nuevas sociedades estuvo puesta en los modelos europeos de asociacionismo musical. De hecho, el sintonismo en España debe buena parte de su consolidación a las sociedades filarmónicas<sup>1189</sup> que

---

<sup>1184</sup> Vid. 340n1272 y 345-346 *infra*

<sup>1185</sup> Emilio Roy, «Beethoven en Madrid», *Nuestro Tiempo* 20 (1902), 228. Citado por Cascudo, «La reputación mediática», 54.

<sup>1186</sup> Cfr. 107 y ss. *supra*.

<sup>1187</sup> Joaquín Piñero-Blanca, «Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al XX», *Historia 396, Valparaíso* 8, n.º 2 (2018): 223.

<sup>1188</sup> Ballesteros Egea, «La Orquesta Filarmónica de Madrid», 16.

<sup>1189</sup> Cfr. Aviñoa, «Barcelona, del wagnerianismo a la generación de la República»; Patricia Sojo, «La Sociedad Filarmónica de Bilbao: mucho más que una Sociedad de conciertos centenaria», en «Bilbo, musika-hiria», número especial, *Bidebarrieta: anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 3 (1998): 257-263; Aviñoa, «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña»; Aviñoa, «El asociacionismo musical sinfónico en Barcelona»; Sergio Sapena Martínez, «La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación» (Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2007); Andrés Vallés Chordá, «Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla», *Anuario GRHIAL* 1 (2007): 47-54; José María García Laborda, «Mozart en la Sociedad Filarmónica de Madrid y la Asociación de Música de Cámara de Barcelona», en *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*, ed. por José María García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana (Salamanca: Aquilafuente, Ediciones-Universidad de Salamanca, 2008), 16-35; Emilio Reina González, «La Sociedad Filarmónica de Zaragoza y sus emblemas», *Emblemata* 14 (2008): 453-475; Tamar Adán García, «Asociacionismo musical a finales del s. XIX» (Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2017); José María García Laborda, «Beethoven en

progresivamente surgieron en las principales ciudades del territorio nacional y, en este sentido, resulta fundamental el hecho de que, dada la cercanía entre Valladolid y la capital, la influencia madrileña fue considerable en la ciudad del Pisuegra y sus iniciativas. La constitución de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866 por iniciativa de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide y Federico Chueca<sup>1190</sup> dio paso a la creación de su Orquesta filial, la primera agrupación de estas características no adscrita a ningún teatro de ópera y constitutiva del germen de la Orquesta Sinfónica de Madrid: una institución trascendental en el devenir concertístico a escala nacional que actuó en Valladolid de manera regular a lo largo de todo el periodo estudiado. Fundada en 1901, la Sociedad Filarmónica de Madrid también fomentó la interpretación sinfónica, aunque no sería hasta catorce años más tarde cuando, gracias al apoyo económico de la familia Bauer, se fundara la Orquesta Filarmónica de Madrid. Bajo la dirección de Bartolomé Pérez de las Casas, y al igual que su versión sinfónica, la actividad de esta agrupación compaginó temporadas, más o menos, estables, en la capital<sup>1191</sup> con giras por diferentes localidades de la geografía española, entre las que se incluyó Valladolid a partir de 1917-18<sup>1192</sup>.

Sin embargo, y al margen de estas intervenciones acometidas por agrupaciones como las mencionadas orquestas, el grueso de la actividad concertística se verificó en formatos reducidos –conjuntos camerísticos, en cualquiera de sus posibilidades de articulación, y recitales– que se sucedían con relativa asiduidad. La programación de temporadas estables de música de cámara promovidas por la Sociedad Filarmónica de Madrid fue crucial para el impulso de grupos locales como el Cuarteto Francés –del que se hablará más adelante–, pero también de conjuntos y solistas foráneos de prestigio<sup>1193</sup>, así como de agrupaciones que con motivo de la guerra europea habían migrado hacia países neutrales. Se trata de una realidad a la que se refirió Aurelio González en un artículo sobre las implicaciones del conflicto bélico en la música publicado en *El Norte*

---

l'Associació de Música "Da Cámara" de Barcelona (1913-1936)», *Cuadernos De Investigación Musical* 11 (2020):145-194.

<sup>1190</sup> Sobrino, «La Sociedad de Conciertos de Madrid», 125.

<sup>1191</sup> Cuadrado Caparrós, *Bartolomé Pérez de las Casas*, 113. Véase también María Dolores Caparrós, «Presencia de Mozart en el repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936), en *En torno a Mozart*, 36-70.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, 156.

<sup>1193</sup> Hernández Polo, «La música de cámara en Madrid», 87-92.

*de Castilla* en el cual destacaba la llegada de orquestas femeninas refugiadas en España a causa del conflicto bélico:

La malhadada guerra europea trae á nuestra patria saludable ejemplo, que bien pudiera ser enseñanza provechosa, por estar basada en los hechos. Entre esos millares de víctimas directas ó indirectas, que por las actuales circunstancias han tenido que abandonar su país y se han refugiado en España ó en otras naciones de las que mantienen la neutralidad, he fijado mi atención en las numerosas orquestas de señoritas que hacen música en teatros, casinos y cafés. [...] ¿Cómo iban á pensar esos generosos padres, que lo que entonces constituía solamente para ellos y sus hijas el más bello recreo, sería, andando el tiempo, arma poderosa de defensa para esas jóvenes heroicas en la lucha por la vida?<sup>1194</sup>

La mención de González a la práctica concertística en espacios informales y sujetos a patrones de sociabilidad informal, como los cafés, es muestra del proceso de cambio en cuanto a dinámicas de oferta y consumo que se produce ante la evolución de los gustos de sectores de la sociedad no necesariamente acomodados ni poseedores de un capital cultural conspicuo hacia una creciente melomanía. Ante la cotidianeidad de la música en estos locales durante los primeros años de la década<sup>1195</sup>, se asiste a un incremento progresivo de este tipo de performances y, sobre todo, a una transformación de los procesos de programación, repertorios y retóricas publicitarias perfectamente advertibles en el marco del diario vallisoletano estudiado. Al igual que en lo relativo a la actividad teatral, *El Norte de Castilla* también fue plataforma de información sobre la vida musical madrileña a través de artículos y reseñas que abordaban aspectos generales de la actividad concertística de la capital<sup>1196</sup> o se centraban en agrupaciones e intérpretes concretos que, en la mayor parte de los casos, se publicaban al hilo de su próxima llegada a Valladolid<sup>1197</sup>. Además, conviene destacar otros textos que, por infrecuentes y especializados, resultan ilustrativos de esa revalorización emergente de la música orquestal, aspecto que se ha podido advertir gracias a un artículo del propio Aurelio González en el cual, además de comentar algunas generalidades sobre el proceso de orquestación, se detallaban ciertas tendencias estético estilísticas que con la irrupción de autores como Wagner, Strauss o Saint-Saëns se habían podido observar en los compositores contemporáneos, sobre todo, en lo relativo a la riqueza tímbrica de los

---

<sup>1194</sup> Aurelio González, «Crónicas. La guerra y la música», 14 de diciembre de 1914.

<sup>1195</sup> Cfr. tabla 8.

<sup>1196</sup> En este artículo, Aurelio González daba noticia de las funciones musicales recientemente ofrecidas en diferentes espacios y sociedades madrileñas. A. G., «De música. Noticias diversas», 9 de marzo de 1917.

<sup>1197</sup> «Casa uno de los conciertos de la serie que está dando en Madrid la Orquesta Sinfónica, constituye un clamoroso triunfo para dicha admirable agrupación musical. [...] Como en años anteriores, podremos admirar en esta primavera á los artistas que acaudilla Arbós». «Notas teatrales. La Orquesta Sinfónica», 16 de abril de 1917.

instrumentos y a su capacidad para «obtener la verdadera sensación de impresiones descriptivas, reales, pintorescas»<sup>1198</sup>. Resulta llamativa la relación que el periodista establece entre los compositores citados y la corriente impresionista, pues, en los términos en que se expresa, parece considerar a todos ellos como epítome de modernidad musical, es decir, de vanguardia, algo que no deja de sorprender en el caso de Wagner, autor estrictamente decimonónico si bien todavía parcamente conocido en España y más aún en Valladolid<sup>1199</sup>.

En palabras de Nieto Miguel al hilo de la Sección de Música de la RABAPC, la preocupación regeneracionista que movía a dicha institución y otras afines –como el Ateneo– estuvo muy vinculada al sentimiento de reivindicación regionalista castellana para el cual resultaba estratégico el cultivo de las letras y las artes en general<sup>1200</sup>. De hecho, la educación musical –paralela al fomento de la música en conciertos– fue adquiriendo cada vez mayor importancia como asunto de interés general, según se advierte, de nuevo, Aurelio González:

El cultivo de la música en la escuela es indispensable, no sólo por ser el perfeccionamiento de toda buena educación sino porque es el mejor reposo que al niño puede darse entre una y otra asignatura de distinta naturaleza, y cantando, repara el desgaste intelectual, distrae el ánimo, dulcifica el sentimiento y ejercita metódicamente sus pulmones. [...] La enseñanza de la música debe tener carácter popular y nada como la escuela y la escuela nacional mucho mejor –toda vez que en la clase humilde, que también es la más abundante, es donde suelen manifestarse más francamente las aptitudes artísticas– para ser como vivero donde á nacer empiecen los primeros arbolitos que más adelante, con la ayuda de quien corresponde, se robustezcan y den sabrosos frutos que alimenten nuestro decaído espíritu, tan necesitado de artística nutrición, porque no hay que olvidar que no solo de pan vive el hombre. [...] La constante práctica de los cantos escolares y el conocimiento del solfeo –que es la base de todo buen músico– pueden perfeccionar el oído, hacerlo más sensible, más fino, hasta que llegue á apreciar la más pequeña desafinación, y un maestro celoso del sagrado deber y entusiasta del arte, puede llegar á formar en su escuela un buen coro de niños que, con sus cantos, den á la escuela el aspecto simpático y elevado del arte, de la [---] y de la moral<sup>1201</sup>.

La propuesta de González por la que sugiere la regularización de la enseñanza musical en la escuela pública se basa en la máxima horaciana *prodesse et delectare*<sup>1202</sup>, por la cual se conjuga la capacidad formativa de la música en términos de recreo honesto e instrumento civilizador particularmente útil en lo referente a los sectores menos

---

<sup>1198</sup> Aurelio González, «De música. La orquestación», 19 de mayo de 1916.

<sup>1199</sup> Para más información sobre este particular véase José Ignacio Suárez, «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893», *Cuadernos de música iberoamericana* 14 (2005): 73-141.

<sup>1200</sup> Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 377 y ss.

<sup>1201</sup> Aurelio González, «Educación artística. La música en la escuela», 13 de julio de 1916.

<sup>1202</sup> Vid. 320n1185 *supra*.

favorecidos<sup>1203</sup>, lo cual no hace sino revelar un prurito de paternalismo clasista subyacente. En ese sentido, conviene tener en cuenta que la educación musical reglada se vinculaba a escuelas particulares e instituciones cuya concurrencia estaba sujeta a la condición de membresía y, por tanto, restringida a una parte de la población con un cierto rango socioeconómico, mientras que las dinámicas de adquisición de competencia y práctica musical de la cada vez más abundante clase trabajadora tienden a concentrarse en colectivos vocales (coros y orfeones) e instrumentales (rondallas) en los que les reúne su misma condición obrera<sup>1204</sup>. Por su parte, el aprendizaje de instrumentos académicos como el violín o el piano aparecían frecuentemente restringidos a determinados estratos sociales y a menudo empleados para la ostensión de estatus según mecanismos de los que se hacía eco el propio diario al informar puntualmente de las galas en que los estudiantes (en ocasiones identificados con nombres y apellidos) demostraban públicamente sus conocimientos y destrezas: «la existencia, reproducción y apreciación de las artes superiores o “artes oficiales” depende de las instituciones», que «incluyen no solo edificios y organizaciones, sino también valores y prácticas sociales sistemáticas y específicas» entre las que se encuentran los engranajes de «adquisición de ciertos tipos de conocimiento y, por lo tanto, de un proceso educativo previo alojado en su propio tipo de instituciones»<sup>1205</sup>. Por tanto, si ya me había referido a la estratigrafía social y espacial de los conciertos, podría sugerirse también una jerarquía en la formación musical. Fueron varias las instituciones que ofrecieron lecciones de música fuera del ámbito educativo reglado, caso de la Sociedad Filantrópica Artística<sup>1206</sup>, a la que *El Norte de Castilla*<sup>1207</sup> destinaba publicaciones

---

<sup>1203</sup> Al hilo de la difusión que habían alcanzado las sociedades corales a lo largo del siglo XIX, María Nagore Ferrer afirma que se trataba de un formato idóneo para la expresión colectiva de ideales nacionalistas y corporativistas obreros: «Los orfeones y sociedades corales [...] son lugares de relación social alrededor de la música con una finalidad concreta: cantar. Pero su significación social, cultural o incluso política puede ser muy diversa, dependiendo de sus objetivos directos o indirectos: la educación del obrero a través del canto, la búsqueda de una forma de distracción o un lugar de reunión, la expresión de los sentimientos nacionales o de una ideología política, la práctica y difusión de la música coral...». Nagore Ferrer, «Un aspecto del asociacionismo musical en España...», 212-213.

<sup>1204</sup> Vid. 154 y ss. *supra*.

<sup>1205</sup> Paul Willis, *Common Culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young* (Buckingham: Open University Press, 1990), 2. Trad. propia: «The existence, reproduction and appreciation of the high arts [...] depends on institutions [...]. But institutions include not only buildings and organizations, but also systematic and specific social values and practices. The appreciation of official art (its consumption) further depends on the acquisition of certain kinds of knowledge and therefore on a prior educational process lodged within its own kinds of institutions».

<sup>1206</sup> Vid. n.1183 *supra* y n.1397 *infra*.

<sup>1207</sup> Institución en la que se impartieron «clases de curso primera enseñanza –párvulos y elementales– para niños de ambos sexos, y las de solfeo, piano y violín, con titulado y competente profesorado». «Sociedad



informativas a propósito de la celebración de los exámenes, que, por lo general, adquirirían la forma, si no de concierto, al menos de audición pública: «En el Salón de Actos de esta Sociedad se han verificado los exámenes de los alumnos que asisten á las clases de este centro de enseñanza. [...] Las alumnas y alumnos de las clases de música ejecutaron muy bien algunas composiciones musicales al violín y al piano, así como en el examen de solfeo cantaron algunas lecciones con gran afinación, que les valió muchos aplausos, recibiendo también los profesores muchas felicitaciones»<sup>1208</sup>. Muestra de esa importancia que había adquirido la formación musical infantil, sobre todo durante los últimos años de la década, fue la creación de la Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes en la cual se impartieron clases de solfeo y de piano<sup>1209</sup>.

**En la Academia de Bellas Artes**

**LA ESCUELA DE MÚSICA**

El próximo lunes 11, darán comienzo las clases de solfeo y piano en la Escuela de la Academia de Bellas Artes, autorizada su apertura por la Junta provincial de Sanidad.

Para conocimiento del público, insertamos á continuación el cuadro de profesores y horario de clases:

*Solfeo.*—Profesora señorita Josefa G. Silva (alumnas); cursos primero, segundo y tercero; alterna, de tres á cuatro.

Profesor don Damián Urbina (alumnos); curso primero; lunes, miércoles y viernes, de cuatro á cinco.

Profesor don Juan M. Cabezas (alumnas); curso primero; lunes, miércoles y viernes, de cinco á seis.

Profesor don Eugenio Fernández (alumnos); cursos primero, segundo y tercero; alterna, de cinco y media á seis y media.

*Piano.*—Profesor don Aurelio González (alumnos); cursos primero al quinto; martes, jueves y sábados, de cuatro á cinco y media.

Profesora doña Irene González (alumnas); cursos segundo al quinto; alterna, de cuatro á cinco y media.

Profesor don Jacinto R. Manzanarez (alumnos y alumnas); cursos sexto, séptimo y octavo; alterna, de cinco y media á siete.

Profesor don Sebastián Garrote (alumnos); curso primero lunes, miércoles y viernes, de seis á siete.

Figura 20. «En la Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música», 6 de noviembre de 1918. AMVA.

Filantrópica Artística de Valladolid», 31 de agosto de 1920. Cit. por Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 156.

<sup>1208</sup> «En la Filantrópica Artística. Exámenes», 2 de julio de 1917.

<sup>1209</sup> A pesar de los constantes esfuerzos de la institución por crear la susodicha escuela —que se remontaban a 1879—, no fue hasta 1918 cuando, gracias a la intervención de Santiago Alba (en ese momento Ministro de Instrucción Pública) y a la aprobación de una subvención destinada a tal fin, se inauguró por fin la Escuela de Música de la RABAPC. Véase Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 421-422.

Al igual que en el capítulo anterior, la realidad musical que aquí se aborda es lo suficientemente compleja y diversa como para que las categorías de organización no sean categóricas. El fenómeno concierto plantea un panorama multiforme –en el que confluyeron intérpretes profesionales y *amateurs* en diferentes formatos y plantillas y en eventos exclusivamente musicales o artísticos en general<sup>1210</sup>– y heterogéneo –en cuanto a producción, auditorios y carácter de la oferta documentada en prensa–, por lo que se ha decidido estructurar los siguientes apartados conforme al modelo y formato de las agrupaciones (multitudinaria en el caso orquestal o reducida para los conjuntos camerísticos y solistas) implicadas en los conciertos abordados. El contexto concertístico que perfilan los contenidos de *El Norte de Castilla* se encontraba dividido entre aquellos eventos en los que la interpretación musical constituía el fin último y aquellos en los que la parte musical conformaba una pieza más de la velada. En este sentido, procede traer a colación un artículo publicado por el pianista y compositor, Jacinto R. Manzanares sobre la actitud de los públicos<sup>1211</sup> y sus reacciones ante determinadas composiciones a las que se refiere en términos eufemísticos para evidenciar la falta de interés que suscitaban, actitud que el crítico achacaba a la falta de conocimientos<sup>1212</sup>, al escaso hábito de escucha y a la exigua y adocenada variedad de referentes de un sector del auditorio del que el crítico se disocia para afiliarse, implícitamente, a ese presunto grupo de público selecto con competencia suficiente para disfrutar del arte más elevado<sup>1213</sup>:

Es cosa corriente en algunas personas que asisten á festivales musicales, dan el calificativo de *sabia*<sup>1214</sup> á aquella música que no comprenden, es decir, que no les causa ninguna emoción y, por consiguiente, más bien les aburre. [...] No hay más música que buena y mala; pero no podemos decir que una obra musical sea mala tan solo por no comprenderla, pues eso depende de los conocimientos que cada uno tenga en materia de composición y tanto como esto, de la costumbre, del hábito de oír y, sobre todo, de la clase de música que uno haya oído. Muy buenos aficionados hay, y también músicos profesionales, para quienes es *música sabia* todo lo que se ha producido desde Wagner hasta hoy, por maestros geniales. A otros, no tan buenos aficionados y desde luego no músicos, les es más agradable y prefieren un movimiento de danza, por trivial que sea, á una encantadora sonata de Mozart ó Beethoven [...]; y si seguimos descendiendo y llegamos á países en que de los tres elementos de la música: *ritmo*, *melodía* y *armonía*, solo conocen el primero, nos encontramos con un público que llamará *música sabia* á la canción de *La panderetera*<sup>1215</sup>.

---

<sup>1210</sup> Véase 372 y ss. *infra*.

<sup>1211</sup> Conviene tener en cuenta que durante la época estudiada, si acaso agudizada por el fuerte componente de crónica social que acompañaba a las publicaciones críticas, el relato sobre las impresiones del público se convierte en el eje sobre el que se articulan buena parte de las publicaciones aquí exploradas.

<sup>1212</sup> Cfr. n1164 *supra*.

<sup>1213</sup> En este sentido véanse n1205 *supra* y n1256 *infra*.

<sup>1214</sup> Vid. 334 y 373 *infra*.

<sup>1215</sup> J. R. Manzanares, «Música sabia», 13 de agosto de 1916.

La posición de superioridad del crítico se detecta claramente a través de la exhibición casi didáctica de una aptitud ilustrada y de su propia competencia cultural en un texto que, además, incurre en esa naturalización del gusto<sup>1216</sup> que, a decir de Bourdieu «obtiene sus apariencias y su eficacia del hecho de que, como todas las estrategias ideológicas que se engendran en la cotidiana lucha de clases, naturaliza las diferencias reales, convirtiendo en diferencias de naturaleza unas diferencias en los modos de adquisición de la cultura»<sup>1217</sup>. Un engranaje discursivo que subraya el poder legitimador del capital usufructuado por los privilegios de determinados grupos sociales y que, al reproducir aquellos mecanismos por los que las jerarquías sociales se ratifican –en términos de educación y cultura– remite, en última instancia, a ostentar hábitos de estimación y consumo de productos artísticos *prestigiosos* como distintivo de clase: «sin el capital cultural necesario para descifrar el *código* del arte» los individuos se convierten «en socialmente vulnerables a la condescendencia de aquellos que han adquirido el capital cultural necesario. Lo que es cultural (por lo tanto, adquirido) se presenta como natural (es decir, innato), y, a su vez, se usa para justificar lo que son las relaciones sociales»<sup>1218</sup>.

El texto de Manzanares antes citado databa de 1916, un momento en que la actividad concertística en Valladolid se encontraba en plena emergencia con el incremento de la formación musical y la cada vez más frecuente presencia de este modelo de espectáculo en ámbitos que excedían la oferta de ateneos y círculos artísticos para colonizar la de teatros y cafés vallisoletanos. De hecho, en 1918 Fernando De'Lapi publicó un extenso artículo en el que, con el significativo título de «Optimismo y realidades», esbozaba la esperanzadora situación de la afición musical pinciana, a la que había contribuido especialmente la labor del Ateneo, de la Sociedad Artística Castellana, de la Escuela Provincial de Música dirigida por el ya mencionado Manzanares, y de la Sociedad Filarmónica de Valladolid<sup>1219</sup>: «La afición musical se ha intensificado poderosamente en Valladolid. Consignemos el hecho con satisfacción y seguridad. Día tras día, en el transcurso de pocos años, hemos podido observar cómo, de una manera tímida, el ambiente

---

<sup>1216</sup> Bourdieu denomina «ideología del gusto natural» a «la visión de que la “apreciación” genuina sólo puede ser alcanzada por una minoría, instintivamente dotada, armada contra la mediocridad de las masas». Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, 287. Cfr. n596 *supra*.

<sup>1217</sup> *La distinción*, 65.

<sup>1218</sup> Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, 287. Cfr. 334 y 345-346 *infra*.

<sup>1219</sup> Vid. 370-371 *infra*.

espiritual renovábase merced al esfuerzo y al entusiasmo de unos cuantos. [...] Comparemos la quijotesca aventura en que nos visitó por primera vez el Cuarteto Francés<sup>1220</sup>, con los anuales triunfos de la Sinfónica y la emoción que recientemente despertó en un público heterogéneo el espectáculo de los Bailes Rusos»<sup>1221</sup>. Como se podrá observar en los apartados sucesivos, y aunque no se pueda negar el papel que los medios de comunicación escrita como *El Norte de Castilla* pudieron jugar en el apuntalamiento de esta nueva situación<sup>1222</sup>, el incremento de la oferta concertística se consolidó como una realidad a partir de 1916 y alcanzó un punto álgido en 1918 con la anecdótica actuación de los ballets rusos de Diaghilev y la creación de una sociedad local dedicada exclusivamente a la educación y promoción musical.

---

<sup>1220</sup> Según afirma Hernández Polo en su tesis doctoral, dicho cuarteto actuó en Valladolid anualmente desde 1905 y hasta 1908. «La música de cámara en Madrid», 179. Sin embargo, no recoge las posteriores intervenciones de esta agrupación que sí han sido reseñadas en este y otros trabajos previos. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 315-316 y Calonge Conde, «Ambiente musical de Valladolid», 107-109.

<sup>1221</sup> F. De'L., «De música. Optimismos y realidades», 25 de octubre de 1918. Cfr. 344 y 345 *infra*.

<sup>1222</sup> Nieto Miguel se refiere a la falacia de reificación (*fallacy of misplaced concreteness*) como estrategia por la cual se *construye* una nueva realidad a base de afirmarla. «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 411. Algo que también se puede relacionar con la capacidad dialógica del lenguaje, descriptor y conformador, al mismo tiempo, de realidad. Véase 65 *supra*.

## IV.2. La *excepcionalidad* de los conciertos sinfónicos

El concepto de *excepcionalidad* resulta especialmente apropiado para referirse a los grandes eventos sinfónicos dado que se trata de un término que encierra en sí mismo las dos caras de una misma moneda, pues, si por un lado hace referencia a la eventualidad de un acontecimiento poco frecuente en el Valladolid del período –supeditado a la visita de formaciones orquestales en su mayoría procedentes de la capital–, por otro lado, se trata de un vocablo mediante el cual se enfatiza el nivel artístico de dichos eventos. El criterio utilizado para delimitar el objeto de estudio de este apartado no tiene que ver únicamente con el tipo de repertorio interpretado –pues conviene tener en cuenta que buena parte de los programas ofrecidos se nutría de fragmentos de títulos líricos (oberturas, preludios, intermedios, etc.), que compaginaban con composiciones sinfónicas *sensu stricto*–, sino que está más relacionado con su consideración global en tanto acontecimientos de cierta regularidad a los que el *El Norte de Castilla* confería la entidad de hitos artísticos. Este tratamiento distintivo en prensa no era ajeno a la distinción del auditorio que tales eventos concitaban, vinculado en principio a sectores poblacionales concretos cuya concurrencia mostraba públicamente la posesión del capital cultural requerido para apreciarlos y del estatus socioeconómico necesario para costearlos, pues no eran espectáculos baratos<sup>1223</sup>. De forma que el concurso al teatro en estas circunstancias podía guardar una correspondencia directa con el gusto e interés real en el acontecimiento musical en tanto experiencia artística, o bien podía verse informado por el contexto de sociabilidad elitista que proporcionaba el concierto sinfónico en tanto marca de clase<sup>1224</sup>.

El vínculo axiomático entre la consideración artística del evento y la calidad social del público que lo consume se consolida como un hilo discursivo recurrentemente empleado por el diario al escribir sobre la práctica del concierto en general y del sinfónico en particular. Este hecho no puede dejar de conectarse con otra cuestión –ya apuntada en capítulos

---

<sup>1223</sup> El precio de las localidades en el coliseo que programaría preferentemente este tipo de espectáculos filarmónicos durante el período estudiado, el Teatro Calderón de la Barca, era habitualmente superior al del resto de locales centrados en repertorios –también intelectualmente– más asequibles; circunstancia que confirma la estructura quiasmática democratización/ descreditación según una correspondencia inversamente proporcional entre la asequibilidad de un bien de consumo cultural y el prestigio de dicho bien o de dicho consumo; cfr. n825 *supra*.

<sup>1224</sup> Sobre el argumento del consumo ostentativo se volverá más adelante en repetidas ocasiones: véanse n1165 *supra*, n1312 y n1316 *infra*.

anteriores y que también se tratará en el presente— relativa a las tensiones centro/periferia en relación con las prácticas y gustos concertísticos, pues a diferencia de lo que había sucedido en materia escénico musical —con una prensa local reticente a admitir determinados géneros de cuestionable moralidad<sup>1225</sup> y crítica con los prejuicios de provincianismo artístico prodigados en algunos diarios capitalinos<sup>1226</sup>— el referente sinfónico madrileño, lejos de plantear problemática alguna, deviene un bien anhelado.

#### IV.2.1. Las orquestas sinfónicas de las grandes ciudades

El poder de expansión de los modelos productivos y estéticos procedentes de la capital del reino se hizo patente también en la realidad sinfónica de Valladolid. Esta relación de dependencia —que ya se ha podido advertir en el capítulo precedente en lo relativo a la programación de compañías y repertorios— dio lugar a una consideración ambivalente del estándar madrileño, pues, si, por un lado, se apreciaba una cierta pretensión a imitar prácticas y títulos, por otro lado, *El Norte de Castilla* incidió en reflejar las impresiones discordantes del público pinciano frente a las sanciones de la capital<sup>1227</sup>. Una suerte de oposición que se hizo especialmente palpable en el caso del vodevil<sup>1228</sup> o del cuplé<sup>1229</sup> con argumentarios que incidían en la decencia de los gustos locales frente a los más díscolos de los públicos de la corte. Por el contrario, en el caso de los eventos sinfónicos, el argumentario empleado por el periódico para justificar la presunta melomanía del público consistía en compararla, o, mejor dicho, equiparla a la de la capital, donde se concentraban buena parte de las instituciones musicales más importantes a escala nacional y cuya presencia regular en Valladolid había sido esgrimida como factor determinante para el auge de la demandada y el acrecentamiento del consumo de ese tipo de ocio por el público vallisoletano. Los conciertos sinfónicos se asentaron sobre las bases de un repertorio canónico, pero también funcionaron como canal de inculturación cosmopolita a través de la programación de compositores

---

<sup>1225</sup> Vid. n768 *supra*.

<sup>1226</sup> Cfr. 147n478 *supra*.

<sup>1227</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico», 562.

<sup>1228</sup> Cfr. n942 *supra*.

<sup>1229</sup> Véase 286-287 *supra*.

contemporáneos españoles y europeos. De hecho, y al hilo de la vanguardia artística internacional, en 1918 tuvo lugar en el Teatro Calderón un acontecimiento de primer orden con la llegada de la compañía de ballet de Diaghilev para iniciar una gira por provincias que arrancó, precisamente, desde Valladolid<sup>1230</sup> y con la que se presentó en la ciudad una nueva tipología de espectáculo musical que aunaba la plasticidad propia de las representaciones escénico musicales con la contemplación estética de la música sinfónica<sup>1231</sup>.

Frente a la ocasional presencia de los bailes rusos, el público vallisoletano tuvo la oportunidad de asistir a conciertos sinfónicos con una frecuencia que tan solo ocasionalmente superó la anualidad. Al margen del ámbito teatral y las de intervenciones orquestales que allí tuvieran lugar con motivo de las representaciones líricas, la presencia de música sinfónica en Valladolid estuvo supeditada a la visita de agrupaciones madrileñas que en su mayoría, salvo en el caso de la acontecida en noviembre de 1919 – desarrollada en el Salón Pradera–, actuaron siempre en el Teatro Calderón, principal edificio con acústica y dimensiones óptimas, de escenario y aforo, para funcionar como auditorio y acoger a tan nutridas agrupaciones.

Tabla 6. Conciertos sinfónicos en Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Agrupación	Fecha	Espacio
Orquesta Sinfónica de Madrid	04/06/1919; 05/06/1910	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	05/05/1911; 06/05/1911	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	27/04/1912; 28/04/1912	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	13/06/1913; 14/06/1913	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	05/05/1914; 06/05/1914	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	14/05/1915; 15/05/1915	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Barcelona	29/05/1915; 30/05/1915	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	10/06/1916; 11/06/1916	Teatro Calderón
Orquesta Filarmónica de Madrid	16/10/1916; 17/10/1916	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	17/05/1917; 19/05/1917	Teatro Calderón
Orquesta Filarmónica de Madrid	16/10/1917; 17/10/1917	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	22/05/1918; 23/05/1918	Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Madrid	10/06/1919; 11/06/1919	Teatro Calderón
Orquesta Filarmónica de Madrid	03/11/1919	Salón Pradera

<sup>1230</sup> Pedro Castillo Palomares, «Crónicas españolas de los bailes rusos de Diaghilev (1916-1923)» (Tesis doctoral, Universidad Jaume I, 2017), 171-172.

<sup>1231</sup> Las palabras de Adolfo Salazar resultan perfectamente ilustrativas para evidenciar la revolución de orden estético que supuso la llegada del espectáculo coreográfico de esta compañía España: «el Ballet ruso llegaba en un momento en que la evolución del teatro parecía encerrada en un callejón sin salida, porque una de sus formas, la vocal, se perdía en el mal gusto y la otra, la instrumental, revertía a la abstracción sinfónica». Adolfo Salazar, *La música en el siglo XX* (Madrid: El Arbol, 1936), 102, citado por Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 217.

Al hilo de las ya apuntadas características arquitectónicas del Teatro Calderón como espacio para el desarrollo de estos eventos<sup>1232</sup>, conviene destacar que la ostensión mundana de la performance concertística encontraba su justa correspondencia en un edificio jerárquicamente connotado: significado al amparo de la tradición de los protocolos sociales del municipio<sup>1233</sup>. Y es que la cuestión del espacio adquiere en el contexto de la música sinfónica un papel más que relevante pues, además de las propias condiciones materiales que requiere una agrupación de esas características (capacidad, amplitud, desahogo...), conviene insistir en que se trata del teatro más conspicuo de la localidad, lo que resulta perfectamente consonante con el modelo de programación de la Orquesta Sinfónica de Madrid: «estas dos funciones son extraordinarias y fuera de abono de año», informaba *El Norte de Castilla*<sup>1234</sup>. Los «abonados de año», ubicados en los palcos y otras zonas preeminentes de la sala, tenían reservadas sus localidades siempre y cuando acudieran a adquirir sus billetes –en los cuales tenían una rebaja del veinte por ciento– con una cierta anterioridad, de manera que, si superada la fecha anunciada no habían mostrado interés por ocupar sus asientos, pasaban a estar disponibles para la venta<sup>1235</sup>. Unas condiciones de reserva que ponen de relieve la consideración especial que detentaba un sector poblacional muy concreto, aquel que podía permitirse y/o sentía la necesidad de mostrar su *yo (self)* vinculado a un evento de envergadura en el mayor coliseo de la ciudad; pero, además, pueden ser entendidas como estrategia de venta, pues, el hecho de que esos grupos privilegiados se tuviesen que apresurar en la demostración de interés por los conciertos para mantener *su espacio* dentro del teatro, podía suscitar en el resto de la población un efecto llamada en apelando al deseo aspiracional por remedar conductas referenciales de las clases altas y compartir la eminencia artística y cultural (capital simbólico) que, presuntamente, aquellas atesoraban. De hecho, una estrategia discursiva recurrente del propio periódico consistió en vaticinar los llenos para ambas funciones invocando, por un lado, las

---

<sup>1232</sup> Tan solo en la temporada de 1919, la Orquesta Filarmónica de Madrid actuó en el Salón Pradera, probablemente debido a su coincidencia con la compañía de teatro declamado de Matilde Moreno que actuó en el Calderón desde el 31 de octubre hasta el 9 de noviembre.

<sup>1233</sup> Cfr. 315-317 *supra*.

<sup>1234</sup> «La Orquesta Sinfónica», 21 de abril de 1912.

<sup>1235</sup> «Desde hoy hasta el día 30 inclusive, tendrán reservados sus palcos, en la contaduría del teatro, los señores abonados de año, con los mismos beneficios de los años anteriores (20 por 100)». «La Orquesta Sinfónica. Próximos conciertos», 29 de abril de 1911.



experiencias de años anteriores, y, por otro lado, el interés legítimo que dichos eventos suscitaban entre los vallisoletanos<sup>1236</sup>.

Como se puede observar en la tabla mostrada, la Orquesta Sinfónica de Madrid fue la más programada, con dos conciertos anuales a lo largo de toda la década que siempre tuvieron lugar entre finales de abril y mediados de junio. Esta agrupación había surgido en 1903, tras la disolución de la Sociedad de Conciertos, con Alonso Cordelás como primer director<sup>1237</sup>. Sin embargo, su labor al frente de la misma fue efímera por la impopularidad de algunas medidas que pretendió instaurar, sobre todo en lo relativo a la alteración de las rutinas habituales de programación al fijar los conciertos en días festivos y en horarios inhabituales –las tres de la tarde– o en lo tocante a la restricción de la tática y arraigada correspondencia dialógica escena-sala al no admitir, en ningún caso, la repetición de obras a instancias del público<sup>1238</sup>. Por consiguiente, la dirección de la orquesta fue encomendada al año siguiente a Enrique Fernández Arbós, quien se mantuvo como director titular de la misma hasta su fallecimiento en 1939<sup>1239</sup>. Las actuaciones de esta orquesta en Valladolid se produjeron en el marco de su circuito de gira por provincias según se apuntaba en las informaciones hemerográficas, que solían reflejar los lugares desde donde llegaba y hacia donde se dirigía tras las intervenciones en la localidad<sup>1240</sup>: «El público de Valladolid, que ya les admiró en los dos años anteriores, encontrará seguramente nueva ocasión de aplaudirles, acudiendo á oír las más geniales creaciones

---

<sup>1236</sup> Durante los tres primeros años (1909-1911), los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid fueron a beneficio del Asilo de Caridad de la ciudad, de tal forma que los anuncios de *El Norte de Castilla*, además de incidir en la dimensión artística del evento enfatizaron el aspecto caritativo del mismo, también como estrategia de reclamo para una sociedad ávida de ratificar su estatus social también a través de estas actuaciones asistenciales.

<sup>1237</sup> Gómez Amat y Turina Gómez, *La Orquesta Sinfónica de Madrid*, 39-43.

<sup>1238</sup> *Ibíd.*, 41.

<sup>1239</sup> Andrés Ruiz Tarazona, «Orquestas. I. España», en *DMEH*, s. v.

<sup>1240</sup> «Esta ha empezado su tournée por Murcia, Cartagena y Alicante, en cuyas poblaciones dejó imperecederos recuerdos». «La Orquesta Sinfónica. Acontecimiento musical», 4 de mayo de 1911; «Mañana, sábado, en el tren de Ariza, llegarán los profesores de Orquesta Sinfónica, que ayer y hoy habrán dado sendos conciertos en la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, en unión del Orfeón Catalán». «La Orquesta Sinfónica», 26 de abril de 1912; «Continúa la eminente orquesta dirigida por el maestro Arbós su *tournée* artística por las provincias del Norte y Noroeste. A los aplausos obtenidos en Zaragoza y Logroño, hay que agregar los escuchados en Burgos, que han sabido á poco á los entusiastas aficionados de aquellas poblaciones. La orquesta ha comenzado ayer sus conciertos en la capital de la Montaña. Los santanderinos no se han conformado con menos de tres conciertos, y Arbós ha tenido que firmar contrato por tres días, ayer, hoy y mañana. [...] Desde Santander, los eminentes profesores irán á Oviedo, Coruña, Vigo, Pontevedra, León y Palencia, llegando á Valladolid el día 13 del próximo Junio». «La Orquesta Sinfónica», 23 de mayo de 1913; «La orquesta llegará á las once de la mañana, por la línea de Ariza, pues viene de Zaragoza, donde ha dado tres conciertos con éxito insuperable». «La Orquesta Sinfónica», 17 de mayo de 1917.

de los grandes maestros, como Beethoven, Wagner y Bach, y para mayor atractivo, que para los nuestros ha de ser exquisito refinamiento, figuran en el programa números escogidos de los maestros vallisoletanos Saco del Valle (don Arturo), Manzanares y Arregui, cuya fama está ya consagrada por los triunfos alcanzados»<sup>1241</sup>. A través del anuncio, no solo se despliega todo un universo semántico relacionado con la ostentación de competencia y el alarde de criterio estético<sup>1242</sup>, sino que además demuestra la acumulación de capital simbólico de la agrupación, pues a ojos del periodista (probablemente haciéndose eco de una opinión más general) legitima el mérito artístico de determinados compositores por el simple hecho de incluirlos en su repertorio, aunque en el caso de los autores españoles y contemporáneos pueda también leerse como un guiño estratégico de apelación a mecanismos de empatía nacionalista del público. En este sentido, resultan de especial relevancia los nombres seleccionados para ejemplificar el repertorio programado: por una parte, tres compositores *históricos*, de diferentes épocas, pero que tenían en común su carácter paradigmático con respecto al canon musical<sup>1243</sup> en la medida en que ahormaban el modelo referencial austrogermano<sup>1244</sup>, compartían estatus monumental y cuya mención se consolidó como un tópico discursivo operante a escala internacional; por otra parte, tres supuestos compositores vallisoletanos, si se tiene en cuenta que Saco del Valle<sup>1245</sup>, por ejemplo, era gerundense de nacimiento y madrileño de adopción aunque es cierto que todo parece apuntar algún vínculo familiar con Valladolid suficiente para que la prensa utilizase su supuesta pertenencia local como argumento de reclamo junto a los nombres de los tampoco vallisoletanos Jacinto Ruiz Manzanares<sup>1246</sup> y Vicente Arregui<sup>1247</sup>.

---

<sup>1241</sup> «La Orquesta Sinfónica. Acontecimiento musical», 4 de mayo de 1911. Cfr. 342n1282 *infra*.

<sup>1242</sup> Cfr. n1165 *supra*.

<sup>1243</sup> Cfr. William Weber, «Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music», *Common Knowledge* 9, n.º 1 (2003): 78-99.

<sup>1244</sup> Véase 326 *supra* y 373n1402 *infra*.

<sup>1245</sup> A pesar de no ser residente en la localidad, es posible que Saco del Valle tuviese una estrecha relación con la ciudad dada su colaboración con el libretista Jackson Veyán y el director de banda Tomás Mateo en la composición de la partitura del apropósito cómico-lírico-bailable titulado en un primer momento *Aquí y en Valladolid* y posteriormente *Del Pisuerga... Peces*. Vid. 241 *supra*.

<sup>1246</sup> Sin ser vallisoletano de nacimiento, Manzanares desarrolló una parte nada desdeñable de su carrera profesional como compositor, intérprete y pedagogo en la capital del Pisuerga. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 315-318.

<sup>1247</sup> En 1920 Aurelio González destacó en uno de sus artículos sobre música publicados en *El Norte de Castilla* a Vicente Arregui como imponente autor español junto a otros nombres como Conrado del Campo, Saco del Valle, Facundo de la Viña, Amadeo Vives, etc. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 134.

De forma esporádica, el periódico se hizo eco de peticiones expresas de ciertas obras que pudieron partir tanto de los propios críticos en sus reseñas a alguno de los conciertos<sup>1248</sup> como del público a través de cartas enviadas a la redacción que el diario utilizó para ejemplificar la creciente afición musical de los vallisoletanos ávidos de conocer repertorios, como en este caso, canónicos, pero aún no interpretados en la ciudad: «Algunos amateurs ya se preocupan con interés de los programas que la admirable orquesta ejecutará. En *El Porvenir* piden algunos que se incluya la tercera sinfonía de Beethoven; la indicación sabemos que será atendida, si esa joya musical está entre las obras que en el presente año ha preparado la Sinfónica»<sup>1249</sup>. Así mismo, y como consecuencia de que su llegada a la capital pinciana venía precedida por actuaciones desarrolladas en otras poblaciones, fue habitual que el diario informase de los pormenores de adquisición de billetes haciéndose eco de críticas previas publicadas en otros periódicos: una suerte de técnica discursiva por la cual dichas publicaciones se esgrimían como una suerte de *argumentum ad verecundiam*<sup>1250</sup> para ratificar el estatus de la orquesta e incentivar la expectación del público local<sup>1251</sup>. Así mismo, en los anuncios insertos en *El Norte de Castilla* durante los días previos también fueron frecuentes las menciones a la satisfactoria experiencia de temporadas pasadas, como estrategia incentiva aunque con cierto tinte coercitivo en términos de competencia cultural:

La nueva visita de la admirable Orquesta Sinfónica será un acontecimiento artístico, más brillante, si cabe, que el año pasado. De aquellos dos conciertos, en que la batuta genial de Arbós y el arte de los excelentes profesores de la Sinfónica, arrebataron al público que dejó desbordar su entusiasmo en delirantes ovaciones, guardan todos los que asistieron imborrable memoria. Bien seguro es que no faltará en Calderón mañana y pasado, persona alguna de las que el pasado año oyeron á la Sinfónica, y seguro es también, que irán cuantos por cualquier causa se privaron de aquel exquisito deleite. [...] La afición á la música es signo de cultura<sup>1252</sup>; este afán de escuchar los conciertos admirables de la Orquesta Sinfónica, es prueba del alto nivel de cultura de nuestro pueblo<sup>1253</sup>.

---

<sup>1248</sup> «Para el año próximo á ver si nos complace el eminente Arbós y nos sirve á Grieg; sí, señor, á Grieg, hoy casi de los únicos que pueden codearse con el coloso Wagner». D. V. «La Orquesta Sinfónica. Segundo concierto», 15 de junio de 1913.

<sup>1249</sup> «La Orquesta Sinfónica. Los próximos. Conciertos», 21 de abril de 1914.

<sup>1250</sup> Rivera Martínez ya se ha referido a ese recurso discursivo consistente en incluir textos procedentes de periódicos madrileños como un *topos* de autoridad. «El hecho escénico», 491.

<sup>1251</sup> «La notable agrupación musical “Orquesta Sinfónica”, acaba de dar dos conciertos en la Coruña, á los cuales ha dedicado la prensa de aquella capital cumplidísimos elogios. He aquí algunas de las líneas dedicadas por el popular diario *Tierra Gallega* al primero de los conciertos: [...] Desde hoy queda abierto, en la contaduría del teatro Calderón, el abono para las localidades de los dos conciertos, de once á una de la mañana y de cuatro á siete de la tarde». «La Orquesta Sinfónica. Los conciertos de la Coruña», 31 de mayo de 1910.

<sup>1252</sup> Cfr. n1164 *supra*.

<sup>1253</sup> «En Calderón. La Orquesta Sinfónica», 3 de junio de 1910.

Una vez más, la filiación entre concierto sinfónico y cultura (frente a otros tipos de consumo musical relegados a la esfera del mero entretenimiento) resulta susceptible de ser interpretada en términos de una progresiva «hiperinstitucionalización»<sup>1254</sup> que modela la consideración estética y ahorma los parámetros de crédito, ascendiente y prestigio que en cada momento se adjudican al repertorio de bienes de consumo artístico. Esto es, precisamente, lo que articula el dispositivo de coacción antes mencionado a través de la implicatura subyacente<sup>1255</sup>, pues se deriva que el hecho de frecuentar este tipo de conciertos demuestra el discernimiento instruido de aquellos que son capaces de apreciarlos y valorarlos, lo que, a su vez, los reconoce partícipes de los estándares de sensibilidad, refinamiento e ilustración propios de la élite intelectual<sup>1256</sup>.

En lo relativo a dinámicas de programación, procede destacar que los conciertos ofrecidos por dicha orquesta estaban organizados en tres partes diferentes, las cuales, a

---

<sup>1254</sup> Willis, *Common Culture*, 2.

<sup>1255</sup> «[...] escuchar buena música [...] ha dejado bastante claro que el gran arte no es un placer sensual directo. Si lo fuera, atraería —como un pastel o un cóctel— tanto al gusto inculto como al culto». Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: New American Library, 1954), 166. Trad. propia: «hear great music [...] has made it quite obvious that *great art is not a direct sensuous pleasure*. If it were, it would appeal —like cake or cocktails— to the untutored as well as to the cultured taste».

<sup>1256</sup> «La lista convencional de “arte elevado” incluye música clásica, ballet, ópera [...]. Dentro de estas ramas del arte existen cánones institucionalizados que intentan ubicar las “obras” en jerarquías finitas diferenciando mayor y menor valor. Por supuesto, estas jerarquías no son fijas. En contradicción con el sentido de lo universal que se supone que caracteriza al “gran arte”, las obras nuevas (de ninguna manera siempre recién creadas) son admitidas a lo largo del tiempo, al igual que las obras establecidas se reducen o desaparecen. Pero en todo momento solo hay un número limitado de “grandes obras”. Estos diferentes aspectos de la institucionalización del arte producen la separación organizativa y cultural física del “arte”, pero también la posibilidad de una “hiperinstitucionalización” interna del “arte” [...]. Y aquí está el problema pues en la hiperinstitucionalización del “arte” los “otros”, los “incultos”, simplemente carecen del código, pero son vistos y a veces pueden verse a sí mismos como ignorantes [...] y sin la fina sensibilidad de aquellos que realmente “aprecian”». Willis, *Common Culture*, 2 y 3. Trad. Propia: «The conventional list of “high art” includes classical music, ballet, opera [...]. Within these branches of art are institutionalized canons which attempt to place the “works” into finite hierarchies differentiating greater and lesser value. Of course these hierarchies are not fixed. In contradiction to the sense of the universal which is supposed to characterize “great art”, new works (by no means always newly created) are admitted over time, just as established ones step down or out. But at all times there are a limited number only of “great works”. These different aspects of the institutionalization of art produce the physical organizational and cultural separation of “art” but also the possibility of an internal “hyperinstitutionalization” of “art” [...]. And here lies the rub, for in the hyperinstitutionalization of “art” the “others”, the “uncultured”, merely lack the code, but they’re seen and may sometimes see themselves as ignorants [...] and without the finer sensibilities of those who really “appreciate”». Esa falta de competencia en el manejo de códigos artísticos se encuentra en directa relación con lo que afirmó Ortega y Gasset al referirse al arte contemporáneo en tanto manifestación expresada con códigos solo comprendidos por sus iguales en lo que a sensibilidad y objetivos se refiere. Cfr. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Cfr. n1142 y n1164 *supra*.

su vez, solían estar compuestas por otras tantas obras cada una o su equivalente en extensión. También se ha podido advertir una serie de patrones respecto de la programación del repertorio y consistentes en una suerte de concepción dramática del concierto. La tripartición que articulaba estos eventos – que podía funcionar a nivel macro (con los ya mencionados en tres bloques) y a nivel micro (a su vez, cada una de esas partes solía contener tres títulos)– podría considerarse equivalente a la tradicional articulación narrativa introducción, nudo y desenlace o la función completa en tres actos. Se muestra a continuación la comparativa entre el primer concierto de 1910 y el de 1919 en los que se puede apreciar una suerte de noción programática en la apertura del evento con una obertura, la inclusión de una sinfonía en varios movimientos en la segunda parte, y la selección de una última obra o números de un título con un final musical contundente que incitase a la demostración de euforia del público en los aplausos conclusivos.

**PRIMER CONCIERTO.—Primera parte.—**  
 1.º Leonora, obertura (número 3), Beethoven; 2.º Largo religioso, Haendel; 3.º Suite en si menor, para flauta é instrumentos de arco. Solista, señor González. I Overtura. II Rondeau. III Polonesa. IV Badinerie, Bach.  
*Segunda parte.*—Octava sinfonia en fa (op. 93), Beethoven; allegro vivace é con brio.—Allegretto scherzando.—Tempo di minuetto.—Allegro vivace.  
*Tercera parte.*—1.º Parsifal, preludio, Wagner; 2.º Tristán é Iseo, preludio y muerte de Iseo, Wagner; 3.º Tanhäuser, obertura, Wagner.

**Primer concierto**  
**PRIMERA PARTE**  
 1.º Egmont, obertura, Beethoven.  
 2.º a) Gavota, Mozart; b) minueto, (primera vez) Gluck; c) Tambourin, Rameau.  
 3.º Muerte y transfiguración, poema, Strauss.  
**SEGUNDA PARTE**  
 Quinta sinfonia en mi, (primera vez) Tchaikowsky.  
 I. Andante, allegro con ánimo.—II. Andante cantabile.—III. Vals, allegro moderato.—IV. Final, andante maestoso.—Allegro vivace.  
**TERCERA PARTE**  
 1.º Covadonga, evocación sinfónica, (primera vez), F. de la Viña.  
 2.º Melodía y momento musical, (primera vez), Schubert-Brotón.  
 3.º El aprendiz de brujo, scherzo, Dukas.

Figura 21. «En Calderón. La Orquesta Sinfónica», 29 de mayo de 1910. AMVA.

Figura 22. «En Calderón. La Orquesta Sinfónica», 5 de junio de 1919. AMVA.

De manera circunstancial, la Orquesta Sinfónica de Barcelona<sup>1257</sup>, cuya andadura había comenzado en 1910 bajo la dirección de Joan Lamote de Grignon<sup>1258</sup> ofreció dos únicos conciertos a finales de mayo de 1915 en el Teatro Calderón. El interés que había despertado esta formación venía avalado por lo inusitado de su paso por Valladolid, pero también por el hecho de que, como rezaban los anuncios, entre su repertorio figuraban

<sup>1257</sup> Bonastre i Bertran, «El asociacionismo musical sinfónico en Barcelona», 255-275.

<sup>1258</sup> Aviñoa, «Sociedades musicales y modernidad», 281.

algunos títulos nunca interpretados en la ciudad hasta ese momento: «Los programas de estas solemnidades musicales tienen verdadero atractivo, puesto que en ellas podrá saborear el público vallisoletano obras que han valido calurosos éxitos á la Orquesta catalana, algunas de las cuales serán primeras audiciones en Valladolid»<sup>1259</sup>. Las dos actuaciones de esta agrupación, al igual que las anteriores orquestas, se organizaron fuera de abono y, de nuevo, *El Norte de Castilla* recurrió al argumentario generado por periódicos de otras localidades para refrendar el mérito del conjunto orquestal:

La crítica de las capitales bilbaína y donostiarra, señala como características de la Sinfónica de Barcelona, la devoción, el entusiasmo que pone en la ejecución de las obras, así como la absoluta compenetración de la masa con su director, ocupándose en términos verdaderamente entusiásticos de la interpretación excepcional que obtuvieron todas las composiciones allí ejecutadas, entre las que se cuentan la ópera «Carnaval romano», de Berlioz; el colosal poema «Muerte y transfiguración», de Strauss; el delicioso scherzo de Dukas «El aprendiz de brujo»; el preludio de «Tristán», de Wagner; y la «7.ª Sinfonía», de Beethoven; todas ellas incluidas en los programas que la Sinfónica de Barcelona ha confeccionado para los conciertos que dará en nuestro teatro de Calderón, mañana sábado y pasado mañana domingo<sup>1260</sup>.

Efectivamente, el programa de los conciertos celebrados en Valladolid contuvo la mayoría de las obras citadas, algunas canónicas y otras vanguardistas, que en cualquier caso sirvieron a la crítica para encomiar la labor de la orquesta a través de elogiosos comentarios que realzaban la idea del director como virtuoso e intérprete objetivo de la música<sup>1261</sup>. No obstante, y a modo de colofón, procede destacar un apunte que el crítico hizo en clave ideológica al referirse a la trascendencia de la rivalidad vigente entre Cataluña y Castilla<sup>1262</sup>: «Mientras en campañas particulistas se esfuerzan en separar regiones hermanas con barreras de odios y rivalidades, sus hombres de arte, que no conciben mezquinos antagonismos, estrechan los lazos que unen corazones con el bello ritmo del más amplio ideal. [...] Y ahora una pregunta: ¿La ausencia de una gran parte del público que suele

---

<sup>1259</sup> «Conciertos en Calderón. La Sinfónica de Barcelona», 29 de mayo de 1915. Según apuntaba Rivera en lo tocante al cambio de siglo, es destacable cómo persiste la tendencia de la prensa a trasladar el punto focal de los textos a los dominios del público, convirtiéndolo en el gran protagonista del acto espectacular al articular la perspectiva de la información siempre a su alrededor, pues «Las alusiones estereotipadas construyen una imagen del auditorio en tanto aspecto central del intercambio artístico». Rivera Martínez, «El hecho escénico», 154 y 155.

<sup>1260</sup> «Notas teatrales. La Sinfónica de Barcelona», 28 de mayo de 1915.

<sup>1261</sup> «Domina a su orquesta hasta la total compenetración con ella, posee un temperamento artístico admirable, en el que se hermana el genio y la sutilidad, la energía y la dulzura. Sus características son, aunque parezca paradójico [sic], la pasión y vehemencia y la sobriedad y justeza». A. P. C. «Los teatros. Calderón», 30 de mayo de 1915.

<sup>1262</sup> Recuérdesse el clima ideológico e identitario de reivindicación regionalista de la época y su relación con el ámbito de la música apuntado en n1200 *supra*.

asistir á tales espectáculos, no significará que no es en ellos la música lo que le atrae?»<sup>1263</sup>. La mercedada concurrencia que destacó la crónica permite volver a cuestiones ya apuntadas en este y anteriores apartados sobre la capacidad simbólica que atesoran acontecimientos como el aquí abordado, de modo que la definición de una identidad castellana –catalizadora de españolidad– se define, en parte, por la oposición a su *contraria* –la rival catalana–. El hecho de no concurrir de la misma forma en que lo hicieron con la versión sinfónica madrileña da cuenta de la dimensión ideológica que ostentaron estos eventos, pues, al margen de que la escucha musical atenta fuese o no objetivo real, y además de que la presencia de una parte del público estuviese condicionada al deseo de ratificación de clase, en este caso contenía también un fuerte sesgo político-identitario<sup>1264</sup>.

Por su parte, la agrupación filarmónica de Madrid bajo la dirección de Pérez Casas, y al igual que su versión sinfónica, compaginó las temporadas, más o menos estables, desarrolladas en la capital<sup>1265</sup> con la realización de giras por territorio nacional que les llevó a actuar en diferentes localidades de la geografía española, entre las que se incluyó Valladolid a partir de su tercera temporada (1916-17)<sup>1266</sup>. Las críticas en prensa consolidaron su reputación al equipararla a la afamada Sinfónica que hasta entonces había dominado el panorama orquestal español<sup>1267</sup>. Los anuncios de su presentación pinciana fueron realizados en forma de artículos firmados por Aurelio González, en los que se aprecia su voluntad por enaltecer a la agrupación y a su director: incipiente preminencia de la figura del maestro mediante la atribución del protagonismo de la performance; una forma de redimensionar la trascendencia de la figura del director de orquesta que arranca ya con el monumentalizado Toscanini y encuentra continuidad en posteriores estrellas del podio<sup>1268</sup>:

---

<sup>1263</sup> A. P. C. «Los teatros. Calderón», 30 de mayo de 1915.

<sup>1264</sup> Cfr. n1439 *infra*.

<sup>1265</sup> Cuadrado Caparrós, *Bartolomé Pérez de las Casas*, 113.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, 156.

<sup>1267</sup> Ballesteros Egea, «La Orquesta Filarmónica de Madrid...», 189. De hecho, la prensa internacional también se hizo eco de sus éxitos en el extranjero en críticas que reprodujo Cecilio de Roda en revistas musicales españolas. José María García Laborda, *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936): (contexto histórico y valoración del repertorio)* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2011), 88-90.

<sup>1268</sup> «Quizá podamos ver los primeros indicios del maestro moderno en la figura de Arturo Toscanini, un director que, aunque se erigió siempre como modelo de fidelidad al compositor, presenta ya en su conducta rasgos de lo que entendemos hoy por un director de orquesta; pero es ante todo Karajan quien encarna esta imagen, la de un experto admirado por todos, que a su vez es el maestro de gesto expresivo y esbelto, es el encargado de dibujar una música exigente y siempre perfecta, y es el elegido para transmitir al público la “verdad” de la música interpretada por una orquesta. Desde Karajan, como tarde, el director se erige pues

Esta Orquesta es joven, y sus profesores, gente nueva pero bien documentada, no se han lanzado al mundo del arte desprovistos de profundos conocimientos, de seria preparación; tiene un director ni joven ni viejo, que es el maestro Pérez Casas, cuajado en la moderna escuela, exigente hasta la exageración consigo mismo y mucho más con sus subordinados; con ellos vive, trabaja diariamente, llenos de entusiasmos, de bríos, de conciencia artística, de fê en su profesión. [...] Valladolid no puede pasar inadvertido ante este movimiento del resurgir brillante de la música y los músicos, y acudirá á los conciertos que la Orquesta Filarmónica dará los días 16 y 17 en el teatro de Calderón, que serán dos solemnidades de las que podrán disfrutar todas las clases sociales, que es la manera de hacer arte y hacer patria<sup>1269</sup>.

Si bien es cierto que, efectivamente, el papel de director de orquesta implica un grado necesario e ineludible de autoritarismo<sup>1270</sup>, en este caso, quizá por tratarse de una formación de creación reciente, las palabras escogidas por González para referirse a Pérez de las Casas no hacen sino enfatizar la actitud disciplinada de la misma, quizá para contrarrestar los posibles prejuicios que, en términos de consideración artística, podría despertar la juventud e inexperiencia de la agrupación<sup>1271</sup>. Al igual que había sucedido con el anuncio antes mostrado de la Orquesta Sinfónica, de nuevo el articulista utilizó como técnica discursiva el llamamiento a la movilización de todos los vallisoletanos para que acudiesen a la convocatoria. Y es que su organización, además de partir de la iniciativa de instituciones particulares como el Círculo de Recreo o la Sociedad Filarmónica de Valladolid –constituida en 1918–, podían también celebrarse en colaboración con asociaciones de índole benéfico como el Asilo de Caridad<sup>1272</sup>. A lo largo de la segunda

---

como figura coordinadora y transmisora de la verdad musical y, por otro lado, como elemento clave de la imagen de la música clásica». Alfonso Lombana Sánchez, «La imagen de la música clásica: música imaginada», en *Ver la vida de color de Rosa: homenaje a Rosa Piñel*, ed. por Isabel García Adánez et al. (Suiza: Peter Lang Suiza, 2020), 478-479.

<sup>1269</sup> Aurelio González, «De Música. La “Orquesta Filarmónica”», 7 de octubre de 1916.

<sup>1270</sup> Conviene tener en cuenta que la posición moderna del director situado frente a la orquesta y de espaldas al público se fraguó durante la primera mitad del siglo XIX, con la que se instauró la figura del director como virtuoso: «En la sala de conciertos los aspectos visuales del estilo de dirección asumieron un nuevo significado. El director asumió el papel de una personalidad destacada del escenario y se convirtió en el foco de adulación, crítica y aplauso». Leon Botstein, «Conducting. 2. History since 1820», en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. v.

<sup>1271</sup> «Desde el debut [madrileño], que fue un clamoroso éxito, hasta ahora, ha dado la Orquesta Filarmónica, siempre dirigida por su creador, el meritísimo maestro señor Pérez Casas, unos veinticinco conciertos, en los que se han sucedido las ovaciones delirantes como premio á la intensa labor de esta nueva orquesta, que si por el tiempo que lleva constituida es joven, vieja y muy vieja parece por el aplomo y dominio que tiene de cuanto ejecuta», Aurelio González, «De música. La “Orquesta Filarmónica”», 9 de octubre de 1916. Los músicos de esta agrupación eran profesionales pues, aunque las condiciones laborales eran mejorables –en verano era dados de baja–estaban contratados en un régimen de socio-profesionales, es decir, eran miembros remunerados de la sociedad filarmónica remunerados: «lo cual tenía una serie de ventajas e inconvenientes. Las ventajas eran mínimas: el entusiasmo diario de superación y la ilusión por permanecer en la plantilla. Las desventajas del régimen contractual eran muchas, siendo un gran inconveniente la necesidad de encontrar empleo en los meses de verano, período en el que la orquesta suspendía su actividad artística y sus músicos no percibían sueldo alguno». Beatriz Hernández Polo, «La música de cámara en Madrid», 74.

<sup>1272</sup> Ballesteros Egea, «La Orquesta Filarmónica de Madrid», 111.



década del novecientos, se advierte intervención de organismos asistenciales en diferentes ocasiones, estrategia que puede ser entendida como reclamo para un público que con su concurrencia se erigía en mitigador eventual de las desigualdades económicas como práctica perfectamente asentada en la traición cristiana<sup>1273</sup> y que no deja de entroncar con aquellas inercias de espectacularización del altruismo y las *fiestas de caridad* estudiadas por Rivera en el entramado escénico vallisoletano de años inmediatamente anteriores<sup>1274</sup>. No obstante, el relumbrón otorgado al evento, y la insistencia de la prensa en la importancia de que fuese accesible a los aficionados pertenecientes a los grupos menos favorecidos, cuyo gusto por la música solía expresarse en términos de espontaneidad y genuinidad, también informa acerca de una creciente filantropía ligada a ese renacer cultural tan prodigado por el diario<sup>1275</sup>:

En todo Valladolid ha respondido al amable llamamiento en favor del arte, de los artistas y de la caridad, abonándose casi todas las localidades preferentes, y los altruistas amigos que intervienen en la organización de estos conciertos, han marcado precios económicos para que, aun las clases más modestas de la sociedad de amantes de la música por naturaleza puedan, mediante un módico estipendio, escuchar la celebrada Orquesta Filarmónica de Madrid. Dando facilidades para los señores abonados, se permitirá el acceso al teatro por la gran galería del Círculo de Calderón, cuya junta –de acuerdo con el grupo filarmónico– gustosa ha accedido á tal indicación<sup>1276</sup>.

La forma en que Aurelio González se refiere a la melomanía de las clases populares conforma un acto de habla por el cual reafirma su propia superioridad sobre el auditorio más popular e identifica su afición musical –no informada– como una reacción natural: una implicatura mediante la cual el crítico se distancia de la consideración del concierto como recreo honesto *dulce et utile*<sup>1277</sup> y, por tanto, lícita, aunque ingenua, consecuencia de una deficiente competencia cultural. En este punto, conviene destacar una, tan solo aparente, paradoja que se produce al vincular el universo semántico relacionado con la naturaleza y el gusto –ya apuntado a colación de las reflexiones de Bourdieu, Willis o Storey, en tanto encubrimiento de adquisición de capital cultural– y el manejado en el artículo de *El Norte de Castilla*, más cercano al cliché rousseauano del

---

<sup>1273</sup> «La limosna es un medio de purificación y mérito». Tomás Fernández García y Carmen Alemán Bracho, coords., *Introducción al Trabajo Social* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 40.

<sup>1274</sup> «El hecho escénico en Valladolid», § II.3.2.2.b. «La identidad a través de los procesos: autoafirmación y caridad».

<sup>1275</sup> Cfr. 323n1201 *supra*.

<sup>1276</sup> A. G., «La Orquesta Filarmónica. El concierto de mañana», 15 de octubre de 1917.

<sup>1277</sup> Vid. 320n1185 *supra*.

deleite intuitivo o de la aprehensión estética por vía del sentimiento<sup>1278</sup>. Las intenciones caritativas<sup>1279</sup>, de hecho, implican un ejercicio del poder también en el plano discursivo que se hace especialmente evidente en la aclaración del articulista al anunciar que se había habilitado para los *abonados* –término que de por sí denota una ingente cantidad de significados que apuntan hacia la singularidad de su condición de público habitual de un teatro como el Calderón– un acceso adicional por la galería del Círculo que hiciese más cómodo su ingreso, lo cual, en realidad, perseguía que ambos colectivos, de tan diferentes rangos socioeconómicos, no coexistiesen en un mismo acceso al teatro<sup>1280</sup>.

En lo relativo a las dinámicas de programación de esta orquesta, gracias al cotejo con los repertorios interpretados en otras localidades donde actuaron en sus giras por provincias<sup>1281</sup>, se ha podido apreciar una adecuación de estos en función de la ciudad en que tuvo lugar cada actuación, de tal suerte que en Valladolid compaginaron la programación de títulos canónicos (*Sherezade* de Rimsky-Korsakov; la *Sinfonía* n.º 3, «Heroica», en mi bemol y *Leonora* n.º 3 de Beethoven; *Redención* y *Sinfonía en re menor* de Franck) con otras de compositores coetáneos (*Nocturnos* «Nubes» y «Fiestas», de Debussy; *La procesión nocturna*, de Rabaud; *Goyescas*, de Granados, *Tres preludios vascos*, de Donostia), y títulos de autores castellanos<sup>1282</sup> (*Poema sinfónico*, de Arregui; *Judith*, *poema sinfónico*, *Sierra de Gredos* y *Por tierras de castilla* de De la Viña), títulos estos últimos que solo ocasionalmente interpretaban en sus conciertos en el teatro Price de Madrid. De hecho, y al igual que había sucedido con los estrenos líricos en los que solían personarse los autores –a veces incluso dirigiéndolos desde el foso–, en el segundo de los conciertos ofrecidos en Valladolid en 1916, el propio De la Viña se hizo cargo de la parte de órgano en su poema sinfónico *Judith*<sup>1283</sup>. Como se puede apreciar en las siguientes ilustraciones, la organización de las actuaciones vallisoletanas respetaba esa

---

<sup>1278</sup> José Antonio Antón Amiano, «Lenguaje, cultura y política en Rousseau. De la teoría de la música al contrato social» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015).

<sup>1279</sup> Vid. n1236 *supra*.

<sup>1280</sup> Este hecho guarda su justa correspondencia con el caso ya mencionado en el segundo capítulo sobre el acceso añadido al Teatro Lope de Vega por el cual se disgregaba el lugar de acceso al coliseo en función de la zona de la sala en la que se hubiesen adquirido las entradas. Cfr. 142 *supra* y 320n1185 *supra*.

<sup>1281</sup> Ballesteros Egea, «La Orquesta Filarmónica de Madrid», 421, 425 y 434.

<sup>1282</sup> Cfr. 334n1241 *supra*.

<sup>1283</sup> «[...] el maestro de la Viña, recto, enérgico, con su lado izquierdo correspondiente y talento bien puesto al servicio del arte, fue aclamado por el público de Valladolid al finalizar la audición por la buenísima Orquesta Filarmónica de su poema *Judith*, teniendo que adelantarse á las candilejas desde el sitio donde tocaba la parte de órgano, para saludar al numeroso auditorio, que unánimemente le otorgaba sus aplausos», Aurelio González, «La “Orquesta Filarmónica”. Segundo concierto», 18 de octubre de 1916.

misma estructura tripartita ya advertida en los programas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, con una primera parte que solía arrancar con una obertura, y una segunda reservada a la programación de sinfonías completas en lo que parece responderse a la tónica convencional en la articulación interna de estas producciones encaminada a pautar el itinerario sonoro según una cierta estructura discursiva en tanto progresión retórica que puede adquirir tintes virtuales de lógica dramática<sup>1284</sup>. Véase como ejemplo la programación de los conciertos de apertura de las dos temporadas en que actuó dicha agrupación en 1917 y 1919:

Primer concierto  
(Martes, á las nueve y media de la noche).  
Primera parte. — Beethoven, *Egmont*, óvertura. Rabaud, *La procesión nocturna*, poema sinfónico. Wagner, *Los murmullos de la selva*.  
Segunda parte. — Dvorak, quinta sinfonía.  
Tercera parte. — Granados, *Goyescas*, intermedio. P. San Sebastian, tres preludios vascos. Wagner, *Lohengrin*, prelude. Wagner, *El buque fantasma*, óvertura.

Figura 23. «Música sinfónica. Los conciertos de Calderón. Primer concierto», 13 de octubre de 1917. AMVA.

PRIMERA PARTE.—*Manfredo* (obertura), Schumann; *Ferraci* (preludio del primer acto), D'Indy; *Redención* (fragmento sinfónico), Franck.  
SEGUNDA PARTE.—*Sinfonía en RE menor*, Franck. (I, Lento—allegro non troppo; II, Allegretto; III, Allegro con troppo).  
TERCERA PARTE.—*Por tierras de Castilla* (evocación sinfónica), Pascual de la Viña; *Petit suite*, Debussy. (I, *En bateau*; II, *Cortège*; III, *Menuet*; IV, *Ballet*); *La Gran Pascha Rusa* (obertura sobre temas de la Iglesia rusa), op. 36, Rimsky-Korsakoff.

Figura 24. «Filarmónica de Valladolid. Orquesta Pérez Casas», 1 de noviembre de 1919. AMVA.

A pesar de que la Orquesta Sinfónica de Madrid también interpretó obras nunca antes oídas en Valladolid, fue la formación filarmónica la que más se preocupó por interpretar repertorio desconocido al constituirse<sup>1285</sup> como una de las principales

<sup>1284</sup> Al hilo del inherente contenido narrativo que posee la interpretación musical como proceso por el que se sacan las obras «del museo abstracto y muerto y se les infunde vitalidad dramática». Lydia Goehr, *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1998), 148. Trad. propia: «of the abstract and dead museum and infuse them with dramatic vitality». En esta línea, Carolyne Abbate propuso la pertinencia de considerar a los intérpretes como actores-músicos mudos. «Music – Drastic or Gnostic?», *Critical Enquiry* 30, n.º 3 (2004): 509.

<sup>1285</sup> Miguel Salvador, quien fuera presidente de la agrupación filarmónica, destacó que, ante la necesidad de vivificar los repertorios orquestales, la orquesta apostaría por innovar y por difundir la música impresionista: «Pérez Casas, espíritu abierto a toda innovación, ha presentado unos programas interesantísimos; [...] el campo de lo ultramoderno se abrió a nosotros en esta ocasión con el estupendo poema “El mar” de Debussy. ¡Musicalidad nueva, música de sugerencias, de sonoridades inauditas, de sensaciones rápidas, fugaces y, no obstante ello, impresionantes, sugirientes [*sic*]! En estas “escenas

plataformas musicales a través de la cual se dieron a conocer obras de autores nacionales que, como el propio González destacó, habían sido mucho más y mejor apreciadas en el extranjero que en su propio país:

Una simpática idea que todos los músicos y amantes del arte acariciaban, ha puesto en práctica esta Orquesta, cual es la presentación de obras de maestros españoles, y por ello merece los mayores elogios. [...] Nada de desconfianza ni pesimismo para nuestra música y nuestros músicos, que si hoy no tenemos un gran repertorio de obras sinfónicas de alta categoría, algo hay y no tan despreciable como algunos injustamente suponen, á los que hay que enterarles –y muy á satisfacción nuestra– de que la música española es bastante más oída y apreciada fuera que en casa, y que muchos extranjeros conocen minuciosamente y les son familiares las obras de Albéniz, Falla, Turina, Granados, Bretón, Chapí, etc., etc.<sup>1286</sup>.

La mayor parte de estas composiciones españolas tenían una fuerte impronta nacional-regional, inspiradas en, y evocadoras de, tradiciones y lugares, al igual que la música rusa que trajo consigo la agrupación filarmónica y a cuyos autores Aurelio González se refirió como «los amos del cotarro musical moderno»<sup>1287</sup> y cuyo éxito cifró en la conjugación de lo que entendió como el referente folclórico de los cantos y bailes populares con el arte –y la ciencia– de la composición musical<sup>1288</sup>. Como punto climático de esa introducción de la vanguardia de origen ruso, y a modo de colofón, procede realizar una breve reflexión acerca de la impronta que tuvo en Valladolid la anecdótica presencia, ya referida, de la compañía de bailes rusos de Diaghilev: «Las representaciones definitivas ni á que ayer asistimos planteaban el interesante problema del realismo en la escena. Precisamente el enorme valor de estas funciones, como espectáculo, ha sido el de mostrarnos cuánta mayor eficacia logra una estilización<sup>1289</sup> subjetiva que el objetivismo minucioso de nuestros escenamientos [sic]. Estilizar es sintetizar en una línea comprensiva

---

sinfónica [sic] la música de un concertador y director es delicadísima; él únicamente puede poseer el secreto del conjunto, y ser dueño de aquellos valores extraños y novísimos». Miguel Salvador, «La Nueva Orquesta Filarmónica», *Revista Musical Hispano-Americana*, marzo de 1915. Cit. Por Ballesteros Egea, «La Orquesta Filarmónica de Madrid», 47.

<sup>1286</sup> «De música. La “Orquesta Filarmónica”», 9 de octubre de 1918.

<sup>1287</sup> Aurelio González, «La “Orquesta Filarmónica”. Segundo concierto», 18 de octubre de 1916.

<sup>1288</sup> Ibíd; «La lírica popular rusa, inspiradora de los más bellos motivos con toda su extensa sucesión de colores, de típicos ritmos, de campesinas melodías de delicioso sabor, es el alma de toda la intensa labor del maestro Rumsky [sic] [Korsakoff], el brillante orquestador de siempre pintoresco estilo, quizás el más hábil de los creadores de su escuela, que en ninguna de sus numerosas obras de manifiesta mejor que en la *Scheherazada* [sic], y en la que también halla lucimiento el violín concertino de la orquesta», Aurelio González, «La “Orquesta Filarmónica”. Apuntes al segundo concierto», 15 de octubre de 1916.

<sup>1289</sup> Al hilo de la reflexión sobre la estilización como síntoma de vanguardia artística frente al realismo, conviene traer a colación las palabras de Ortega y Gasset, quien consideraba la estilización como una deformación de la realidad y en último término, como la deshumanización del arte, concepto que emplea para aludir al arte contemporáneo, el cual es expresado con códigos que eluden deliberadamente los vínculos con la realidad humana, con el realismo. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

un objeto, en lugar de producirlo en su detalle microscópico. Y éste es el ideal escénico: no ya solo en la decoración, sino en el nervio del drama»<sup>1290</sup>. Esa estilización que De'Lapi advierte en el plano plástico y narrativo planteaba un nuevo horizonte estético que no puede dejar de vincularse con las ideas que pocos años más tarde publicara Ortega y Gasset al referirse al arte contemporáneo como el resultado de un proceso de estilización, de deformación de la realidad y, en último término, de deshumanización<sup>1291</sup>.

#### IV.2.2. Repercusión mediática de la actividad sinfónica: «Los buenos aficionados son ya legión»\*

¡Cómo estaba la sala del teatro  
de Calderón anoche, madre mía!...  
¡Cómo se les caía  
la babilla, de gusto, á más de cuatro!  
Nuestras lindas paisanas, ataviadas  
con trajes vaporosos de verano,  
rendían culto al arte soberano  
entre encajes y gasas perfumadas.  
Y allí tenía asiento la realeza  
disputando su parte;  
que así como lo bello está en el Arte,  
no hay Arte sin belleza.  
Y abajo, arriba, en mil localidades,  
todo lo más florido  
el público elegante y distinguido  
de las solemnidades<sup>1292</sup>.

Desde un principio, los conciertos sinfónicos fueron considerados por *El Norte de Castilla* auténticas solemnidades artísticas que trascendían lo meramente musical, algo que no puede ser desligado de su crédito como fiestas sociales<sup>1293</sup> según lo demuestran, si acaso con especial insistencia durante la primera mitad de la década, los constantes comentarios sobre el aspecto de la sala y del público que integraron las críticas. De hecho, la importancia que encerraban estos acontecimientos sociales queda patente en la labor del diario, que actuaba como canal de difusión de informaciones privadas y hasta cierto

---

<sup>1290</sup> Fernando De'Lapi, «Teatro de Calderón. Los bailes rusos», 3 de abril de 1918.

<sup>1291</sup> La deshumanización a la que se refiere Ortega y Gasset tiene que ver con la creación de nuevos códigos por parte de los artistas que eluden deliberadamente los vínculos con la realidad humana –con el realismo– en el arte. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

\* «Notas teatrales. La Sinfónica», 22 de abril de 1912.

<sup>1292</sup> «Notas festiva. Sonata en “mi” bemol», 12 de junio de 1916.

<sup>1293</sup> Véase 146n475 *supra*.

punto comprometidas –en una suerte ejercicio subrogado de extimidad *ante litteram*– al publicar la identidad de las familias pertenecientes a ese *público distinguido* que ya habían recogido sus abonos para la temporada de conciertos<sup>1294</sup>. En el caso vallisoletano, la adquisición de entradas se documenta mediante un sistema de abonos por encargo que, probablemente, permitía al empresario medir el impacto y aceptación de la oferta al tiempo que proporcionaban una eficaz estrategia publicitaria, pues si por un lado explotaba el márketing emocional activando mecanismos de emulación social e incentivando lo que hoy se llamaría *consumo aspiracional*<sup>1295</sup>, por otro lado cultivaba y consagraba el tópico «enclasante» del «gusto legítimo»<sup>1296</sup>.

**Ayer se habían recibido ya en la contaduría, los encargos de abono de las distinguidas familias de don Rafael Casado, don José Samaniego, don Tomás Lezeano, don Fernando Meer, don Moisés Carballo, don Adolfo M. Eguren, don Francisco M. Franco, don León M. Fortún, don Mariano Cuesta, don Baldemero Alonso, don Constantino Escudero, don Ramón Alonso.**

**Don Eugenio M. Bellogín, don Justo González Garrido, don Emeterio Guerra, don Narciso de la Cuesta, don Gregorio García Garrote, don Tomás Prieto de la Cal, don José y don Ricardo Martín, don Lucas A. de Villahoz.**

**Don Prudencio Serrano, don José Filgueira, don Alfonso Bustamante, doña Julia Barredo, don Senén Pérez, señor coronel de la séptima comandancia, don Ramón Díez del Corral, don José María Torre, don Damián Urbina, don Santos Terceño.**

**Don José García Conde, don José María Cossío, doña Alejandra Martínez, don Antonio Infante, don Gregorio Cuello, don Mauro García, señor Benavente.**

**Don Manuel Conde, don Alfredo y don José de la Viña, señor Sanfino, don Avelino Ortega, don Ernesto Hons y don Luis Barreda, y los señores oficiales de la Academia de Caballería.**

Figura 25. «La Orquesta Sinfónica. Apertura del abono», 24 de abril de 1912. AMVA.

<sup>1294</sup> Vid. n1164 *supra* y n1296 *infra*.

<sup>1295</sup> Cfr. Philip Kotler, Kevin Lane Keller, y Alexander Chernev, *Marketing Management*, 16th Edition (Harlow: Pearson Education Limited, 2022).

<sup>1296</sup> Tomo de Bourdieu tanto el neologismo *enclasante*, respetado y empleado por María del Carmen Ruiz Elvira en la traducción del texto original francés como el concepto *gusto legítimo*, uno de los «títulos de nobleza cultural» asociados a la «imposición de legitimidad» y al «valor distintivo que les confiere la referencia inconsciente a su distribución entre las clases», *La distinción*, 19 y 104.

Conviene tener en cuenta que un diario de marcada impronta local, como el aquí estudiado, al margen de hacerse eco de noticias de actualidad a nivel nacional e internacional, durante esos años sirvió también de plataforma para la divulgación de los ecos de sociedad; un término, este último, que en realidad no se entiende de manera genérica, en tanto aglutinador de todos los habitantes de la capital pinciana, sino que, bien al contrario, funciona con valor restrictivo y delimitador de lo que el periódico identificaba como la *buena sociedad*, como idealización encarnada en los círculos oligárquicos de las élites municipales. La formulación, en principio positiva, que opera en este caso, puede contener de manera implícita un sesgo negativo, pues de la alusión selectiva a una parte muy concreta de la población urbana se infiere el sentido de exclusión (no pertenencia) a cuantos sectores excedieran los límites de aquella, con lo que se produce una doble asociación entre situación socioeconómica y tasaciones morales. Se trata de un esquema binario –nosotros/ellos– en el que la definición de la alteridad se muestra, si no ajena, al menos desplazada con respecto a un grupo protagónico cuya centralidad en el relato –las estrategias discursivas tienden a promover dispositivos de autorreconocimiento por parte de los lectores del periódico– puede o no ser compartida explícitamente por el redactor.

La compartimentación de la realidad a través de la narrativa hemerográfica obra, asimismo, en otros frentes y se aplica taxonómicamente a las representaciones de género. Al igual que los intérpretes varones nunca eran juzgados por su cuerpo –no mencionado prácticamente en ninguna ocasión<sup>1297</sup>–, el auditorio masculino también carecía de atributos físicos, de tal forma que en las escasas referencias documentadas, su imagen se elaboraba a partir de cualidades intelectuales, comportamentales, profesionales o socioeconómicas: «empecemos por anotar que el teatro estaba muy brillante: las damas más distinguidas, las señoritas más bellas y elegantes, y lo más florido de los hombres de cultura artística», se leía en la crítica al primero de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Madrid durante la temporada de 1910<sup>1298</sup>. Esta filiación del hombre con lo mental contrasta fuertemente con la adscripción femenina a lo físico, aplicable no sólo a la *mujer espectacular*, según se ha visto<sup>1299</sup>, sino también a la *mujer social*, cuya presencia se

---

<sup>1297</sup> En este sentido, véase 177 *supra*.

<sup>1298</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 5 de junio de 1910.

<sup>1299</sup> Vid. 382-383 *infra*.

concibe como aditamento estético y cuya figura se integra en el contexto decorativo del entorno. No se trata de un mero tópico poético propio de la retórica periodística asignada a los ecos de sociedad, sino que constituye una tradición fáctica de rancia estirpe con efectos patentes incluso en el interiorismo de los teatros: «la institucionalización del rito social de asistencia al espectáculo y la codificación de ciertas normas protocolarias atinentes bien al comportamiento público bien a la propia presentación personal conllevan toda una serie de consecuencias perceptibles en la misma configuración del recinto teatral», de suerte que la concurrencia femenina y sus «códigos indumentarios» no sólo impondrían «sus requisitos en la formulación de ciertas nociones básicas aplicables como norma general [...] a las condiciones óptimas de la sala» sino que estas serían contempladas como «factor decisivo en su diseño final»<sup>1300</sup> por la preceptiva arquitectónica especializada desde el siglo XIX. En todo caso, la mujer objeto de contemplación estética –que, como puede comprobarse, subyace en la totalidad del discurso hemerográfico de la época– se integra a la postre en un complejo entramado de convenciones, prácticas y significados que adquieren particular relieve en el seno de un «teatro público y ciudadano [que] no se liga exclusivamente a su servicio escénico sino a las funciones autorrepresentativas de la clase hegemónica»<sup>1301</sup>.

El suntuoso teatro, como un estuche colosal –todo áureo, todo rojo, todo marfil– hacía resaltar, bajo la luz esplendorosa de los focos eléctricos, las figuras femeninas, que en palcos y butacas ofrecían al más puro deleite de los ojos la maravilla de su belleza realzada por el prodigio de su elegancia. Sedas, encajes, flores, joyas, todo lo más rico y lo más bello que las artes suntuarias, de acuerdo con la moda, han creado esta primavera para adornar dignamente la hermosura femenina, formaban los lujosos tocados, que las damas de la más depurada *élite* de nuestra buena sociedad, lucían anoche en Calderón. ¡Un espectáculo inolvidable!<sup>1302</sup>.

La reseña de Ansúrez compara el espacio de los espectadores con un *estuche* –«caja o envoltura para guardar ordenadamente un objeto o varios»<sup>1303</sup>– para referirse, una vez más, a la representación aficcional del auditorio femenino mediante el inveterado recurso a una aparente galantería que, desde la superioridad androcéntrica que proporciona la mirada heteropatriarcal, entraña una obvia cosificación y reducción de las mujeres a meras preesas

---

<sup>1300</sup> P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión*, 285.

<sup>1301</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio de teatro* (Roma-Bari: Laterza, 1999), 100. Trad. propia. «[...] teatro pubblico e cittadino [che] non si lega all'uso esclusivamente scenico del teatro ma alle funzioni autorrepresentative della classe egemone».

<sup>1302</sup> Ansúrez, «Los teatros. Calderón», 11 de junio de 1916. Véase la crítica completa más adelante en 363-365 *infra*.

<sup>1303</sup> *DRAE*, 23ª ed., s. v. «estuche».



coleccionables<sup>1304</sup>. Dada la esencial duplicidad del espacio teatral y la «reversibilidad de la mirada»<sup>1305</sup> intrínseca a los protocolos sociales vigentes, en determinadas situaciones<sup>1306</sup> la *performance* del auditorio cobraba tanta importancia como la del escenario. Así, en el particular caso de los conciertos, cuyos códigos imponen fórmulas preestablecidas de gesto y atuendo al maestro director y a los profesores de la orquesta, y cuyas acciones discurren sometidas al consabido e inalterable protocolo ejecutivo del evento sinfónico, no resulta sorprendente que la mirada del cronista teatral –y la de buena parte del público<sup>1307</sup>– buscase la representación en la sala de espectadores<sup>1308</sup>: circunstancial espacio lúdico donde se concentra la dimensión colectiva del juego improvisado<sup>1309</sup> y se verifica el funcionamiento de las interacciones que estructuran tal juego. Si a lo anterior se añade la especialización facultativa que exige la reseña técnica –tanto en lo relativo a competencia enunciativa concreta de los críticos cuanto a suficiencia interpretativa de los lectores– de un evento musical de estas características, no resulta ilógica la orientación prevalente hacia el relato factual de la crónica de sociedad. Una modalidad discursiva que, según ya ha sido indicado, se ha dado en llamar *relato experimentado* y que, en los textos de *El Norte de Castilla* relativos a la actividad concertística, aparecen de dos maneras: o bien fundidos con el modelo cristalizado de la crítica más rutinaria (a base de estereotipos, lugares comunes,

---

<sup>1304</sup> De hecho, las publicaciones que reparaban en apuntar la presencia femenina y el vestuario lo hacían con el objetivo de enumerar los diferentes alicientes que coadyuvaban a la fastuosidad del evento: «[...] todo el Valladolid elegante y distinguido desea ávidamente estas dos solemnidades musicales, que constituyen fiestas sociales tan suntuosas como ninguna otra y en las cuales nuestras damas de la *élite* lucen su hermosura y su distinción con la elegancia suma de sus tocados primaverales». «La Orquesta Sinfónica. Los próximos conciertos», 11 de mayo de 1916.

<sup>1305</sup> Tomo la expresión de Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador* (Madrid: ADE, 1997), 63n2.

<sup>1306</sup> «La música es el arte “puro” por excelencia; la música no dice nada y no tiene nada que decir; al no tener nunca una función expresiva, contrasta con el teatro, que, incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo portador de un mensaje social y no puede “traspasar las candilejas” si no es sobre la base de un acuerdo inmediato y profundo con los valores y las expectativas del público. [...] Nada de esto ocurre en la música (dejando al margen algunas raras excepciones recientes): la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas del arte». Bourdieu, *La distinción*, 21.

<sup>1307</sup> Vid. 353-354 *infra*.

<sup>1308</sup> «Los llamados espectadores, porque la noción de tal persona o función es en sí misma contemporánea al predominio de la representación en la vida social [...]. El sujeto es producto del dispositivo representativo, desaparece con él. En cuanto al lugar teatral, este aserto implica la ruina de la relación jerárquica escenario/sala [...]. En efecto, todo teatro es un dispositivo reduplicado al menos una vez [...]; puede ser revertido; se puede desplazar». Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: Galilée, 1994), 97-98. Trad. propia: «Prétendus spectateurs, parce que la notion d'une telle personne ou fonction est elle-même contemporaine de la prédominance de la représentation dans la vie sociale [...]. Le sujet est un produit du dispositif représentatif, il disparaît avec lui. Quant au lieu théâtral, cette affirmativité implique la ruine de la relation hiérarchisée scène/salle [...]. En effet tout théâtre est un dispositif redoublé au moins une fois [...]; il peut être renversé; il peut être déplacé».

<sup>1309</sup> Entendido como eventual «juego dramático» según la acepción de Pavis, *Diccionario del teatro*, s. v.

clichés, estandarizaciones sintácticas y léxicas, etc.) para expandir de forma interdiscursiva su contenido, o bien publicados independientemente, por separado, a modo de complemento informativo destinado a magnificar la dimensión espectacular del evento y solemnizar su trascendencia social (de ahí el recurso a incluir menciones personalizadas, con nombres y apellidos, a los miembros de las oligarquías municipales). En este sentido, la contribución de Helio posiblemente constituya el caso más extremo y paradigmático de la importancia otorgada a la plástica escénica desarrollada por la audiencia distinguida. Este fue autor de una profusa crónica de sociedad que sucedió a la crítica de R. A. sobre el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1914—, y en la cual informó pormenorizadamente acerca de los vestidos, los complementos y otros detalles suntuarios de las damas presentes en el evento: «Señora y señorita de Andino, madre é hija, aquella de negro y ésta de rosa con aplicaciones de encaje blanco, y su parienta la señorita Piñal, que llevaba un traje negro y verde y ricas diademas las dos últimas; Pombo, de negro con aplicaciones blancas la primera, y color tango oscuro la segunda, y su hija Enriqueta, lindo traje rosa y en la cabeza diadema de diamantes [...]. Couder, traje color tango claro y negro, y en el peinado gran ave del Paraíso»<sup>1310</sup>.

Estas ratificaciones de distinción entroncan con algunos principios del interaccionismo simbólico de Goffman ya apuntados<sup>1311</sup>, pues la aplicación de un enfoque dramático a estos eventos sinfónicos evidencia la dimensión performativa inherente a la interacción social allí acontecida entre los concurrentes que, a tenor de las informaciones divulgadas por el diario, se basaban en el consumo ostentativo de una minoría, la población vallisoletana más acomodada, en su mayor parte en calidad de abonados: una élite económica que, por asimilación, se percibe a sí misma como tal en términos de intelectualidad y bagaje cultural<sup>1312</sup>. Maniobras de autorrepresentación social del ‘yo’ mediante rituales desarrollados en el espacio público por antonomasia, el teatro<sup>1313</sup>, del que se sirven los individuos de las élites para medirse con sus pares y para

---

<sup>1310</sup> Helio, «Los teatros. Calderón. La sala y la concurrencia», 6 de mayo de 1914.

<sup>1311</sup> Aquiles Chihu Amparán y Alejandro López Gallegos, «El enfoque dramático de Erving Goffman», *Polis00. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial 2* (2001): 239-255.

<sup>1312</sup> Recuérdese lo ya apuntado en n1165 *supra*. Así mismo, cfr. n1316 *infra*.

<sup>1313</sup> Existen varios factores —determinantes en el siglo XIX y notoriamente presentes a principios del XX— a tener en cuenta a la hora de valorar la dimensión que adquiere el espacio del teatro para la comunidad en que se inserta, «como son su calibre institucional, su proyección ciudadana y su importancia en tanto agente clave en los procesos de comunicación pública, participación colectiva o manifestación cívica. [...] Si, en términos generales, resulta innegable el hecho de que el teatro ostenta un protagonismo indiscutible en los

exhibir su preeminencia al resto de estratos del cuerpo social; maniobras en las que *El Norte de Castilla* participa de manera crucial e indiscutible, pues no sólo reproduce sino que genera mecanismos de performatividad: «la prensa dota de forma teatral a los encuentros sociales, y los asistentes a estos adoptan la fórmula de la interacción escénica para configurarlos. Si la redacción de las crónicas estaba influenciada por la autoconciencia de actantes de los ciudadanos, o si la lectura de la prensa contribuía a dotarlos de carácter performativo» resulta menos relevante que considerar este fenómeno desde un proceso, no necesariamente premeditado, de articulación<sup>1314</sup> «mediante el que las prácticas generan discurso, pero a la vez, el discurso es modificado e informado por las prácticas»<sup>1315</sup>.

A tenor de su relevancia en prensa, parece demostrado que las actividades parateatrales constituían un ámbito performativo fundamental para la sociedad vallisoletana. Si se atiende a los postulados del interaccionismo simbólico, que entienden «que toda interacción social es una actuación (*performance*), es decir, un papel representado ante una audiencia», el resultado de complejo entramado protocolario y ritualístico de ostensión<sup>1316</sup> personal y autorrepresentación de clase «es el de la creación de un culto temporal, es decir, una realidad compartida que consiste en la realidad de lo que se está hablando»<sup>1317</sup> o, en este caso, escribiendo/leyendo si se

---

rituales de celebración conciudadana [...], esto es algo particularmente notorio en provincias, donde el coliseo se convierte en uno de los ámbitos privilegiados de manifestación y afirmación ante la colectividad: escaparate interclasista, o mejor *panclasista*, de presentación, exhibición y punto de encuentro». P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa*, 115-116.

<sup>1314</sup> Término originado en el ámbito de los estudios neogramscianos y asumido después por la historia cultural y los *Cultural Studies*. Véanse al respecto Richard Hoggart, *The uses of literacy: Aspects of working-class life* (London: Penguin, 1990); Jonathan Potter, *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social* (Barcelona: Paidós, 1998); Storey, *Teoría cultural y cultura popular*; Stuart Hall y Paul Du Gay, coords., *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003).

<sup>1315</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico en Valladolid», 201.

<sup>1316</sup> Se emplea este sustantivo no únicamente en su acepción de simple «manifestación de algo» –*DRAE*, 23ª ed., s. v.– sino con el sentido fáctico que la teatrología le otorga al considerarlo «un instrumento del que se sirve el destinador del espectáculo para establecer con el público un vínculo significativo». Jacky Martin, «Ostension et communication théâtrale», en «Le lieu. La scène», número monográfico, *Littérature* 53 (1984), 125. «La ostensión, en tanto manifestación o comunicación mediante la exhibición, se configura como un *mostrar* de carácter visual, icástico, inmediato, sin intermediaciones y fuera de sistemas de signos y de códigos lingüísticos. De esta suerte, la ostensión se revela parte fundamental de la naturaleza del espectáculo y de la representación teatral, en tanto el escenario y los intérpretes se muestran ante un auditorio construyendo y abundando en la iconicidad del discurso teatral, que imita escénicamente una realidad referencial (de manera mimética, simbólica, abstracta o demostrativa), adquiere su condición en el marco de la puesta en escena y se beneficia del aspecto relacional del teatro». P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*, 44.

<sup>1317</sup> Chihu Amparán y López Gallegos, «El enfoque dramaturgico», 245.

atiende al carácter dialógico del discurso hemerográfico. «Emerge una realidad simbólica, autónoma del ambiente circundante, que es el tema objeto de la conversación. Desde este punto de vista, las expresiones del sí mismo en la situación de interacción [...] están orientadas por códigos rituales [...]. De esta manera, mediante los rituales de interacción la gente se acopla a las construcciones que hacen otras personas acerca de su *yo* (*self*). La etiqueta, la ritualidad de la interacción cotidiana está dirigida en gran medida a la protección de estas autodefiniciones»<sup>1318</sup>. Como ejemplo de esa búsqueda de autorreconocimiento que opera en las demostraciones ostensivas desarrolladas en el marco del evento sinfónico conviene mencionar la interpelación directa que, al hilo de la crítica del primer concierto de la temporada de 1915, realizó Helio a sus lectoras, a quienes se dirigía específicamente en la sección de crónica social publicada a continuación de la crítica a través de un universo semántico por el que se apuntalaba el rol de género femenino desde una perspectiva masculina contundentemente hegemónica y axiomática<sup>1319</sup>:

Lectora: Después de deleitarte en la lectura de las anteriores líneas, todo filigrana, perdona las cuatro mal pergeñadas que me atrevo á ofrecerte como prólogo á la crónica, si así quieres llamarla, que vá a continuación. Crónica que quizás leas con gusto porque en ella verás, sinó [sic] algo artístico, algo curioso. Acaso hallarás el nombre de alguna de tus amigas, el tuyo acaso; tendrás motivos para hablar de sobremesa con tus hijas, con tu marido, si te lo consiente, de un asunto viejo, que vosotras tenéis la habilidad de hacerlo siempre nuevo. Murmurar... ¡Dios me libre! No saldrá eso de mi pecadora péñola. Si por ventura lo has supuesto en mis palabras, has supuesto mal. Así pues, ved ahí á vuestra amiga fulanita, á vuestra vecinita, á la hija de... Pero vamos; comprendo que tendréis impaciencia por leer la «revista», y no quiero exponerme á cansaros antes de que lleguéis á ella. [...] Con que, lectoras, adiós, que es tarde; mañana continuaremos nuestra interrumpida conversación...<sup>1320</sup>.

Precisamente, al hilo de los citados conciertos, el ya tantas veces mencionado Aurelio González –encargado de las críticas de la temporada de la Sinfónica en 1917– utilizó sus artículos como cauce para reprochar abiertamente los ejercicios de frivolidad que, a su juicio, realizaban sus predecesores con esa actitud *revisteril*: «Quédese para los cronistas de salones revistar la representación de la estética femenina, ante la que respetuosamente me inclino, y las habilidades de los émulos de Paquín<sup>1321</sup>; los que admiramos las modas –pero no distinguimos de colores– pasamos por alto la parte

---

<sup>1318</sup> *Ibíd.*

<sup>1319</sup> Cfr. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 182.

<sup>1320</sup> Helio, «Los teatros. El teatro y el público», 15 de mayo de 1915.

<sup>1321</sup> Referencia a Jeanne Paquin, una de las primeras mujeres diseñadoras de moda que, por esos años, se encontraba ya plenamente consolidada como referente de la alta costura en Madrid. Cfr. Mercedes Pasalodos Salgado, «Madame Paquin en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 54 (2014): 237-253.

decorativa, y aunque sin profundizar, nos metemos en la belleza artístico-musical»<sup>1322</sup>. Palabras que son muestra de un viraje en la articulación discursiva de las críticas, progresivamente más especializadas en lo musical, materializado en demostraciones concretas de competencia enunciativa que, ajenas a aspiraciones de pertenencia de clase, tendían a ostentar su capital cultural y facultativo desprovisto de toda aquella información banal y «decorativa»<sup>1323</sup>.

Ya en 1912, en el diario se hacía referencia a la creciente afición del público por la música a colación de un anuncio en el que, ante la inminente llegada de la Orquesta Sinfónica de Madrid, se informaba de la recepción de abundantes demandas de billetes en la taquilla del teatro. «El interés de los aficionados por oír los conciertos de la admirable orquesta es cada año mayor; y el número de aquéllos crece también, pues la afición se despierta á medida que el público, adquiriendo hábito de oír buena música, la saborea mejor y se deleita más con sus bellezas. La nota de distinción y de cultura que entraña la afición á la música selecta, va generalizándose en nuestra capital, donde los buenos aficionados son ya legión. Así es natural el interés y el deseo con que son esperados, más vivamente cada año, los conciertos insuperables de la Orquesta Sinfónica»<sup>1324</sup>. Efectivamente, y conforme avanzaba la década, las noticias que insistían en ese progresivo aumento de la melomanía entre los vallisoletanos fueron cada vez más frecuentes y tendentes a mostrar un paulatino desapego hacia el ceremonial mundano: «En seis años de visitarnos la Orquesta Sinfónica la afición va creciendo, el gusto por los conciertos se acrecienta, y los que al principio iban al teatro en estas noches soberanas, únicamente para admirar la belleza de las damas y la elegancia de los tocados, ahora van ya por la música<sup>1325</sup>: los indiferentes de ayer son entusiastas hoy. No digamos que en punto á afición á la música hemos llegado en Valladolid al nivel deseable, ni mucho

---

<sup>1322</sup> Aurelio González, «La Orquesta Sinfónica. Primer concierto», 18 de mayo de 1917.

<sup>1323</sup> «[...] ocurre también que la exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de “espiritualidad”. [...] la música tiene mucho que ver con la “interioridad” (“la música interior”) más “profunda” y no existen conciertos que no sean espirituales... Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista» Bourdieu, *La distinción*, 21-22.

<sup>1324</sup> «Notas teatrales. La Sinfónica», 22 de abril de 1912.

<sup>1325</sup> Cfr. 349n1307 *supra*.

menos; pero algo es algo»<sup>1326</sup>. No obstante, y a pesar de que el público del que se habla en estos textos es precisamente el sólito grupo de aficionados reales, o no, a la música «sabia», De'Lapi constataba todavía en 1919 que su perfil distaba de resultar uniforme y, de hecho, cifraba el mérito de Arbós y su orquesta al haber conseguido que quienes concurrían habitualmente a espectáculos ligeros se interesasen por las funciones sinfónicas: «Los dos conciertos que Arbós y su falange vienen ofreciendo cada año, congregaron desde un principio al público heterogéneo de los “espectáculos”, y poco a poco le familiarizaron con clásicos, románticos y novísimos. Claro que en ese público había una minoría enterada, pero milagro fué llenar entonces la amplia sala de Calderón, entronizar á Strauss y Debussy, y acostumbrar al concurso de las zarzuelas y variedades á fiestas más altas»<sup>1327</sup>.

La mención a compositores como Strauss o Debussy no es casual, si no que tiene que ver con una incipiente superación o, por lo menos, ampliación, del canon que regía a la hora de conformar repertorios que fueron tratados por la prensa a través de series de tópicos discursivos: «El programa era magno. Los tres dioses mayores [Bach, Beethoven y Wagner], cada uno de los cuales marca una etapa del arte musical, se habían reunido»<sup>1328</sup>. Estos autores, tradicionalmente considerados cumbres de la historia de la música, guardan entre sí toda una serie de semejanzas comportamentales especialmente apropiadas para construir ese ideal numinoso con el que fueron sistemáticamente legitimados y, a través de un discurso cristalizado y abiertamente mitopoiético, glorificados hasta adquirir un estatus monumental incontestable<sup>1329</sup>: «Ya se forma por algunos una trinidad augusta que comienza en Juan Sebastián, sigue en Beethoven y acaba en Wagner»<sup>1330</sup> o «La obra famosa [*Sonata a Kreutzer*] del genio atormentado y tempestuoso del dios mayor de la música sinfónica»<sup>1331</sup> son sólo dos de los numerosos ejemplos documentados al respecto en *El Norte de Castilla* de estos años. Y es que, la mencionada tríada se mantiene como un argumento de autoridad (decimonónico y

---

<sup>1326</sup> Helio, «Los teatros. Calderón», 7 de mayo de 1915.

<sup>1327</sup> Fernando De'Lapi, «Anoche en Calderón. Los conciertos de la Sinfónica. I», 11 de junio de 1919. Cfr. n1256 *supra*.

<sup>1328</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 5 de junio de 1910.

<sup>1329</sup> Conforme a lo ya expuesto sobre la construcción del prestigio de los autores, véase 317n1172 *supra*.

<sup>1330</sup> F. A., «La Orquesta Sinfónica. El primer concierto», 28 de abril de 1912.

<sup>1331</sup> R. A., «Los teatros. Calderón», 7 de mayo de 1914.

androcéntrico<sup>1332</sup>) heredado y asimilado por defecto como una consecuencia de la edificación del repertorio canónico<sup>1333</sup> en torno a grandes figuras de la música convertidas en «héroes de culto»<sup>1334</sup>. Es en ese proceso de construcción y perpetuación del canon donde la narrativa utilizada por los historiadores, sobre todo en lo relativo al uso de oposiciones binarias, se consolida como un potente recurso<sup>1335</sup>. Su aplicación a la música occidental desde el enfoque de la masculinidad ha sido llevada a cabo por Biddle y Gibson, quienes defendieron que las dicotomías hombre-mujer, masculino-femenino, y todas aquellas derivadas de estas y que constituían lo que denominaron «binarismos asimétricos (fuerte-débil, positivo-negativo, cultura-naturaleza, virtud-pecado, etc)»<sup>1336</sup>, eran la base sobre las que se construían las prácticas y los discursos musicales. En los textos analizados se ha podido advertir una serie de fórmulas empleadas recurrentemente para referirse a las personalidades de los compositores afines a las observaciones precitadas. El argumentario periodístico reflejado en *El Norte de Castilla* también se construía mediante un trasvase de las peculiaridades de sus respectivos temperamentos – expresadas mediante tópicos asiduos– a las particularidades mismas de sus composiciones. Bach fue definido mediante atributos contrastantes, medida y renovación,

---

<sup>1332</sup> Véanse, por ejemplo, los ya clásicos trabajos de Marcia J. Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology* 8, n.º 1 (1990): 102-117, y Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1993).

<sup>1333</sup> La musicología ha tendido a referirse al *canon* como concepto que alude a un corpus de repertorio representativo, en el que la selección misma de las obras que lo integran informa acerca de principios políticos e ideológicos subyacentes al propio acto electivo, también en la conformación misma de la disciplina musicológica: «El canon, de hecho, parece poseer un cierto poder inmanente –un imperativo y una capacidad concomitante para atribuir ley y orden a la música– que produce disciplina o, mejor, la disciplina. Canon establece la autoridad, y esa autoridad es increíblemente atractiva para aquellos que quieren disciplinar la música». Philip V. Bohlman, «Epilogue: Musics and Canons», en *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, ed. por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992), 201. Trad. propia: «Canon, indeed, seems to possess a certain immanent power –an imperative and a concomitant ability to ascribe law and order to music– that yields discipline or, better, the discipline. Canon establishes authority, and that authority is understandably attractive to those who would discipline music».

<sup>1334</sup> William Weber, «The History of Musical Canon», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 348.

<sup>1335</sup> «Nuestras herramientas narrativas, que se basan en ciertas oposiciones binarias [...], pueden ser las fuerzas más poderosas en el trabajo cuando nosotros, como historiadores, construimos el canon. La liberación [...] de estas fuerzas requerirá el desenmascaramiento de las oposiciones que las apoyan, la inversión de sus polaridades, su deconstrucción». Don Michael Randel, «The Canon in the Musicological Toolbox», en *Disciplining Music...*, 20. Trad. propia: «Our narrative tools, relying as they do on certain binary oppositions [...] may be the most powerful forces at work when we as historians construct the canon. Freedom [...] from these forces will require the unmasking of the supporting oppositions—the reversal of their polarities, their deconstruction».

<sup>1336</sup> Ian Biddle y Kirsten Gibson, eds., *Masculinity and Western Musical Practice* (Inglaterra: Ashgate, 2009).

cuya complejidad sirve argumento para justificar su olvido<sup>1337</sup>. Por su parte, Wagner y su música fueron tipificados en términos de grandiosidad y colosalismo, que se trasladaron a la definición de su estilo en cuanto a magnitud y sonoridad y que también se atribuyeron a las reacciones desmesuradas del auditorio<sup>1338</sup>. En último lugar, la figura de Beethoven fue planteado mediante expresiones y discursos que coincidían en caracterizarlo como un alma atormentada, lo cual justificaba su temperamento contradictorio –violento y sensible– característica empleada al mismo tiempo para referirse al aliento estético de su producción<sup>1339</sup>. En un coloquio acontecido en el marco de un congreso sobre el tratamiento de Beethoven por la prensa periódica, Xoan M. Carreira destacó –en tono jocos– que la sordera de este compositor aumentaba cuanto más se hablaba de él<sup>1340</sup>. Y es que, efectivamente, su deficiencia auditiva fue explotada como un cliché que sirvió, precisamente, para justificar su personalidad conflictiva y malhumorada<sup>1341</sup>. Las descripciones de su talante y las de sus obras fueron articuladas en torno a una serie de lugares comunes que tendieron a conjugar extremos aparentemente contrapuestos: «Junto a la energía y rudeza, junto al estallido soberano de pasión tumultuosa, hay en Beethoven una delicadeza, una ingenuidad, una sencillez encantadoras que subyugan y encadenan»<sup>1342</sup>. Los mencionados binarismos asimétricos en este caso generan dos universos semánticos polarizados que describen la índole imposible del genio prototípico. Un mismo patrón ha podido advertirse en lo relativo en obras como la *Pastoral*, definida

---

<sup>1337</sup> «Es Bach un artista equilibrado y, sin embargo, fue un innovador. Y un incomprendido durante muchos años». F. A., «La Orquesta Sinfónica. El primer concierto», 28 de abril de 1912.

<sup>1338</sup> «Y estalla el público en aplausos efusivos, arrebatado por la grandiosidad de la página wagneriana». X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 6 de junio de 1910; «El coloso Wagner cerró el selecto programa de anoche con la ópera de *El buque fantasma* y *Los maestros cantores*». X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 7 de mayo de 1911; «Y todo ello, con la sonoridad portentosa de Wagner, con la riqueza de instrumentación pasmosa y única del coloso». F. A., «La Orquesta Sinfónica. El primer concierto», 28 de abril de 1912; «Y, en fin, Wagner, el infinito, el colosal, el inmenso Wagner». F. A., «La Orquesta Sinfónica. El segundo concierto», 29 de abril de 1912; «[...] ¡Wagner!, solo él con sus procedimientos artísticos, el que avasalla, el que conmueve». Aurelio González, «La “Orquesta Filarmónica”. Primer concierto», 17 de mayo de 1916; «Wagner, el imponente mago de Leipzig, en *Los murmullos de la selva* –ya oída en otras ocasiones por nuestro público– se apodera del auditorio desde los primeros compases de su espléndida obra». Aurelio González, «La Orquesta Filarmónica. Primer concierto», 17 de octubre de 1917.

<sup>1339</sup> «Beethoven [...] el gran músico de alma atormentada, expresó la alegría. [...] Solo una vez se sintió alegre Beethoven; pero ¡qué fuerte y divina alegría la suya!», X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 5 de junio de 1910.

<sup>1340</sup> Dicho comentario sucedió en el Congreso Internacional de Música y Prensa, VII MUSPRES «Beethoven en la prensa periódica: recepción, percepciones y usos discursivos de su figura y su música (siglos XIX-XXI)» celebrado entre 23 y 24 de mayo de 2019 en la universidad de La Rioja.

<sup>1341</sup> «Es realmente un alma grande la del grande é infelicísimo sordo». F. A., «La Orquesta Sinfónica. El primer concierto», 28 de abril de 1912. Véase también: «Ella [ópera *Leonora*] y la *Pastoral* eran la parte que el gran sordo de Bonn tenía en el concierto». F. A., «La Orquesta Sinfónica. El segundo concierto», 29 de abril de 1912.

<sup>1342</sup> F. A., «La Orquesta Sinfónica. El primer concierto», 28 de abril de 1912.



en términos de «alegría sana y fuerte, violenta y asoladora, colérica, implacable»<sup>1343</sup>; sobre ella, el crítico afirmó que es, precisamente, el contacto humano el que genera el comportamiento iracundo del creador, es decir, utiliza las características musicales de la obra para justificar su misantropía y restarle la agencia justa para así desproveerle de responsabilidad:

Y aquí está ahora, la otra modalidad del carácter de Beethoven: la rudeza, la fuerza avasalladora de su cólera, el rugir, el estallar violento de su alma amargada y doliente: su ira, su dolor, su angustia de desgraciado, un ser semidivino, su cólera es cólera de héroe, voz de trueno, voz de nube henchida de fuego y de ira.

Y notemos que, en la *Pastoral*, estalla esa ira del cielo, cuando el autor se pone en contacto con los hombres. De ellos le vino al maestro todo mal. No surge la tormenta tras el *allegro*, sino tras el *scherzo*, es decir, cuando entran plenamente en el poema, almas humanas. Esas fueron las que levantaron la cólera del gran sordo, no el alma purísima de los campos, sus amigos únicos<sup>1344</sup>.

Esta tendencia a la romantización y heroización de los compositores supone una práctica discursiva frecuentemente utilizada en el diario durante los años estudiados, pero que en realidad llega hasta nuestros días y tiene mucho que ver con la forma narrativa del romance, en la medida en que la figura de Beethoven es trazada como un gran hombre, un héroe divinizado y objeto de redención<sup>1345</sup>. De hecho, y ya al margen de la mencionada tríada de autores germanos, en la misma crítica se abordaba la figura idealizada de Mozart<sup>1346</sup> con motivo de la interpretación de la obertura de *La flauta mágica*, la cual fue presentada con un estilo discursivo que, de nuevo, emulaba la forma del romance de manera que el incidente desencadenante del conflicto narrativo era, en este caso, el temprano fallecimiento del compositor, consolidando así a la muerte como el enemigo de la historia al que se enfrenta un Mozart que se erige victorioso ante la posteridad<sup>1347</sup>:

Obra de un enfermo es ya esta obertura y, como el último canto, como el último gemido armonioso de aquella alma elegida, tiene en sus acentos todo el espíritu del prodigioso maestro.

Escribió Mozart la obertura, en un rasgo admirable de generosidad, cuando la tuberculosis le consumía, y en la obra puso acaso el doliente su esfuerzo último y supremo.

Sucede que estos alientos angustiosos de la vida que se va son, á veces, un respiro vigoroso, con el vigor final del que lucha por la vida, por el aliento que se va, por la luz que se borra.

---

<sup>1343</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 6 de junio de 1910.

<sup>1344</sup> F. A., «La Orquesta Sinfónica. El segundo concierto», 29 de abril de 1912.

<sup>1345</sup> «El romance es fundamentalmente un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo, el tipo de drama asociado con la leyenda del Santo Grial o con el relato de la resurrección de Cristo en la mitología cristiana. Es un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en que fue aprisionado por la Caída». White, *Metahistoria*, 19.

<sup>1346</sup> Este compositor, junto al propio Beethoven y a Haydn ha sido tradicionalmente considerado objeto de culto del canon. Véase William Weber, «The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon», *Journal of the Royal Musical Association* 114, n.º 1 (1989): 7.

<sup>1347</sup> White, *Metahistoria*, 19.

Y aquí, en Mozart, tal vez un aliento ansioso por la belleza y el arte divinos, que con la vida se iban también.

Cortaban las viejas Hilanderas el hilo de una vida, acaso la más fecunda que dio la Humanidad. A los 37 años moría Mozart, dejando la «santa semilla» de diez hijos engendrados y seiscientas obras musicales.

Como la dulzura de su vivir era la muerte del prodigio que asombró á Alemania, que gozó de la gloria como pocos humanos.

Y casi al final ya de esa corta y laboriosa carrera, engendró la overtura de *Il flauto mágico* [sic]<sup>1348</sup>.

Con la llegada de repertorios sinfónicos contemporáneos se abandona, en parte, el tono épico que habían presentado en mayor o menor medida las críticas publicadas hasta este momento. La ampliación del espectro de obras interpretadas tuvo su justa correspondencia en la configuración de nuevos clichés valorativos que se hicieron evidentes en las críticas que asumió D. V.<sup>1349</sup> a partir de la temporada de 1913, en la que se estrenó el poema sinfónico *La procesión del rocío* de Turina<sup>1350</sup> y que había sido presentado en marzo de ese mismo año por la orquesta dirigida por Arbós, destinatario de la dedicatoria del autor. Su interpretación se consolidó como un gran hito al que contribuyó el periódico con la publicación durante los días previos de un artículo no firmado en el que se ponía de manifiesto la trayectoria profesional del compositor y se explicaban los pormenores de la obra en lo relativo al material musical más destacable y a su contenido narrativo<sup>1351</sup>. Los nuevos parámetros de valoración que introdujo D. V. en sus críticas fueron explotados por él mismo al hilo del segundo de los conciertos, en una dura crítica que reprochaba a sus precursores la forma de proceder en su labor periodística musical, dado que no encontraba

---

<sup>1348</sup> F. A., «La Orquesta Sinfónica. El segundo concierto», 29 de abril de 1912.

<sup>1349</sup> Rivera apuntó que estas iniciales podían corresponderse con Darío Velao, miembro de la redacción del diario desde 1897. «El hecho escénico», 224. Sobre este autor véanse *Antología de poetas vallisoletanos modernos*, con prólogo de Narciso Alonso Cortés (Valladolid: Biblioteca Studium, 1914), 201-202; Enrique Orduña Rebollo, *El regionalismo en Castilla y León* (Valladolid: Ámbito, 1986), 10; Juan Antonio Cano García, «Darío Velao Collado. Un contable al frente de *El Norte de Castilla*», en *Los directores de El Norte*, coord. por Enrique Berzal de la Rosa y Antonio Calonge Velázquez (Valladolid: El Norte de Castilla, 2016), 68-82.

<sup>1350</sup> Procede recordar que dos años más tarde fue cuando tuvo lugar el estreno del drama lírico Margot, cfr. 205-206 *supra*.

<sup>1351</sup> «I. *Triana en fiesta*. Seguidillas, y después, sobre un pianísimo, una breve copla de *soleares* que canta la viola. Desarrollanse entrelazados éstos temas, un momento interrumpidos por un brevísimo episodio en el ritmo de *garrotín* que entona un borracho. Cuando la seguidilla alcanza la plenitud sonora, es interrumpida por la llegada de la posesión. II. *La procesión*. Escúchase la pintoresca melodía que en la flauta toca el tamborilero y él mismo se acompaña, y aparece el tema religioso de la procesión, que inician los violoncellos. Va reapareciendo sucesivamente y cada vez con más robusta sonoridad entre los diversos apuntes de los temas populares del primer periodo. La procesión avanza, y entonces aparece el tema religioso en todo su triunfal esplendor, acompañados característicamente por los acentos de la Marcha real y el repique de las campanas. De nuevo resuenan las danzas y canciones de animada fiesta, y todo, al fin, se extingue lentamente», «La Orquesta Sinfónica, De los conciertos próximos», 12 de junio de 1913.

pertinente que se repitiesen de modo incesante las vidas, obras y milagros de compositores ya sobradamente conocidos:

Y es que, efectivamente, desde que los cronistas de arte se han puesto intratables, en su afán de descubrir cada vez que oyen al excelso Mozart, cuántos pelos tenía en la barba el insigne músico y qué peluquero le hacía la ídem, no hay medio ya de revistar un concierto sin que se apele al socorrido tema histórico, etnográfico, etc., etc.

Por Dios, que esto es una ridiculez. Tales descubrimientos sobre nombres que brillan como estrellas de primera magnitud en el cielo artístico... es como anunciar cada mes que se ha descubierto un lucero que debe ser Venus en éste ó el otro punto del zodiaco. ¡Pelafustanería pura! Yo no acepto el sistema, ni le sigo. Descubrir por enésima vez á Mozart, á Haendel, á Strauss, á Haydn, á Bach, á Dukas y á Listz, cuyos nombres orlan el programa de esta noche. ¡Valiente simpleza!<sup>1352</sup>

El demérito de la dimensión histórica, biográfica, teórica y filosófica de las artes apunta a dos vías: por un lado, a entender la crítica como relato impresionista y al esencialismo de la aprehensión musical sujeta únicamente al resultado sensorial de la experiencia empírica<sup>1353</sup>. Por otro lado, refleja claramente la tan común entonces «ideología del gusto natural»<sup>1354</sup> que, basada en la «familiaridad de estatus con la cultura legítima»<sup>1355</sup>, tiende a desestimar otros procesos de obtención de competencia cultural, pues esta «permanece definida por sus condiciones de adquisición que, perpetuadas en el modo de utilización –es decir, en una determinada relación con la cultura [...]– funcionan como una especie de “marca de origen”»<sup>1356</sup>. Las censuras del documento precitado dejan traslucir ese pensamiento que menosprecia la divulgación periodística como factor de instrucción y canal de apropiación de información artística, en este caso musical: desestimable, por trivial y superflua, para los ignorantes e innecesaria o incluso importuna para los *connaisseurs*: «El placer soberano del esteta se pretende sin concepto. Se opone tanto al placer sin pensamiento del “ingenuo” [...] como al pensamiento imaginado sin placer del pequeñoburgués y del “advenedizo”, expuestos siempre a esas formas de perversión ascética que conducen a privilegiar el saber en detrimento de la experiencia, a sacrificar la contemplación de la obra al discurso sobre la misma, la *aisthesis* a la *askesis* [...]»<sup>1357</sup>.

---

<sup>1352</sup> D. V., «La Orquesta Sifónica. Segundo concierto», 15 de junio de 1913.

<sup>1353</sup> Vid. n986 *supra*.

<sup>1354</sup> Véase n1216 *supra*.

<sup>1355</sup> Bourdieu, *La distinción*, 71.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, 73-74. Véase, además, n1176 *supra*.

<sup>1357</sup> Bourdieu, *La distinción*, *Ibid.*, 73. «Lo que la ideología del gusto natural sitúa en oposición, mediante dos modalidades distintas de la competencia cultural y de su utilización, son dos modos de adquisición de la cultura: el aprendizaje total, precoz e insensible, efectuado desde la primera infancia en el seno de la familia y prolongado por un aprendizaje escolar que lo presupone y lo perfecciona, se distingue del aprendizaje tardío, metódico y acelerado no tanto por la profundidad y durabilidad de sus efectos, como lo quiere la ideología del “barniz” cultural, como por la modalidad de la relación con la lengua y con la cultura que además tiende a

A pesar del estilo personal que D. V. imprimió a sus escritos y de la actitud crítica que hizo patente, el comentario sobre las obras ejecutadas y su interpretación se limita a la somera descripción del efecto que estas, a su entender, causaron en el auditorio, sin una sola referencia técnica a cuestiones musicales: «El largo religioso de Haendel es de una majestad insuperable, sugestiva, y aleja del teatro al auditorio, llevándole como por ensalmo bajo las afiligranadas naves de nuestras góticas iglesias»<sup>1358</sup>. Con un tono menos poético que en el caso anterior y con la misma inexistente profundización en el repertorio o pormenores interpretativos de la velada, en las críticas de la siguiente temporada destacó la programación de repertorio español. El corpus de obras autóctonas que la Orquesta Sinfónica de Madrid había incorporado a sus conciertos estaba compuesto tanto por obras de compositores ya consolidados y celebrados a escala internacional –se interpretaron dos números de la suite *Iberia* de Albéniz, «Evocación» y «El puerto», este último en una versión orquestada por el mismo Arbós– cuanto por jóvenes que se encontraban en plena emergencia como en los casos del programado, aunque finalmente no interpretado, Abelardo Bretón<sup>1359</sup> y de Oscar Esplá con su *Poema de niños*. Este, que había sido estrenado en el último concierto ofrecido por la orquesta en la capital, constituía una

---

inculcar. Ese aprendizaje total confiere la certeza de sí mismo, correlativa con la certeza de poseer la legitimidad cultural y la soltura con la que se identifica la excelencia; produce esa relación paradójica, hecha de seguridad en la ignorancia (relativa) y de desenvoltura en la familiaridad, que los burgueses de vieja cepa mantienen con la cultura, especie de bien de familia del que se sienten herederos legítimos. La competencia del “conocedor”, dominio inconsciente de los instrumentos de apropiación, que es producto de una lenta familiarización y que cimienta la familiaridad con las obras, es un “arte”, una habilidad práctica que, como un arte de pensar o un arte de vivir, no puede ser transmitida exclusivamente mediante preceptos o prescripciones, y cuyo aprendizaje supone el equivalente del contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir, el contacto repetido con las obras culturales y con las personas cultivadas. Y del mismo modo que el aprendiz o el discípulo puede adquirir inconscientemente las reglas del arte, incluidas las que no son explícitamente conocidas por el propio maestro, al precio de una verdadera entrega de sí mismo, prescindiendo del análisis y la selección de los elementos propios de la conducta ejemplar, de igual modo el aficionado al arte puede, abandonándose de alguna manera a la obra, interiorizar los principios de construcción de la misma sin que estos principios afloren nunca a su conciencia ni sean nunca formulados o formulables en tanto que tales, lo que constituye toda la diferencia entre la teoría del arte y la experiencia del conocedor, incapaz casi siempre de explicitar los principios de sus juicios. Por el contrario, todo aprendizaje institucionalizado supone un mínimo de racionalización que deja su rastro en la relación con los bienes consumidos». *Ibíd.*, 74-75.

<sup>1358</sup> D. V., «La Orquesta Sinfónica. Segundo concierto», 15 de junio de 1913.

<sup>1359</sup> En los primeros anuncios de la llegada anual de la orquesta a Valladolid se publicaron unos programas provisionales en los que figuraba el poema sinfónico *Los ojos verdes*. «La Orquesta sinfónica. Los conciertos de este año», 25 de abril de 1914. Esta composición de Abelardo Bretón –hijo del también compositor Tomás Bretón– estaba basada en el poema homónimo de Gustavo Adolfo Becquer y había sido premiada en el concurso del Estado del año anterior y siendo estrenada apenas unos meses antes en el Teatro Real de Madrid. Véase: «Bretón Matheu, Abelardo», en *Portal de Archivos Españoles*, Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/156496#:~:text=Abelardo%20Bret%C3%B3n%20Matheu%20\(Madrid%2C%2014,Natividad%20y%20el%20propio%20Abelardo.](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/156496#:~:text=Abelardo%20Bret%C3%B3n%20Matheu%20(Madrid%2C%2014,Natividad%20y%20el%20propio%20Abelardo.)

novedad de primer orden que el diario publicitó, como se ha advertido en ocasiones anteriores, a través de la consigna de noticias encomiásticas procedentes de diversos periódicos madrileños de alcance nacional:

La obra de Oscar Esplá, estrenada en el último concierto de la Sinfónica en Madrid, es una bellísima [---]. Toda la prensa madrileña la elogia con entusiasmo y para que los lectores juzguen, reproducimos á continuación párrafos de algunas crónicas:

«Ofrecía la tercera parte del concierto un interés especialísimo –dice Gomá, en *El Mundo*– por figurar en ella la primera audición de una *suite* de Oscar Esplá, “Poema de los niños”.

El joven músico alicantino nos ha mostrado su talento extraordinario y una sorprendente cultura». «La escritura armónica y el color orquestal son novísimos. Las sonoridades curiosas y las armonías picantes, aciduladas, se presentan y se suceden amontonadamente. Errumpen [sic] y prorrumpen los neologismos en todos los números de la serie. Y á cada momento suenan las trompetas con sordina, las flautas, las arpas y las distribuciones instrumentales, especiales para lograr coloraciones vagas, fluidas, á la vez brillantes y grises. Un impresionismo á ultranza.

Todas estas intenciones, todas estas realizaciones son excelentes, bellísimas».

«Los números de la *suite* de Oscar Esplá fueron muy aplaudidos. El tercero una «reverie» para cuerda sola de simple forma, fue repetido.

En medio de una gran ovación, Esplá salió á saludar dos veces al público».

*El Imparcial* escribe: «La *suite* rodea de un encanto misterioso las figuritas infantiles que comenta, tanto cuando narra leyendas azules al lado del fuego como cuando agota los recursos de la *feerie* [sic] musical –metal con sordina, platillos, triángulo– para describir una fiesta de magos, ó cuando medita con suave emoción ante una cuna donde bebé sueña sus visiones vagas y luminosas. Oscar Esplá se muestra un maestro consumado en el «Poema de niños» parece que escuchamos una de las narraciones de Maeterlinck llena de poesía vagorosa [sic]. Fue repetido el comentario “A los sueños de bebé”, y lo mereció, á fé mía».

Y en el *Heraldo* dice así Saint-Aubin: «Los tiempos de la composición musical son evocaciones de la infancia, impresiones de la edad feliz, que con arte admirable Oscar Esplá ha llevado al pentagrama.

Expuestos los temas de la obra en «Invocación», el autor los desarrolla en la «Canción de antaño», «A los sueños de bebé», «Cuento de hadas» y «Vals de magos» con verdadera maestría de instrumentista, con gran inspiración y delicadeza de poeta.

El tercer tiempo, «A los sueños de bebé», fue repetido, y al terminar «Poema», entre ovación estruendosa salió el autor varias veces llamado por el público.

Merecidamente ha triunfado en Madrid el musicógrafo Esplá, y lo diremos una vez más a los de Alicante: tenéis un compatriota gran artista, que os dará muchos días de gloria»<sup>1360</sup>.

Llama la atención el planteamiento tan contrastante que se ha podido apreciar entre la mencionada obra de Esplá, articulada –al igual que la crítica madrileña– en torno al universo léxico vanguardista en lo relativo a orquestación y armonía<sup>1361</sup>, y la suite *Iberia* de Albéniz empleada como vehículo de un discurso de pertenencia y celebración nacional mediante su caracterización como «una maravillosa evocación de nuestra patria y de nuestra raza»<sup>1362</sup>. Esta obra fue interpretada de nuevo en 1918 por la misma agrupación con

---

<sup>1360</sup> «La Orquesta Sinfónica. Los próximos conciertos», 29 de abril de 1914.

<sup>1361</sup> «Las noticias que respecto á la obra se tenían, se confirmaron. Este poema música es una obra maestra: brilla en ella una inspiración fresca, abundosa y fácil; los temas musicales son muy bellos y están todos ellos impregnados de poesía; la forma es modernísima, pero no obstante el empleo de los más sutiles recursos de la técnica nunca se oscurece la idea melódica, que destaca vigorosamente en todo momento». R. A. «Los teatros. Calderón», 6 de mayo de 1914.

<sup>1362</sup> R. A., «Los teatros. Calderón», 7 de mayo de 1914.

la novedad de haber añadido el número «Triana» orquestado también por el propio Arbós. En este caso es De'Lapi quien despliega el hilo discursivo por el cual *patria* y *arte* funcionan como un tándem semiótico, algo que queda perfectamente ejemplificado en los términos en los que el crítico, al hilo del trabajo del maestro en su siguiente arreglo orquestal para «El Corpus de Sevilla», aseguraba que escuchar la suite «vestida al fin de las galas orquestales» debía ser la máxima prioridad de Arbós para con el arte y para la patria<sup>1363</sup>.

Frente al paréntesis que supuso 1914 en cuanto a la significativa presencia de repertorio español programado, quizá como consecuencia de la pulsión nacionalista que hubo de impregnar también el ambiente musical durante los meses previos al estallido del conflicto bélico mundial, al año siguiente la representación contemporánea llegó de la mano de autores foráneos con el poema sinfónico *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss, referido por A. P. C. como «continuador de la escuela wagneriana y la primera figura musical contemporánea»<sup>1364</sup>. Sin embargo, el momento más destacado de la temporada sinfónica lo constituyó la primera audición en Valladolid de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, un título que había sido compuesto hacía casi una centuria. La postura heterodiegética adoptada por este crítico en su narrativa, contrariamente a lo que había sucedido en ejemplos antes citados, confiere al texto sensación de objetividad en tanto recurso indicativo de una competencia que, además de distanciarle de la sección de crónica social ya mencionada en este apartado, le permite realizar determinadas afirmaciones que, si bien no son apreciaciones negativas, de no ser atribuidas a agentes ajenos a su persona podrían cuestionar su criterio: «Parte de las tonalidades de esta página genial, escaparon á la comprensión del público, tanto por lo desconcertante de su técnica

---

<sup>1363</sup> «Con igual emoción que en la primera vez volvimos á oír la transcripción orquestal que ha hecho Arbós de la *Triana* de Albéniz. La estupenda página pianística, donde, como en toda su obra de un sonado nacionalismo, el glorioso maestro catalán dejó impresa su garra, cobra valores insospechados con la instrumentación de Arbós. El director de la Sinfónica, tiene además orquestadas *Evocación* y *El Puerto* (*El Puerto* nos lo mostró en algún concierto anterior), y se dispone á transcribir inmediatamente *El Corpus de Sevilla*. Pensemos con toda ilusión en la *Iberia*, vestida al fin de las galas orquestales. Esa debe ser, junto á las constantes victorias de Arbós concertador, su suprema aspiración artística y patriótica. Cuando tal día llegue, podrá la Sinfónica cubrirse de gloria con una fiesta dedicada á Albéniz por entero, y España, siquiera de modo tardío y parcial, se preocupará de la consagración civil de nuestro compositor máximo». Fernando De'Lapi, «Ayer en Calderón. La Orquesta Sinfónica», 24 de mayo de 1918.

<sup>1364</sup> ««Muerte y transfiguración» es sin duda la obra cumbre de ese maravilloso filósofo de la música [sic]. De una humanísima y trascendental concepción ideológica y de sin igual exuberancia de sentimientos, desarrolla el asunto así elevadamente pensado y sentido con una técnica genial, rica en temas melódicos de vigorosa belleza y combinaciones polifónicas instrumentales de una prodigiosa maestría. Las enormes dificultades de esta admirable producción fueron vencidas por la «Sinfónica», y el público gozó asombrado las más sublimes páginas musicales contemporáneas». A. P. C., «Los teatros. Calderón», 15 de mayo de 1915.

como por la poca claridad con que algunos temas están expresados»<sup>1365</sup>. Así se refirió al cuarto movimiento, «La marcha al suplicio», en lo que parece constituirse como una estrategia discursiva para enmascarar sus propias impresiones, independientemente de que pudieran, o no, ser compartidas por el público.

Al igual que había sucedido en ámbito lírico, las críticas a los conciertos sinfónicos van adoptando progresivamente una estructura más claramente definida que contrasta, también en lo concerniente a su contenido: con los comentarios sobre la sala y público relegados a la introducción del texto y una articulación clara a base de secciones en que, en el caso particular de esta temporada –marcada por la sustitución de última hora del maestro Arbós por Julio Francés, concertino de la orquesta y líder del cuarteto Francés del que se hablará más adelante– se atiende, por un lado, a la figura del director<sup>1366</sup>, y, por otro lado, al repertorio interpretado en un discurso entrelazado a partir de comentarios sobre las obras y sobre las reacciones que estas provocaban en la audiencia. Valga como ejemplo la publicada al hilo del primero de los conciertos de la temporada sinfónica de 1916 y de la cual se encargó Ansúrez:

<b>Presentación y resumen</b>	No es raro que con tanto afán se esperen los anuales conciertos de la Sinfónica, porque á cada año estas veladas que se consagran al divino arte, son más deliciosas, más exquisitas... La de anoche lo fué por modo imponderable <sup>1367</sup> . La audición, admirable; la sala brillantísima.
<b>Sala y público</b>	El suntuoso teatro, como un estuche colosal –todo áureo, todo rojo, todo marfil– hacía resaltar, bajo la luz esplendorosa de los focos eléctricos, las figuras femeninas, que en palcos y butacas ofrecían el más puro deleite de los ojos la maravilla de su belleza realzada por el prodigio de su elegancia. Sedas, encajes, flores, joyas, todo lo más ruco y lo más bello que las artes suntuarias, de acuerdo con la moda, han creado esta primavera para adornar dignamente la hermosura femenina, formaban los lujosos tocados, que las damas de la más depurada <i>élite</i> de nuestra buena sociedad, lucían anoche en Calderón. ¡Un espectáculo inolvidable!
<b>Anuncio de última hora</b>	Como inolvidable la deleitosa audición. Y esto, á pesar de que, por desgracia, Arbós, el gran maestro español, no pudo dirigir el concierto. Una repentina agravación en dolorosa dolencia que le viene aquejando, le ha impedido reanudar ayer la comenzada excursión artística, con sus meritísimos compañeros. Hasta última hora no perdió la esperanza de poder presentarse ante público á quien tanto quiere y que tanto le quiere y le admira como el de Valladolid; pero la vehemencia de su deseo, y los médicos le obligaron á quedarse en su casa de Madrid, cuando ya tenía el automóvil á la puerta.

<sup>1365</sup> *Ibíd.*

<sup>1366</sup> *Vid. n1268 supra.*

<sup>1367</sup> *Cfr. n1357 supra.*

		No pudo venir ayer, ni es probable que pueda venir hoy. Mucho lo lamentó el público y mucho lo lamentamos nosotros, que hacemos votos sinceros por la pronta mejoría del admirable y admirado maestro.
<b>Interpretación</b>	<b>Director</b>	<p>Dirigió el concierto de ayer, y dirigirá el de esta noche –salvo una inesperada, aunque muy deseada, mejora de Arbós– el concertino de la orquesta, el maestro Julio Francés, bien conocido de los vallisoletanos por sus reiteradas visitas al frente del cuarteto que llevaba su nombre y ocupando la primera silla de la Sinfónica.</p> <p>Francés, no sólo es un violinista extraordinario, sino un director verdaderamente magistral. Su actuación en la labor preparatoria de los programas de la Sinfónica, viene siendo notabilísima y eficaz. Muchas veces empuñó la batuta y siempre lo hizo con la suma autoridad de su gran prestigio artístico. En ocasiones memorables alcanzó en el teatro real éxitos brillantes como director.</p> <p>Gracias á este joven maestro, tan artista y tan sabio<sup>1368</sup>, hemos podido, por fin, oír este año á la Sinfónica. Anoche se puso al frente de la orquesta y alcanzó un triunfo completo.</p> <p>El público le acogió en el primer momento con cierta reserva; pero tan primorosamente llevó el «concierto brandeburgués», la página soberana de Bach, y tal riqueza de matices obtuvo y con tanto fuego guió la estupenda obertura de Beethoven, que la concurrencia en pleno le tributó, primero aplausos calurosos, después una ovación verdaderamente entusiasta. El maestro Francés triunfó en la primera parte del concierto, y en las restantes acrecentó su triunfo. ¡Una gran noche la de ayer para el insigne maestro!</p>
	<b>Repertorio</b>	<p>Queda anotado implícitamente, que el «concierto brandeburgués» en <i>sol mayor</i>, con que empezaba el programa, obtuvo una interpretación perfecta. Los tres tiempos de la famosa obra de Juan Sebastián Bach, fueron oídos con deleite y en especial el andante, que en buen hora Hans Richer tomó de la «sonata en <i>mi menor</i>» para intercalarle los dos allegros del concierto original.</p> <p>La obertura <i>Leonora</i>, que es acaso la más hermosa de las oberturas beethovenianas, causó la misma honda impresión que siempre. Francés la dirigió magistralmente, con brío y con pasión, y los profesores tocaron maravillosamente.</p> <p>Llenaba la segunda parte del programa la «cuarta sinfonía en <i>fa menor</i>» de Tschaikowsky [sic], que por primera vez se ejecutaba en Valladolid<sup>1369</sup>. De no ser la «patética» ó la «quinta», no tiene el famoso compositor ruso página musical que pueda compararse á esta sinfonía, en que la más honda pasión enciende las notas, lo mismo en el andante de inspiración vigorosa y firme, que en el delicadísimo <i>andantino</i>, que en el encantador scherzo, que en el <i>finale</i> soberano. Los temas son extraídos de la inagotable cantera del <i>folk-lore</i>, y con ellos y sobre ellos ha levantado el músico de Voltkinsk, con maravillosa y rica orquestación, la obra estupenda de esta sinfonía, que anoche la orquesta interpretó con perfección insuperable y el público escuchó con extraordinario deleite. El final, especialmente, produjo verdadera emoción, que se tradujo después en plausos y bravos entusiastas á la orquesta y á Francés, que llevó la obra con arte supremo, venciendo dificultades de ejecución que tiene.</p>

<sup>1368</sup> Como ya se ha podido advertir en anteriores ejemplos de este y el anterior capítulo, la referencia a la juventud de los intérpretes suele ser indicada en las críticas como argumento encomiástico que tiende a ser acompañado por calificativos que contrarresten posibles prejuicios valorativos a través de la explicitación de la altura artística del intérprete, compositor o director en cuestión. Véase n696 y n1271 *supra*.

<sup>1369</sup> Vid. n1370 *infra*.



		<p>La novedad en la última parte del programa eran las «variaciones» de Elgar. Por primera vez figuraba en los conciertos vallisoletanos este compositor<sup>1370</sup>, á quien se ha apellidado «el Beethoven inglés». Sus «variaciones», que anoche nos fueron dadas á conocer, justifican ciertamente el encomiástico dictado, inspiración y arte dignos del «dios» de la música sinfónica, son precisos ciertamente, para dar vida á esta encantadora serie de variaciones, trabajadas sobre un bellissimo tema en que toda la exaltación amorosa de dos almas está encerrada. Gracioso y ligero en unas variaciones, ardiente y brioso en otras, sereno y como en éxtasis en alguna, agitado y tumultuoso en la V, brioso y vibrante en «Nimrod», delicadísimo –espiritualísimo, pudiera decirse– en «Dorabella», religioso en la IX, dulcemente apasionado en la «Romanza» y suntuosamente enfático en el final grandioso, el arte de Elgar expresa en el conjunto de esta obra maestra, todos los estados de ánimo, todos los movimientos, todos los impulsos, de su alma encendida de la llama inextinguible del autor.</p> <p>La obra, de una dificultad extremada, halló en la Sinfónica interpretación más que perfecta. La batuta magistral de Francés matizó con primor exquisito los diversos tiempos y dió al hermoso final un efecto extraordinario.</p> <p>Completaron el programa de anoche la bellissima «serenata de los ecos» del dulcísimo Mozart (cuyo primer tiempo alcanzó los honores de la repetición), el «largo religioso» de Haendel, en que Corvino, el notable violinista, obtuvo una merecida ovación, y el prelude de «Los maestros cantores», que levantó una tempestad de entusiasmo.</p>
<b>Conclusión</b>	Francés y sus profesores fueron repetidamente ovacionados, y con toda justicia. El concierto fué, en suma, delicioso, exquisito, inolvidable.	
<b>Referencia</b>	Ansúrez, «Los teatros. Calderón», 11 de junio de 1916.	

A pesar de que no se puede pasar por alto el tono extremadamente poético de algunas de las afirmaciones, la literaturidad del texto en su conjunto y los comentarios articulados en torno a clichés discursivos en los que se incide en la reacción entusiasta del auditorio ante la escucha de determinadas piezas (lo que convierte, una vez más, al público en el verdadero protagonista de la noticia), también se ha podido advertir una mayor presencia de datos sobre cuestiones musicales en lo relativo a la forma de las obras, a su estructura interna y la composición misma. Lo cual, en realidad, supone una nueva manifestación de la ya aludida hiperinstitucionalización del arte o, mejor, del juicio artístico profesional, cada vez más autotélico y mediante cuyas instancias «[...] las características meramente formales del arte pueden convertirse en la garantía de su “estética” en lugar de su relevancia y relación con los procesos de la vida real [...] la

---

<sup>1370</sup> A la programación de títulos nunca interpretados se sumaron las *Variaciones Enigma* de Edward Elgar, con las que se ejecutaba por primera vez una obra de este compositor.

apreciación estética puede atrofiarse tanto como para hacer que lo que se considera culto sea sólo el conocimiento de la forma»<sup>1371</sup>.

Hasta ese momento, y aun tratándose de textos firmados, los autores de las críticas se mantuvieron en un relativo y discreto anonimato. Sin embargo, esto cambió a partir de 1916, año en que la labor de crítico musical de dichos eventos sinfónicos fue asumida por Aurelio González. Como ya se ha hecho constar en líneas anteriores, fue este pianista quien denunció el trabajo realizado por sus predecesores al comportarse más como cronistas de sociedad que como críticos musicales<sup>1372</sup>. Quizá lo más destacado de su contribución sean sus «apuntes» a los conciertos, adscritos a una concepción y a un proceder diametralmente opuestos al esencialismo exhibido por D. V. tan sólo cuatro años antes, pues constituyen unos textos en los que, a modo de notas al programa, presentaba las diferentes obras que conformaban el repertorio de los conciertos sinfónicos con sucintas explicaciones sobre los compositores y sus vidas, pero siempre vinculadas con la pieza en cuestión que se iba a ejecutar. En este sentido, merece la pena reparar en la manera en que introdujo el segundo de los conciertos de dicha temporada, mediante una aclaración, a modo de subrepticio galeato, frente a los prejuicios del gusto naturalizado y la familiaridad de estatus con la cultura legítima precitados: «Siguiendo la costumbre –que aun en los públicos más hechos viene practicándose<sup>1373</sup>– de dar algunas notas biográficas ó analíticas de autores y obras musicales á interpretar en los conciertos, cuyos apuntes, si son distribuidos entre los oyentes al comenzar la audición, á veces les distraen, no se enteran de lo que escucha, ó bien no los leen por su mucha extensión, nos permitimos –abusando de los pacientes lectores– decir algo del segundo programa, por el orden en él establecido»<sup>1374</sup>. Para las intervenciones ofrecidas por la, entonces recientemente creada, Orquesta Filarmónica de Madrid, que actuó en octubre de ese mismo año, fue de nuevo González quien se encargó de las críticas y de las novedosas notas al programa, lo que da pie a pensar que se trató, más que de una decisión editorial, de una iniciativa personal del propio crítico. Su redacción, elocuente y

---

<sup>1371</sup> Willis, *Common Culture*, 3. Trad. propia: «[...] the merely formal features of art can become the guarantee of its 'aesthetic' rather than its relevance and relation to the real life processes [...] In the "hyperinstitutionalization" of art, aesthetic appreciation can become so atrophied as to make culturedness only the knowledge of form».

<sup>1372</sup> Cfr. 352-353 *supra*.

<sup>1373</sup> Merece destacarse esta aclaración, a modo de subrepticio galeato, frente a la *familiaridad de estatus* con la cultura legítima anteriormente mencionada. Cfr. n597 *supra*.

<sup>1374</sup> Aurelio González, «La Orquesta Sinfónica. Apuntes al segundo programa», 19 de mayo de 1917.

proclive a la literaturidad<sup>1375</sup>, abunda en repeticiones, figuras estilísticas, juegos de palabras y también caracterizaciones a base de atribuciones valorativas estereotipadas, epítetos recurrentes o nominalizaciones aspectualizantes, al señalar, por ejemplo, a Beethoven como el «abundante y variado genio musical»<sup>1376</sup> o al «mago de Leipzig» para referirse a Wagner<sup>1377</sup>. Esta misma tendencia se advierte con relación a otros compositores, si bien menos tipificados por la historiografía, también inscritos en el entramado de clichés discursivos que incidían en destacar el desgraciado fallecimiento de Granados<sup>1378</sup> o la genuina inspiración que Facundo de la Viña plasmó en la obra que la Filarmónica matritense estrenaba esa temporada: «*Sierra de Gredos* es quizás la obra en que el maestro, libre de las trabas naturales de las buenas escuelas en que ha aprendido, sigue el impulso de su espíritu de artista, trasladando al pentagrama lo que en éxtasis recogió en su ánimo»<sup>1379</sup>.

A partir de 1918 fue Fernando De'Lapi quien, con su personal estilo del que ya se ha hablado en el capítulo anterior, se encargase de las reseñas de estos eventos sinfónicos. «Ayer la sala de Calderón estaba brillante. Profesionales, aficionados, damas *chic*... Como es de rigor en estas fiestas. No repetiremos, por ello, los tópicos del caso. Imagine el raro lector que anoche no se asomase al teatro, el espectáculo que brindábase á los ojos. El patio era un jardín y una muestra soberbia de las *toilettes* más exquisitas. Pero con ser grato cuanto se ofrecía en el ojeo de los intermedios, nada comparable á la médula de la fiesta»<sup>1380</sup>. A pesar de que la iniciativa de las notas al programa realizadas por González no encontró continuidad, el proceder crítico de De'Lapi conjuga el relato propio de las crónicas de sociedad –muchas veces como relato experimentado en calidad de narrador u observador generalmente no participativo que sirve de fórmula introductoria<sup>1381</sup>– con

---

<sup>1375</sup> Cfr. n208 *supra*.

<sup>1376</sup> Aurelio González, «La Orquesta Filarmónica. Primer concierto», 17 de octubre de 1917.

<sup>1377</sup> *Ibíd.*

<sup>1378</sup> «¡Qué pena, haber perdido tan gran artista!». Aurelio González, «La Orquesta Filarmónica. Primer concierto», 17 de octubre de 1917.

<sup>1379</sup> Aurelio González, «La Orquesta Filarmónica. Apuntes al segundo concierto», 17 de octubre de 1917.

<sup>1380</sup> Fernando De'Lapi, «Ayer en Calderón. La Orquesta Sinfónica. I», 23 de mayo de 1918.

<sup>1381</sup> Véase Matías Martínez y Michael Scheffel, *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011).

apreciaciones críticas sobre cuestiones estético-musicales de las obras y de sus autores<sup>1382</sup> como en el ejemplo que aquí se muestra:

Estudiada en su ideología, la obra de Ricardo Strauss [*Don Juan*] es de una obsesión *heróica*. Sus asuntos, sus títulos, lo denuncian: *Vida de héroe, Don Quijote...* Este mismo poema no interpreta el fantasma del burlador con su aire frívolo y su hidalga picardía, sino con un mayor aliento espiritual. El *Don Juan* de Strauss es caballeresco á la par que sensual, y un desengañado á la postre de sus aventuras. Este tono se sostiene en la expresión musical. La frondosidad á veces desconcertante, la ampulosidad siempre genial del discutido autor-cumbre, se concretan en temas expresivos de este espíritu noble, «visto á la española», como jamás lo vió ninguno de los glosadores líricos de la gentil leyenda. La fantasía-danza de Usandizaga, *Hasshan y Melihach*, es un cuadro bellissimo, de grata armonización [...]. Obra inmediatamente anterior á *Las golondrinas*, es una afirmación de lo granado del talento del malogrado músico, que, de no haber muerto, se hubiese alzado con el cetro de nuestro arte<sup>1383</sup>.

Procede, por último, llamar la atención sobre la fórmula utilizada para referirse a Strauss como «discutido autor-cumbre» en su relación con los títulos que se le atribuyen, o, lo que resulta aún más interesante, los que no son mencionados. Conviene recordar que una de sus óperas más controvertidas, *Salomé*, había sido estrenada en España en 1910 causando un gran revuelo mediático tanto por el argumento de la obra cuanto por la siempre problemática interpretación de la «Danza de los siete velos» que, contra lo que era habitual, acometió la propia Gemma Bellincioni, encargada del rol protagonista<sup>1384</sup>. Sin embargo, los títulos asociados al compositor –además del interpretado poema sinfónico *Don Juan*– no solo carecían de tintes polémicos, sino que además fueron empleados para apuntalar ideales del carácter español que, contrariamente a lo que sugiere hoy la figura donjuanesca, el crítico consideró de una cierta aspiración espiritual<sup>1385</sup>. Como ya se ha advertido en lo concerniente a repertorios de autores españoles o locales frecuentemente empleados como epítome de discursos vindicativos de identidad nacional/regional, en el caso del poema sinfónico de Strauss las características que apunta De'Lapi inciden en conferir un halo de hidalguía y caballerosidad<sup>1386</sup> al personaje como estrategia asociativa legitimadora del espíritu patrio.

---

<sup>1382</sup> Valga recordar la feroz acusación que Aurelio González había proferido a sus predecesores por comportarse, a su juicio, más como cronistas de sociedad que como críticos. Vid. 352-353 *supra*.

<sup>1383</sup> Fernando De'Lapi, «Ayer en Calderón. La Orquesta Sinfónica. I», 23 de mayo de 1918.

<sup>1384</sup> Ana Calonge Conde, «Un papel para soprano dramática y bailarina: recepción de la “Danza de los siete velos” de *Salomé* en España», en *La investigación en danza – Madrid Online 2020* (Valencia: Mahali, 2020), 98.

<sup>1385</sup> Fernando De'Lapi, «Ayer en Calderón. La Orquesta Sinfónica. I», 23 de mayo de 1918.

<sup>1386</sup> Sobre la caballerosidad véanse 420n1571 y 421n1572 *infra*.

### IV.3. Los conciertos de música de cámara y solistas. Un modelo emergente

*No hace mucho tiempo que el organizar un concierto era una aventura romántica, llevada á cabo por algún aficionado con dinero y fè, más o menos temeraria, en el público.*  
F. De'Lapi, «De música. Concierto Costa-Terán», 11 de diciembre de 1918.

El gusto creciente por la música orquestal en formato de concierto sinfónico que se ha verificado en el apartado anterior encuentra, en el Valladolid de la segunda década del novecientos, su correlato en las agrupaciones camerísticas y los recitales solistas. El patrón de incidencia advertido en la oferta musical de la ciudad es progresivo y atañe tanto al número bruto de conciertos programados cuanto a las circunstancias de producción, de tal suerte que se advierte, de forma más evidente a partir de 1916, un considerable engrosamiento de la cartelera concertística al tiempo que aumentan los espacios que los ofertan y, consecuentemente, los públicos que los frecuentan. A la complejidad del panorama esbozado conviene añadir que los conciertos, como ya se ha adelantado al inicio del capítulo, pudieron responder a diferentes tipologías de eventos – demostraciones escolares, veladas artísticas, galas con fines asistenciales, etc.–, pudieron deberse a ejecutantes *amateurs* o a intérpretes profesionales, y pudieron desarrollarse gracias a iniciativas societarias artísticas o asistenciales en sus propias dependencias o en espacios arrendados al efecto –cuyo acceso, en cualquier caso, quedaba restringido a la condición de membresía– o como parte de las operaciones comerciales de salones y cafés abiertos –mediante la adquisición de una entrada o una consumición respectivamente– a todo tipo de públicos.

Junto a los músicos vallisoletanos que protagonizaron una parte significativa de estos eventos, por Valladolid pasaron también otros intérpretes españoles de renombre que se alternaron, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década, con eventuales artistas extranjeros. Como consecuencia del conflicto bélico que estaba asolando Europa, estos intensificaron su actividad fuera de los países directamente involucrados, coadyuvando así a asentar y satisfacer una demanda concertística que ya había sido advertida por la prensa, según se ha visto en el apartado anterior, y que se manifestó de forma especialmente sensible en el ámbito de la música de cámara y solista, muy probablemente debido a que las condiciones (económicas, logísticas e infraestructurales)

de programación y realización interpuestas por este tipo de espectáculos resultaban menos onerosas que las actuaciones sinfónicas<sup>1387</sup>.

El periodo explorado resulta especialmente interesante desde el punto de vista de la evolución de los gustos del público, pues se fue conformando una afición que motivó la programación de estas convocatorias también en espacios escénicos al uso<sup>1388</sup>: «Pero eso de que una empresa de espectáculos dé de mano á un programa de películas para ofrecer música de cámara, y que tenga en cartera otros acontecimientos de igual índole, es inusitado en arrendatarios de teatros, que aquí no conciben todavía que los recitales y las conferencias puedan constituir un negocio, aparte de levantar el espíritu»<sup>1389</sup>. Conforme prolifera esa melomanía en los vallisoletanos la música en concierto pasa a ocupar otros espacios como Lope de Vega, el Zorrilla, el Pradera o el Hispania en eventos organizados por la Sociedad Filarmónica de Valladolid, principal impulsora de conciertos a partir de su fundación a finales de 1918:

El sábado, à pesar de lo adelantado de la hora –inusitada aquí, en esta clase de espectáculos–, la sala de Zorrilla ofrecía más brillante aspecto aún que en el concierto de inauguración de la Filarmónica. Esto demuestra que la devoción á la música es esa realidad que venimos señalando jubilosamente. La fiesta de días pasados fué espléndida; la segunda la ha superado. La Filarmónica ha aumentado, de un concierto á otro, la lista de sus socios. En fin, el llevar á la gente á la hora de paseo, antes de la merienda y de «la vermut», á una sesión de música de cámara, y que esa sesión sea un lleno, ¿no representa grandísimo milagro? El milagro está hecho, y ya tenemos público de conciertos, con el que contar para futuras aventuras de arte<sup>1390</sup>.

El importante número de socios con el que había contado desde sus comienzos fue uno de los revulsivos que favorecieron esa intensísima actividad de organización de conciertos que, si bien fue relativamente efímera, pues la sociedad apenas se mantuvo en funcionamiento un lustro<sup>1391</sup>, desde luego fue de capital importancia para la parte del hecho musical que aquí se aborda.

En su caso, el panorama de los conciertos ofrecidos en cafés plantea el interrogante de cuál fue el papel que estos desempeñaron en la consolidación del gusto local por la

---

<sup>1387</sup> Cfr. n1194 *supra*.

<sup>1388</sup> Ese «renacer» musical apuntado por De'Lapi también ha sido destacado por otros investigadores al hilo de la programación de La Sociedad Artístico Castellana –de la que Ignacio Nieto afirma podía tratarse de otra forma de aludir a la Sociedad Anónima de Espectáculos Castellana– que se encargó de los teatros de Calderón y Zorrilla a partir de 1918 ante la demanda del público vallisoletano. «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 417-418. Véase también Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 131.

<sup>1389</sup> Fernando De'Lapi, «De música. Concierto Costa-Terán», 11 de diciembre de 1918.

<sup>1390</sup> Fernando De'Lapi, «De música. Filarmónica de Valladolid. El segundo concierto», 23 de diciembre de 1918.

<sup>1391</sup> Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 415-417.

música en estos formatos. Como puede observarse en la tabla que se muestra más adelante<sup>1392</sup>, la presencia musical en estos establecimientos aparece constatada a lo largo de toda la década como una constante que, tal y como se ha expuesto en el segundo capítulo<sup>1393</sup>, se localizaba en unos locales concretos que nada tenían que ver con el formato de los cafés-cantante<sup>1394</sup> de aspiración popular, sino que aparecían publicitados por el diario como espacios para esa *buena sociedad vallisoletana*. Sin embargo, la diferencia entre estos eventos regular y cotidianamente desarrollados en espacios informales y aquellos organizados por sociedades de fomento artístico y sujetos a patrones de discontinuidad, circunstancialidad y excepcionalidad se materializó en una disímil atención por parte de *El Norte de Castilla*. A pesar de que en los últimos años de la década sí se publicaron los repertorios de estos eventos desarrollados en establecimientos hosteleros, nunca parecieron ostentar, a ojos de los redactores, el mismo grado de artísticidad ni la consideración estética de aquellos, lo cual queda manifiesto en una completa ausencia de críticas. No obstante, en lo que compete al repertorio interpretado, si bien es cierto que salvo ocasión excepcional no se ha podido conocer cuál fue el repertorio ejecutado en estos contextos, todo induce a pensar que se conformaría a base de fragmentos o arreglos de títulos líricos y números de danza<sup>1395</sup>, casuística que cambia según se ha podido documentar, al menos, a partir de 1918 con el Quinteto Canepa y sucesivas intervenciones de otras agrupaciones, en cuyos programas —convenientemente publicados— se advierte la inclusión de nuevos repertorios camerísticos<sup>1396</sup>. Esta situación no puede dejar de vincularse con esa quiebra del dominio burgués sobre la música instrumental a la que se asiste con el surgimiento de la Sociedad Filarmónica de Valladolid, de talante liberal y orientada a una clase media con inquietudes artísticas y que también se refleja en ese ambiente informal que constituyen los cafés.

---

<sup>1392</sup> Cfr. tabla 8.

<sup>1393</sup> Véase 134 y ss. *supra*.

<sup>1394</sup> Si acaso el único caso que se pueda constatar en este sentido sea el ya referido Moulin Rouge, de efímera existencia y centrado en la programación de variedades (cfr. 136n435) que contrastaba con la tónica general del resto de cafés aquí examinados.

<sup>1395</sup> «El programa que será interpretado por el sexteto durante los intermedios es el siguiente: 1.º *La tarrida da beneficencia*, pasodoble—Chapí. 2.º La princesa del dotar, vales.—Leo Fall. 3.º *Rienzi*, overtura.—Wagner. 4.º *Danza húngara*.—Brahms. 5.º *Carmen*, fantasía de la ópera.—Bizet 6.º La gracia de Dios, pasodoble.—Roig». «Valladolid industrial. Café Colón», 13 de septiembre de 1912.

<sup>1396</sup> «Concierto extraordinario de gran moda de seis á ocho de la tarde, por el incomparable Quinteto Canepa. Programa: 1.º *Rienzi* (selección), Wagner. 2.º *Andante de la quinta sinfonía*.—Beethoven. 3.º *Vals en la menor*.—Chopin. 4.º *Sonata* (andante y final), piano y violoncello.—Boellmann. 5.º a) *Canción Luis XIII y pavana*, Couperin-Kreisler; b) *Nocturno en mi bemol*, violín.—Chopin. 6.º *Dumky* (trío), á petición.—Dvorack». «Café Suizo», 23 de febrero de 1918.

#### IV.3.1. Veladas artísticas, música de fondo y conciertos de pleno derecho

En el contexto del Valladolid de la segunda década del siglo XX, la interpretación musical fue protagonista en múltiples y variados eventos en los que de manera profesional o diletante se realizaban demostraciones de competencia artística. De hecho, el proceso mismo de adquisición de conocimientos de esa índole fue objeto de manifestaciones musicales que se desarrollaron en el marco de instituciones dirigidas a la promoción cultural como fue el caso de la Sociedad Filantrópica Artística, en activo desde la segunda mitad del siglo XIX y al amparo de la cual se creó una academia de música<sup>1397</sup>. Como consecuencia de la formación musical extraescolar que ofreció dicha sociedad durante los años estudiados se organizaron festivales cuyo objetivo principal consistía en la demostración práctica de los conocimientos adquiridos por los estudiantes: «Durante los intermedios, las señoritas alumnas de la clase de Música, María Vicente y Carmen y Lucía Gallego, interpretaron al piano, con mucho arte, diversas partituras»<sup>1398</sup>.

En lo relativo al perfil sociocultural de los alumnos, procede apuntar que, aunque no se ha podido conocer con exactitud a qué tipo de familias pertenecerían pues, como el propio Nieto Miguel afirma, las tasas asequibles a todo tipo de economías habían sido un argumento esgrimido por el propio *El Norte de Castilla*, el cual, al mismo tiempo había incidido en la música desarrollada por estos alumnos como «disciplina de adorno», lo que «implicaba su vinculación al género femenino y las clases burguesas acomodadas»<sup>1399</sup>. El manejo de un instrumento o de la voz y el proceso mismo de adquisición de capital cultural relativo pudo constituirse propiamente como una marca de clase, pero también

---

<sup>1397</sup> En palabras de Nieto Miguel «las materias ofertadas [a partir de 1889] dejan entrever un plan pedagógico muy ambicioso que incluía solfeo, canto, piano y violín, otros instrumentos de metal y madera, así como prácticas de orquesta y armonía». «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 309. Cfr. Margarita Toquero Mateo, «La Sociedad Filantrópica Artística de Valladolid, una vía de formación para los ciudadanos (1880-1900)», en *La acreditación de saberes y competencias: perspectiva histórica*, XI Coloquio Nacional de Historia de la Educación (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001), 731-738.

<sup>1398</sup> «Con motivo de distribuir los premios á los alumnos que concurren á las clases de aquella simpática sociedad, se organizó ayer una velada que resultó en extremo agradable. Numerosa concurrencia asistió á la fiesta, llenando totalmente el salón de actos. Ocupaba la presidencia don Manuel Reinoso, quien tenía á su lado á don Cipriano de Castro, don Pablo Vázquez, don Alfonso Mialhe, los profesores de la asociación, doña Candelas Valverde y doña Umbelina García de Mardonis, don Abilio Bernaldo de Quirós y un redactor de EL NORTE DE CASTILLA. Pronunciaron sencillos discursos, alusivos á la fiesta, la niña Juanita Rodríguez y el alumno Manuel López Sierra. Ambos recibieron muchas felicitaciones. Seguidamente se procedió á la distribución de premios, entregándose á los alumnos bonitos diplomas y libros instructivos». «Filantrópica Artística. Una velada», 7 de enero de 1912.

<sup>1399</sup> «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 310.



como una evidencia aspiracional, mimética, pues, tal y como afirma Bourdieu «[...] no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existen prácticas más enclasantes, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o el dominio de un instrumento»<sup>1400</sup>. En 1917 esa misma institución celebró otra velada artística en la que los niños fueron protagonistas y en la que, a diferencia de lo sucedido en el anterior ejemplo, se informó acerca del repertorio de la parte musical que componía el evento, con un programa temático a base de fragmentos operísticos arreglados para violín y piano: «Terminada esta representación [*El buen hijo*], la niña María García y el niño José Sequeira, interpretaron al piano y violín, respectivamente, *La hija del regimiento*, escuchando muchos aplausos. [...] La segunda parte del programa comenzó ejecutando *Sonámbula*, al piano y violín, los niños Blanca Martín y Darío Trapote. [...] Los niños Paredes y Hernández leyeron después con mucho gusto bonitas poesías, que merecieron aplausos, y la última obra musical, *Los Puritanos*, fue interpretada á piano y violín, por los niños Eloísa Muñoz y Andrés Torices con gran soltura y afinación, por lo que fueron calurosamente aplaudidos»<sup>1401</sup>. El repertorio, instalado en la más consuetudinaria rutina de los arreglos instrumentales sobre piezas célebres extraídas del catálogo belcantista romántico, cuya ligereza y amable melodismo –perfectamente familiar para el auditorio–, se adecuaba al carácter indulgente y desenfadado de un recital infantil alejado de las exigencias técnicas e intelectuales de la «música sabia», más apta para conciertos profesionales y para otros entornos performativos<sup>1402</sup>. Llama, además, poderosamente la atención el hecho de que todas las intervenciones musicales estuviesen configuradas por el binomio niño-niña que, a su vez, encontraba justa correspondencia con los instrumentos que unos y otras ejecutaron: niño-violín, niña-piano. Este hecho, lejos de resultar algo arbitrario, puede servir para apuntar una idea que, si bien se abordará más adelante, pone el foco de atención en una forma de concebir en términos de género los instrumentos o quizá de asignarles una cierta agencia en la configuración de los roles de género<sup>1403</sup>. Conviene

---

<sup>1400</sup> Bourdieu, *La distinción*, 21.

<sup>1401</sup> «En la Filantrópica. Una Velada», 16 de abril de 1917.

<sup>1402</sup> En ese sentido cfr. 333-334 *supra*.

<sup>1403</sup> Dentro del circuito de intérpretes adultos y profesionales se ha podido advertir una casuística similar por la cual determinados instrumentos aparecen mayoritariamente vinculados a hombres o mujeres. Cfr. 408-409 *infra*.

recordar que el piano había sido, y aún era, el instrumento femenino por antonomasia en ámbito doméstico, de hecho, su estudio en escuelas artísticas se compaginaba con actividades como labores, una forma eufemística de referirse a todas aquellas destrezas que las mujeres debían adquirir para desempeñar adecuadamente su estereotipada función de amas de casa, es decir, de «ángeles del hogar»<sup>1404</sup>.

Al margen de estos acontecimientos, en los que el público se componía en su mayoría por los familiares de los niños implicados, también fueron habituales las celebraciones de veladas en sociedades como el Ateneo, el Círculo de Recreo o el de Calderón, reservadas para los miembros e invitados, y en las que, entre sus operaciones artístico-culturales, la intervención musical podía formar parte constitutiva de programas más amplios, eclécticos o heterogéneos. En este sentido, conviene tener en cuenta que el propósito formativo y divulgativo del Ateneo dio como resultado diferentes eventos artísticos en los que, como sucede en el siguiente ejemplo, la temática musical fue el hilo conductor de una velada celebrada en honor a Beethoven y que se compuso de una disertación sobre el compositor a cargo de Vicente Gay<sup>1405</sup> y la interpretación por Jacinto Ruiz Manzanares de la Sonata op. 13 n.º 8, «Patética», en do menor y la Sonata op. 27 n.º 14, «Claro de luna»<sup>1406</sup>. Otro ejemplo de este tipo de celebraciones fue la también organizada por la Sección de Literatura y Bellas Artes de dicha institución y en la que

---

<sup>1404</sup> «El ángel del hogar era el espejo en el que se debían de ver reflejadas las mujeres burguesas de la segunda mitad del siglo XIX. Sus vidas, desde niñas, habían de ocuparse en la búsqueda de esposo, y una vez casadas desempeñarían unas labores muy concretas en el espacio doméstico». Sabela Pena García, «“El ángel del hogar se echó a volar”: la construcción de las nuevas feminidades en la novela de la edad de oro de las escritoras españolas» (Tesis doctoral, University of Colorado, 2018), 2. Cfr. Eva María Ramos Frendo, «Perpetuación de estereotipos sexistas en la publicidad española de comienzos del siglo XX», *Asparkia: investigación feminista* 36 (2020): 35-60.

<sup>1405</sup> Desde la refundación del Ateneo en 1909, Vicente Gay ejerció de presidente de la institución. Como afirma Nieto Miguel al hilo del discurso inaugural que pronunció titulado precisamente «Renacimiento Cultural», las premisas regeneracionistas bajo las que resurgió esta institución tendían hacia el krausismo (deseo de europeización, renovación y racionalidad del país y los españoles), unos ideales que habrían de conseguirse a través de la educación y la cultura y que se convirtieron en el motor de la institución, no sin entrar en conflicto con algunos de los principios más radicales y férreos del cristianismo asentados en la sociedad. De hecho, el propio Nieto Miguel llama la atención sobre el hecho de que Vicente Gay en su discurso inaugural no hizo mención alguna a la Iglesia. Véase «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 341-342. Aunque no es objeto de este trabajo, procede llamar la atención sobre la posible trascendencia del hecho apuntado por Nieto, sobre todo si se tiene en cuenta la filiación profesional que esta figura guardó, al margen de su trayectoria académica universitaria, con el desempeño político para los regímenes dictatoriales durante la dictadura de Primo de Rivera y la dictadura franquista. Cfr. Elena San Román López, «Gay y Forner, Vicente», en *Db~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/10626/vicente-gay-y-forner>

<sup>1406</sup> «Ateneo de Valladolid. Velada en honor de Beethoven», 20 de noviembre de 1910. Véanse: De Campos Setién, *Quehacer musical*, 15; De Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 23.

participaron algunos de los músicos profesionales más notables de Valladolid junto a otros aficionados:

La parte literaria de la fiesta es muy interesante. Leerán poesías el joven escritor, señor Pérez Camarero, «La princesa de los ojos de ensueño» y el inspiradísimo poeta, señor Illera Medina, «Almas heroicas»; y á cargo del distinguido literato, don Ricardo Allué, estará la *causerie*<sup>1407</sup>, bajo el título-tema «Al Amor de la lumbre».

La parte musical de la velada es también muy notable. La exquisita artista y reputada profesora Isabel del Barco, ejecutará en el arpa dos bellísimas obras: «Priére» [sic], de Hauselmans<sup>1408</sup> [sic], y «La mariposa», de Oberthur<sup>1409</sup> [sic]. El aplaudido compositor son Jacinto R. Manzanares, dará á conocer, en el piano, sus preciosas composiciones «Andaluza», «Día de asueto», «Oriental», y «Scherzo»<sup>1410</sup>. Y este excelente maestro, en unión del notable violinista don José Aparicio y el distinguido *amateur* del violoncello don Juan Nolla, interpretará el admirable trío de Beethoven<sup>1411</sup>.

La música de cámara también fue parte de eventos híbridos denominados por el diario *concierto-baile*, convocatorias articuladas en dos segmentos bien diferenciados por los que se ofrecía una sesión inicial en formato concierto y una segunda parte en la que la intervención musical estaba sujeta a su función como acompañamiento de la danza social. Ese fue el caso de la celebración acontecida en el Círculo de Recreo con la participación de un sexteto dirigido por Aurelio González, encargado de ambas secciones<sup>1412</sup>. Sin embargo, fue asimismo habitual que las primeras secciones de estas veladas adquiriesen el perfil de recitales a cargo de solistas –como en los casos de la tiple Carmen Crehuet acompañada al piano por Manzanares<sup>1413</sup> o del célebre guitarrista Regino

---

<sup>1407</sup> *Causerie* es un término popularizado a partir de los ensayos de Andrew Lang publicados a finales del siglo XIX que se consolidó para definir un estilo literario en forma de breve ensayo informal. Los diccionarios franceses inciden en que se trata de una voz empleada para designar una conferencia no convencional. Cfr. Marysa Demoor, «Andre Lang's "Causeries" 1874-1912», *Victorian Periodicals Review* (1988) 21, n.º 1: 15-22. Cfr. «Causerie», en *Dictionnaire Le Robert en ligne*, s. v. y «Causerie», en *Dictionnaire Larousse en ligne*, s. v. Por tanto, todo parece indicar que, en el contexto español de la época, se trataba de un extranjerismo, más o menos equivalente a *disertación* o *discurso*.

<sup>1408</sup> *Prière*, op. 22, de Alphonse Hausselmans. Cfr. Sarah Katherine Crocker, «The descriptive miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié: An examination of the pedagogical and artistic significance of salon pieces for harp» (Tesis doctoral, Universidad de Alabama, 2013).

<sup>1409</sup> *Le Papillon*, op. 317, de Charles Oberthür.

<sup>1410</sup> Cfr. n1419 y 382 *infra*.

<sup>1411</sup> «Ateneo de Valladolid. Una velada», 3 de febrero de 1911.

<sup>1412</sup> «Un notable sexteto, dirigido por don Aurelio González, ejecutó con admirable perfección varias escogidas composiciones de concierto. Terminado éste, comenzó un animadísimo baile, que se prolongó hasta más de las diez». «En el Círculo de Recreo, Un concierto-baile», 20 de junio de 1911.

<sup>1413</sup> «Ayer quedaron confirmados los deseos de los *amateurs*, pues la señorita Crehuet entusiasmó a todos, demostrando poseer una voz potente, de gran extensión, y un gran dominio de todos los registros». «En el Círculo de Recreo. Concierto-baile», 27 de marzo de 1913. Tan solo un año más tarde esta tiple desempeñó el rol protagonista en el estreno de la zarzuela de Conrado del Campo y libreto de Víctor Said Armesto, titulada *La flor del agua*. Carlos Villanueva, «*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario», *Revista de Musicología* 34, n.º 1 (2011): 181-183. «En el Círculo de Recreo. Concierto-baile», 27 de marzo de 1913.

Sainz de la Maza<sup>1414</sup>– y a cuya finalización se iniciaba la parte dancística de la velada. Los nombres de Jacinto R. Manzanares, Ignacio Gabilondo o Julián Jiménez, entre otros, también intervinieron en calidad de solistas en veladas exclusivamente musicales organizadas tanto por las mencionadas instituciones en sus propias dependencias como en teatros de la ciudad.

Una primera lectura de la tabla que a continuación se incluye revela una oferta concertística equilibrada entre los recitales solistas (46%) –vocales e instrumentales, tanto a solo como con acompañamiento– y agrupaciones camerísticas (53%). No obstante, una aproximación más precisa a las cifras porcentuales de las actuaciones documentadas por la prensa desvela un predominio absoluto de los recitales instrumentales (40%) frente a los vocales (6%), así como una mayor presencia de agrupaciones en formato a dúo (19%) en comparación con las intervenciones protagonizadas por cuartetos (11%), tríos (8%), quintetos (5%), sextetos (3%) y orquestas de cámara (2%).

Tabla 7. Conciertos de grupos de cámara y recitales solistas entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Intérprete/s	Fecha	Espacio
Julián Jiménez (violín); Marthe Leman (piano)	23/10/1910	Teatro Calderón
Jacinto R. Manzanares (piano)	19/11/1910	Ateneo
Cuarteto Francés	12/03/1911; 13/03/1911	Teatro Calderón
Jacinto R. Manzanares (piano); José Aparicio (violín); Juan Nolla (violonchelo); Sr. García Prieto (cantante sin identificar cuerda); Sr. Muñiz (cantante sin identificar cuerda); María Piquer (tiple)	28/03/1911	Ateneo
Julián Jiménez (violín); Jacinto R. Manzanares (piano)	19/07/1911	Salón Pradera
Cuarteto Francés	16/04/1912	Círculo de Recreo
Celso Díaz (violín); Jacinto R. Manzanares (piano)	10/05/1912	Círculo de Recreo
Julián Jiménez (violín); Eugenio Fernández <sup>1415</sup> (piano)	04/06/1912	Círculo Liberal
Miguel Berdión (piano)	09/10/1912	Ateneo
Octavio Díez Durruti (violín); Ignacio Gabilondo (piano)	13/02/1913	Ateneo
Carmen González (violinista); Mlle. Correa (violinista); Mme. Faccenda (violonchelista); Aurelio González (pianista)	18/02/1913	Ateneo
Carmen Crehuet (tiple); Jacinto R. Manzanares (piano); Sexteto dirigido por Aurelio González	16/03/1913	Círculo de Recreo
Julián Jiménez (violín); Sr. Sagarra (piano)	03/04/1913	Ateneo
Cuarteto Artés y Orfeón Vasco-Navarro	20/04/1913	Teatro Calderón
Antonio J. Manjón (guitarra); Sra. Salazar (piano); Pepita Sanz (tiple)	26/04/1913; 27/04/1913	Teatro Lope de Vega
Cuarteto Español	21/10/1913	Círculo de Recreo

<sup>1414</sup> «El recital de ayer. Sáinz de la Maza», 7 de marzo de 1918.

<sup>1415</sup> Según la información proporcionada por Varela de la Vega, este músico vallisoletano ejerció como organista en iglesias de localidades próximas a Valladolid, donde también fue organista en la iglesia de San Andrés. Véase Juan Bautista Varela de la Vega, «Fernández Chico, Eugenio», en *DMEH*, s. v.

Antonio Fernández Bordas (violín); Alfred Cortot (piano); André Hekking (violonchelo)	19/12/1913	Teatro Lope de Vega
Carmen González (violín); Aurelio González (piano)	26/01/1914	Teatro Calderón
Ignacio Gabilondo (piano)	03/02/1914	Ateneo
Consuelo Rincón (piano); Magdalena Marina (piano)	10/02/1914	Ateneo
Sexteto de Aurelio González; Lolita Rodríguez (piano); Carmencita Rodríguez Nicolás (piano)	01/03/1914	Círculo de Calderón
Cuarteto Renacimiento	20/10/1914	Ateneo
Isabel del Barco (arpa); Julián Jiménez (violín); Eduardo Torner (piano)	20/11/1914	Teatro Calderón
José Cabrera (tenor); Julián Jiménez (violín); V. Galindo-Valero (barítono); Ignacio Gabilondo (piano); Aurelio González (piano)	30/12/1914	Teatro Calderón
Tomás Terán (piano)	28/04/1915	Círculo de Calderón
Leo de Silka (piano)	22/10/1915	Teatro Calderón
Ignacio Gabilondo (piano)	05/02/1916	Teatro Zorrilla
Emeric von Stefaniai (piano)	16/02/1916	Teatro Lope de Vega
Jacinto R. Manzanares (piano)	12/02/1916	Ateneo
Trío Jiménez: Julián Jiménez (violín); Felipe Elices (violonchelo); Ernesto Zehnder (piano)	27/02/1916	Teatro Lope de Vega
Emeric von Stefaniai (piano); Gaspar Cassadó (violonchelo)	14/05/1916; 15/05/1916	Teatro de la Comedia
Regino Sainz de la Maza (guitarra)	25/05/1916	Unión Musical
Regino Sainz de la Maza (guitarra)	28/05/1916	Unión Musical
Teresa González (tiple); Consuelo Rincón (piano); Sexteto dirigido por José Aparicio	04/06/1916	Teatro Hispania
Regino Sainz de la Maza (guitarra)	08/07/1916	Círculo de Recreo
Ricardo Alzola (piano); Áurea Lacort (tiple); Daniel García (tenor); Coro dirigido por Jacinto R. Manzanares	08/10/1916	Teatro Hispania
Francesc Costa (violín); Tomás Terán (piano)	28/10/1916	Teatro Lope de Vega
Hilda Luchi; (soprano); José Palet (tenor); José Segura Tallien (barítono); Giulio Falconi (piano)	16/05/1917; 17/05/1917	Teatro Lope de Vega
Ditta Rossi (soprano); María Luisa Guerra (mezzosoprano); Aurelio González (piano)	17/09/1917	Círculo de Recreo
Quinteto Cánepa (Quinteto Hermanos Canepa)	14/02/1918	Círculo de Recreo
Sexteto dirigido por Aurelio González	16/02/1918	Círculo de Calderón
Quinteto Cánepa (Quinteto Hermanos Canepa)	03/03/1918	Círculo Mercantil
Lolita Rodríguez (piano)	09/03/1918	Ateneo
Trío Casanova-Cánepa	11/03/1918; 12/03/1918	Teatro Zorrilla
Emilio Pujol (guitarra)	18/03/1918	Ateneo
Andrés Segovia (guitarra)	23/03/1918	Sala de conciertos del Hotel Roma
Emilio Pujol (guitarra)	25/03/1918	Unión Musical
Emilio Pujol (guitarra)	31/03/1918	Automóvil Club
Jacinto R. Manzanares (piano)	18/04/1918	Ateneo
Norita Pereira (piano)	03/06/1918	Unión Musical
Francisco Costa (violín); Tomás Terán (piano)	10/12/1918	Teatro Zorrilla
Cuarteto Español	16/12/1918; 21/12/1918	Teatro Zorrilla
Julia Parody (piano); María Marini Murillo (mezzosoprano)	13/01/1919	Teatro Zorrilla
Trío de Barcelona: Sr. Perelló (violín); Sr. Marés (violonchelo); Sr. Vives (piano)	11/02/1919	Teatro Hispania
Regino Sainz de la Maza (guitarra)	06/03/1919	Teatro Hispania
Regino Sainz de la Maza (guitarra)	11/03/1919	Unión Musical
Orquesta de cámara Rabentós	12/03/1919	Teatro Hispania
Juan Manén (violín)	08/04/1919; 09/04/1919	Teatro Calderón

Francesc Costa (violín); Tomás Terán (piano); Federico García Sanchíz (ilustrador y cronista)	30/04/1919	Teatro Hispania
Edouard Risler (piano)	19/05/1919	Teatro Hispania
J. Ricart-Matas (violonchelo); Carmen Matas (piano)	18/06/1919	Teatro Hispania
Quinteto de Madrid	15/10/1919	Salón Pradera
Celso Díaz (violín); Francisco Campos (piano); Isabel del Barco (arpa)	25/10/1919	Teatro Hispania
Carlos R. Sedano Muro (violín)	27/10/1919	Teatro Calderón
Carlos R. Sedano Muro (violín)	29/10/1919	Teatro Zorrilla
Ignacio Gabilondo (piano)	16/12/1919	Salón Pradera

De todo este conjunto, entre las agrupaciones de mayor influencia nacional que pasaron por los escenarios vallisoletanos entre 1910 y 1920 se encontraba el Cuarteto Francés. De hecho, Hernández Polo afirmó que «si la [Sociedad] Filarmónica [de Madrid] era la principal institución madrileña dedicada a la promoción de música de cámara con la proyección de grandes intérpretes europeos, el Cuarteto Francés –integrado por los violinistas Julio Francés y Odón González, el violista Conrado del Campo y el violonchelista Luis Villa– fue uno de los principales conjuntos formados a nivel local»<sup>1416</sup>. Al igual que había sucedido con las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, cuyas temporadas estables en la capital se compaginaban con campañas por provincias, este cuarteto realizó extensas *tournées* por la geografía española desde 1905, de manera que durante los años abordados era ya sobradamente conocido por el público local<sup>1417</sup>. En la temporada de 1911 actuó en el Teatro de Calderón en dos ocasiones en las que, paradójicamente, el repertorio más sobresaliente no fue ninguno de los cuartetos que llevaban en programa, sino el estreno de la *Sonata en fa sostenido menor* para piano y violín de Manzanares: «la última producción de este laureado compositor, que acaba de obtener con ella un franco y decisivo éxito en el teatro de la Comedia de Madrid»<sup>1418</sup>.

La estrategia de programación de autores locales, que ya ha sido advertida en lo relativo a la práctica sinfónica, también se encontraba asentada en el ámbito camerístico pues en 1909 la misma agrupación había estrenado un cuarteto de este mismo compositor<sup>1419</sup>. De hecho, la trascendencia del primer concierto de la mencionada

---

<sup>1416</sup> Beatriz Hernández Polo, «Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX», *Cuadernos de música iberoamericana* 34 (2021): 106.

<sup>1417</sup> Hernández Polo, «La música de cámara en Madrid», 178.

<sup>1418</sup> «Teatro de Calderón. El Cuarteto Francés», 13 de marzo de 1911.

<sup>1419</sup> «De las actuaciones de este conjunto [Cuarteto Francés], tuvo especial interés la del día 13 de marzo de 1909, donde estrenaron un Cuarteto del compositor Jacinto Ruiz Manzanares, músico ligado por aquel

temporada estuvo totalmente supeditada a la novedad del estreno de la sonata, en la cual se centró toda la crítica:

La nueva obra del joven compositor, alabada en términos de insuperable encomio por todos los críticos musicales de la corte, es en efecto una bellísima página musical que puede colocarse dignamente, como lo fue en el programa de ayer, entre dos soberanas joyas artísticas: el poético “Cuarteto en *si* bemol” de Mozart, y el estupendo “Cuarteto en *do* mayor” de Beethoven. ¿Cabe mayor aquilatamiento de su sólido mérito y de la realidad de su belleza, que el de resistir la vecindad de dos maravillas musicales como éstas?

En los tres tiempos de la sonata, se revela la vigorosa inspiración de Manzanera y la perfección de su técnica, El allegro es brioso y noble; la romanza un prodigio de poesía y de delicadeza; de pasión lo es el tiempo final, acaso el más inspirado, como es el primero el más perfecto y el segundo el de más transparente y sugestivo poder de expresión.

Ejecutada la obra primorosamente por su autor, en el piano y por Francés, en el violín, el público, al final de los primeros tiempos, prorrumpió en aplausos estruendosos, y al final tributó á Manzanera ovación tan formidable como merecida. Pocas veces hemos visto aplaudir con tal entusiasmo. Cinco veces hubo de salir á recibir las entusiastas aclamaciones, el joven compositor, que es uno de los músicos españoles que con más talento, ahínco y éxito cultivan el divino arte, sin preocuparse más que del arte mismo.

Del resto del concierto diremos solamente dos palabras –que la falta de espacio no nos permite más.– Y aún sobra, porque sabiendo que eran obras de Mozart y de Beethoven las ejecutadas y eran los artistas del Cuarteto Francés los ejecutantes, huelga decir que la concurrencia oyó con deleite sumo y aplaudió con entusiasmo<sup>1420</sup>.

En lo relativo al argumentario empleado por el crítico para reforzar la valía de la obra, llama la atención el recurso al *topos* de autoridad que activa con la referencia al repertorio de autores canónicos –Mozart y Beethoven– que flanquearon la interpretación de la sonata. Al margen de la mención a los diferentes movimientos que componen la obra, conforme a términos que apelan a su carácter a través de las impresiones que estos suscitaban, la crítica se centra en la relación escena-público y las reacciones desmedidas de la audiencia, condicionadas por la expectación y el sentimiento de pertenencia que suponía la programación de un autor local en términos de identidad y autorrepresentación. De hecho, la crítica al segundo concierto –integrado por obras de compositores como Borodin, Franck, Smetana o Dvorak– fue tan reducida como, según el cronista, lo fue la concurrencia<sup>1421</sup>, lo que quizá fuera síntoma de que la afición musical vallisoletana se encontraba en ese momento tremendamente supeditada a atractivos como la novedad y/o la afección identitaria, la seña de clase o la adscripción regionalista, que proveía la concurrencia a eventos de magnitud artística organizados alrededor de autores

---

entonces a nuestra ciudad y que sustituyó a Odón González en la interpretación de su obra». Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 215.

<sup>1420</sup> X. Y. Z., «Los teatros. Calderón», 14 de marzo de 1911.

<sup>1421</sup> «La selecta –pero lamentablemente exigua– concurrencia aplaudió la admirable labor de los excelentes profesores que componen el Cuarteto Francés». «Los teatros. Calderón», 15 de marzo de 1911.

autóctonos. Al año siguiente la agrupación tan solo ofreció un concierto en el Círculo de Recreo, a pesar de que en el anuncio de su llegada se informaba de su posible contratación por parte de una sociedad de semejantes características para un concierto que nunca llegó a producirse<sup>1422</sup>. El vínculo que esta formación guardaba con el mencionado Manzanares debía ser verdaderamente estrecho, de forma que, de nuevo, se proyectó una colaboración para la interpretación de un trío para piano, violín y violonchelo del entonces director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós<sup>1423</sup>. Pese a ser firmada por una pluma diferente, el estilo de la crítica es perfectamente afín a las anteriormente referidas, articuladas a través de las, siempre favorables, impresiones de la audiencia y la consigna del repertorio interpretado.

Además de los eventos citados al inicio de este apartado protagonizados por niños estudiantes de música (interpretaciones *amateurs* prioritariamente desarrolladas en instalaciones societarias cuyo acceso, probablemente estuviese sujeto a la invitación), en el contexto del Valladolid de estos años la representación profesional infantil si fue significativa en el ámbito concertístico<sup>1424</sup>. Ese fue el caso del Cuarteto Artés, agrupación formada por tres niñas y un niño<sup>1425</sup> que actuaron en 1913 en el Teatro Calderón en un

---

<sup>1422</sup> «Acaso toquen también Francés, Villa, del Campo y González en otro centro donde se rinde fervoroso culto al arte, en cuyo caso el concierto tendría una nota nueva muy interesante». «Notas artísticas. Cuarteto Francés», 11 de abril de 1912.

<sup>1423</sup> Esta obra hubo de ser sustituida en el concierto por un cuarteto de Schubert debido a la imprevista ausencia del pianista local, pues, como el propio periódico especificó en la crítica, su ausencia se debió al delicado estado de salud de su hermano: «Estaba anunciado para último lugar un trío para piano, violín y cello, del maestro Arbós. Por no poder contar con el concurso del maestro Manzanares –que tiene un hermano en grave estado– hubo que sustituir esta parte, ejecutándose en su lugar el cuarteto en *la*, de Schubert. Al finalizar esta notable composición y con ella el concierto, nuevos y muy calurosos aplausos premieron a los insignes profesores que integran el cuarteto Francés». B., «En el Círculo de Recreo. El Cuarteto Francés», 17 de abril de 1912. En cualquier caso, y a pesar de que finalmente no se produjese, procede llamar la atención sobre la programación del cuarteto planificado como fin de evento en tanto número atractivo para la audiencia vallisoletana por contar con la presencia del pianista local para la interpretación de una obra de Arbós, así mismo, sobradamente conocido en la ciudad.

<sup>1424</sup> Ante la proliferación de los derechos de los niños, en las postrimerías del siglo XIX las compañías infantiles de zarzuela, que habían sido programadas en teatros como el Zorrilla de Valladolid, comenzaron a no ser bien recibidas por las condiciones de explotación que imponían a los niños que las componían. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 852-856. Las compañías dirigidas por Juan Bosch y Luis Blanc fueron dos de las empresas de esas características más conocidas de España. Cfr. Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, «“Los nietos del Capitán Grant”: teatro y música en las compañías infantiles de Luis Blanc y Juan Bosch (1877-1897)», en *Música lírica y prensa en España*, 283-300.

<sup>1425</sup> «Anoche volvió á abrirse el teatro de Calderón para el concierto anunciado en el cual tomó parte el Cuarteto Artés, constituido por cuatro infantiles artistas y ya notables músicos: tres niñas y un niño, que encantaron al selecto público con su arte y delicadeza de interpretación». «Notas teatrales. Calderón», 21 de abril de 1913. Aunque la noticia especifica claramente que se trataba de cuatro niños, conviene destacar que otros investigadores han afirmado que la agrupación estaba compuesta por tres hermanas (María al piano y Emilia y Ángeles al violín) y su padre como director y violonchelista. Véase Carmen Losada



concierto organizado por el Orfeón Vasco-Navarro de Valladolid<sup>1426</sup>. Además de ser la institución promotora del evento, el orfeón protagonizó la segunda parte del mismo, de forma que la primera y la tercera corrieron a cargo del mencionado cuarteto, cuyo repertorio estuvo conformado por arreglos de fragmentos del *Lohengrin* wagneriano, además de títulos célebre como el conocido como «Largo religioso» («Ombra mai fu» de la ópera *Xerxes* de Haendel), y repertorio español, algunos de estos números arreglados para dúo de violín y piano:

**Calderón**

Hoy se celebrará en este teatro un concierto, en el que intervendrán el Orfeón Vasco y el Cuarteto Artés.

El programa es el siguiente:

*Primera parte, por el cuarteto Artés.—*  
 1.º Célebre largo, Handel; 2.º Gran fantasía «No me amas», Toulmosche; 3.º Popular Soleá (piano y violín), Cateura; 4.º y 5.º Preludio é introducción de Lohengrin, Wagner.

*Segunda parte, por el Orfeón Vasco.—*  
 1.º Los pescadores de arenques, á cuatro voces, Godard; 2.º ¡Oh, Pepita! (á cuatro voces), Muller; 3.º La voz del mar (á ocho voces), Pallard.

*Tercera parte, por el cuarteto Artés.—*  
 1.º y 2.º Marcha religiosa y Coro de los desposorios de Lohengrin, Wagner; 3.º Cantiga morisca (piano y violín), Monastorio; 4.º y 5.º Minuetto y Allegro, Imbert.

Figura 26. «Notas teatrales. Calderón», 20 de abril de 1913. AMVA.

Por su parte, el Cuarteto Español —compuesto por Abelardo Corvino (primer violín), Francisco Cano (violín segundo), Enrique Alcoba (viola) y Domingo Tattavull (violonchelo)— fue otro de los grupos de cámara que actuaron en Valladolid en ese año.

---

Gallego, «Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936). Sofía Novoa» (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015), 57.

<sup>1426</sup> Esta agrupación vallisoletana estaba integrada por estudiantes de universitarios de dichas procedencias y dirigida por el entonces maestro de capilla de la catedral vallisoletana, Vicente Goicoechea. Cfr. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 37 y 168. De hecho, tal y como expone Labajo Valdés, esta agrupación se compuso casi exclusivamente por estudiantes universitarios de procedencia vasca que se encontraban cursando las carreras universitarias, de medicina y derecho en su mayoría, en Valladolid, por lo que en realidad funcionó como «orfeón universitario». Labajo Valdés, *El fenómeno orfeonístico*, 249-250. Durante la década estudiada, fueron directores del conjunto Vicente Goicoechea (1908-1915), Ángel Torrealba (1915-1918) y el Sr. Arazamendi (1918). *Ibid.*, 229-230.

El repertorio programado por esta agrupación en el Círculo de Recreo consistió en dos cuartetos completos en la primera y tercera parte, que contrastaron con una sección intermedia compuesta por cuatro movimientos independientes de diferentes títulos<sup>1427</sup>. Al tratarse de un evento de acceso reservado a los miembros de la institución, la repercusión en prensa fue escasa, con tan solo una exigua crónica en la que el periodista hizo constar una abundante concurrencia entre la que destacó la presencia de «muchísimas damas y señoritas distinguidas»<sup>1428</sup>. De hecho, la tan solo relativa atención prestada por el diario a este acontecimiento sinfónico halla su contrapunto en la crítica a la actuación que este mismo cuarteto ofreció para la inauguración de la Sociedad Filarmónica cinco años más tarde. Como ya se ha podido apreciar en el apartado sinfónico, el estilo y aspiraciones de la crítica se revelan progresivamente más especializados gracias a la colaboración de profesionales con una mayor competencia musical y conscientes de las carencias o particularidades de sus predecesores. El cambio de apreciación artística inherente a la convocatoria y programación de una y otras intervenciones se correspondió con el repertorio interpretado, pues con motivo de la inauguración de la Sociedad, además de interpretarse el cuarteto de Manzanares, escuchado por primera vez en Valladolid por la agrupación de Julio Francés en 1909, se dio a conocer el *Cuarteto de cuerda* n.º 2 en re mayor, de Borodin:

El cuarteto de Borodin, conocido fragmentariamente, por el inspirado *Nocturno* (de sugestiva melodía), completó en nuestro público la inolvidable emoción que le produjera el sinfonista de *En las estepas del Asia Central* y de las *Danzas de "El príncipe Igor"*. En este cuarteto se observan, asimismo, el color, el sentimiento de raza, lo pintoresco y sensual que en aquéllas obras definían la personalidad del compositor ruso. Estupendamente lo sirvieron los intérpretes, quienes viéronse obligados á dar el *bis* del *Nocturno*. El segundo concierto [...] ofrece, entre otros atractivos, el *Cuarteto en "la" mayor*, de Jacinto R. Manzanares, nuestro convecino, obra consagrada por la crítica, y éxito sólido en la Sociedad Nacional de Música, de Madrid»<sup>1429</sup>.

Estos conciertos promocionados por la institución filarmónica tuvieron lugar en el Teatro Zorrilla y su asistencia estuvo sujeta a la condición de membresía, circunstancia que fue anunciada por el periódico junto a los precios variables de las entradas: «A estos

---

<sup>1427</sup> «Primera parte.—Cuarteto en *sol* menor, op. 74, Haydn.—I allegro.—II largo assai.—III minuetto allegretto.—IV final allegro con brío. Segunda parte.—I allegro del cuarteto en *sol*, op. 18, Beethoven.—II nocturno del cuarteto en *re*, Rosodin [sic].—III minuetto del cuarteto en *la*, Schubert.—IV presto agitado del cuarteto en *mi* bemol, Arriaga. Tercera parte.—Cuarteto en *mi* bemol, Mendelsshon.—I adagio non troppo, allegro non tardante.—II canzonetta allegretto.—III andante expresivo.—IV molto allegro é (sic) vivace». «Crónica local. Concierto», 21 de octubre de 1913.

<sup>1428</sup> «Crónica local. Concierto», 22 de octubre de 1913.

<sup>1429</sup> De'L., «De música. El Cuarteto Español y nuestra Filarmónica. El concierto de ayer», 17 de diciembre de 1918.

conciertos solo podrán asistir los socios. Los masculinos de número, que ingresen en la actualidad, estarán exceptuados de la entrada (diez pesetas) establecida á partir de Enero. La cuota de caballero es de tres pesetas, y una la de señora. Los escolares pagarán dos pesetas»<sup>1430</sup>. Esa disparidad de cifras en función del sexo es algo que no había sucedido en el caso de los espectáculos escénicos –ni teatro lírico ni variedades–, aunque lo que quizá resulta más singular sea la diferencia advertida entre las entradas de niño y de señora. Variación que, lejos de tratarse de un caso coyuntural, puede ser leída como una forma de reclamo para el público femenino, cuya presencia –en consonancia con lo que ya se ha advertido en líneas anteriores de este trabajo– solía ser considerada un medidor del éxito de las veladas<sup>1431</sup>.

Precisamente, y al hilo de las condiciones de acceso a estos eventos musicales, conviene tener en cuenta las que rigieron para conciertos como el organizado en el Ateneo con la participación de la agrupación catalana Cuarteto Renacimiento, formada por Eduardo Toldrá (primer violín), José Recasens (violín segundo), Luis Sánchez (viola) y Antonio Planés (violonchelo). A diferencia de la anterior, para este concierto –cuyo programa estuvo articulado también en tres partes, cada una centrada en un cuarteto de cuerda completo de Mozart, Beethoven y Schubert– se facilitó libre acceso a las mujeres sin necesidad de invitación, mientras que los hombres debían ostentar la condición de socios del Ateneo, del Círculo Mercantil o haber sido invitados nominalmente: «Se advierte que á esta fiesta, como á todas las que de esta clase celebre el Ateneo, sólo podrán participar los socios de esta sociedad y los del Círculo Mercantil, sus familias y las personas especialmente invitadas, estándolo desde luego todas las damas y señoritas, con cuya presencia se honrará el Ateneo como en pasados cursos, no siendo necesaria invitación especial»<sup>1432</sup>. Esa colaboración entre organismos de aspiraciones aparentemente disímiles pudo estar condicionada por el hecho de que compartiesen una parte considerable de los socios si se tiene en cuenta que en una capital de provincias de tamaño relativamente modesto como Valladolid, puede suponerse que existiese duplicidad de pertenencias societarias.

---

<sup>1430</sup> «De música. Filarmónica de Valladolid», 13 de diciembre de 1918.

<sup>1431</sup> Se trata de algo ya advertido en este texto, Cfr. 347-348 *supra*.

<sup>1432</sup> «Ateneo de Valladolid. El concierto de hoy», 20 de octubre de 1914.

Sólo después de la abrumadora superioridad numérica de los recitales a solo, y únicamente por detrás de los cuartetos, cuyos repertorios no siempre se ajustaban al formato que daba nombre al conjunto –como sucedió en el caso de los cuartetos Francés o Artés y sus interpretaciones de obras para dos y tres instrumentos–, los tríos supusieron un 16,6% del total de conciertos de cámara durante esta década y se vieron representados por formaciones como la integrada por Antonio Fernández Bordas al violín, Alfred Cortot al piano y André Hekking al violonchelo<sup>1433</sup>, con un repertorio heterogéneo constituido por arreglos para dúos e instrumentos solistas de piezas breves y conocidas. Al margen de las obras pertenecientes a la tríada Bach - Beethoven - Wagner se programaron otros como Chopin, Listz, Mendelssohn o Schumann – presentes asimismo en los repertorios de agrupaciones ya mencionadas–, que no hacían sino confirmar el dominio de la tradición musical romántica, también representada por autores menos frecuentados con los que se insiste en la preeminencia centroeuropea – tantas veces aludida– con Weber, y a la que se adscriben los polacos Aleksander Zarzycki y Henryk Wieniawski. Sin embargo, las tradiciones francesa e hispana fueron incorporadas por Jean-Baptiste Bréval y Luigi Bocherini en representación de la tradición clásica/galante, pero también por Gabriel Fauré y Pablo Sarasate con dos de sus obras (de impronta romántica) más representativas para el violín como instrumento solista, *Élégie*, op. 24 y *Zapateado*, respectivamente.

La presencia del Trío Jiménez, liderado por el violinista vallisoletano Julián Jiménez, e integrado por el violonchelista Felipe Elices y el pianista Ernesto Zehnder, se documenta en un único concierto ofrecido en el Teatro Lope de Vega. La repercusión de este evento se benefició de la familiaridad del público con el violinista, constituyéndose como un verdadero acontecimiento<sup>1434</sup>: «De nuestro paisano [...] hemos de consignar que el tiempo y el estudio van dando á este buen amigo, á este laborioso artista, la perfección y el dominio total del difícil arte de tocar el violín, y nosotros, que por lo mismo de ser paisanos y amigos, somos exigentes y descontentadizos con los nuestros, reconocemos

---

<sup>1433</sup> «Música de cámara. Próximo concierto», 16 de diciembre de 1913.

<sup>1434</sup> «Muy conocido y admirado por el público vallisoletano es este artista, y sólo su nombre constituye una garantía para el éxito de la fiesta; pero ésta se verá realizada con la cooperación de otros dos artistas, verdaderos maestros en la interpretación de las obras geniales». «De música. Concierto en Lope de Vega», 22 de febrero de 1916.

en un doble aplauso que, para satisfacción de todos, Julián Jiménez es un gran violinista que triunfa porque vale»<sup>1435</sup>.

**MÚSICA DE CÁMARA**  
**PRÓXIMO CONCIERTO**

Para los amantes del divino arte es noticia grata en extremo la del concierto que dará en Lope de Vega el próximo viernes 19, el trío compuesto por el gran violinista español Antonio Fernández Bordas, el famoso pianista suizo Alfred Cortot y el eminente violoncellista francés André Hekking.

Estos tres artistas, cuya fama en Europa hace honor á España, Francia y Suiza, están realizando una excursión por nuestro país y se detendrán un día en Valladolid, á petición de un grupo de distinguidos aficionados y profesionales, para regalarnos con las exquisiteces de su arte.

He aquí el programa del concierto:

*Primera parte*

Trio en *re* menor (op. 29), Mendelssohn.  
I molto allegro et agitato.  
II andante con moto tranquilo.  
III scherzo. Leggiero é vivace.  
IV finale. Allegro assai appassionato.  
(Piano, violín y violoncello).

*Segunda parte*

Reverie, Schuman.  
Romanza en *fa*, Beethoven.  
Mazurca, Zarzloky.  
(Para violín).  
Andante y polonesa (op. 22), Chopin  
Segunda Rapsodia húngara, Liszt.  
(Para piano).  
Suite ancienne, Breval.  
(Para violoncello).

*Tercera parte*

Aria de la suite en *re*, Bach.  
Legende, Wienawski.  
Zapatando, Sarasate.  
(Para violín).  
Letania, Schubert.  
Muerte de Isco, Wagner.  
Invitación al vals, Weber.  
(Para piano)  
Elegía, Fauré.  
Adagio et allegro, Bocherini.  
(Para violoncello).

Figura 27. «Música de cámara. Próximo concierto», 16 de diciembre de 1913. AMVA.

Ya en 1919, la expectación por escuchar al Trío de Barcelona —compuesto por Marià Perelló (violín), Joaquim Pere Marés (violonchelo) y Ricard Vives (piano)— fue tal que, según se informó en el diario, el solo anuncio de su próxima intervención en el Teatro

<sup>1435</sup> Aurelio González, «De música, Concierto en Lope de Vega», 28 de febrero de 1916. Cfr. 415n1551 *infra*.

Hispania había sido motivo para que subiesen las altas de asociados en la Sociedad Filarmónica de Valladolid<sup>1436</sup>. Según había sucedido en otras ocasiones, el evento fue publicitado por *El Norte de Castilla* durante los días previos a través de fragmentos de críticas extraídas de otros periódicos<sup>1437</sup> que, dada la proyección internacional del grupo, incluyeron la referencia a una crítica realizada, supuestamente, por el *Berliner Morgenpost* por el que se vinculaba la pertinencia interpretativa de la agrupación a la nacionalidad de los ejecutantes a los que identificaba como verdaderos músicos alemanes<sup>1438</sup>. En la crítica al primer concierto de este trío, De'Lapi retomaba el eterno asunto de la rivalidad entre Castilla y Cataluña, momentáneamente disuelta gracias a manifestaciones musicales como la del trío, «tregua serena de arte»<sup>1439</sup>. Como ya se había advertido en el apartado anterior, la intervención de la Orquesta Sinfónica de Barcelona había generado una exigua concurrencia por parte de un público que quiso hacer patente la escasa simpatía política que suscitaba la presencia de agrupaciones de dicha procedencia geográfica por ser consideradas –al igual que lo había explicitado la crítica berlinesa– proyecciones de un sentimiento e identidad nacional. Sin embargo, y a tenor de lo relatado en reseña en cuanto a afluencia y reacción del público con respecto a su precedente sinfónico, la situación en el momento en que actuó este trío se presentaba considerablemente disímil y se verificó una masiva afluencia que respondió, con igual interés, a un segundo concierto organizado por

---

<sup>1436</sup> «El anuncio del concierto (cuarto de esta Sociedad), que el próximo martes 11, á las seis y media, dará en el teatro Hispania el Trío de Barcelona, ha causado muy favorable impresión y despierta vivo interés, acusándose á raíz de la noticia numerosas altas de socios». «De música. Filarmónica de Valladolid», 8 de febrero de 1919.

<sup>1437</sup> Un tipo de retórica promocional ya advertida en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo. Vid. 366-367 *supra*.

<sup>1438</sup> «“En la serie mundial de Asociaciones de música de cámara se ha introducido también España con el *Trío de Barcelona*. Tocaron Beethoven con comprensión, precisión y sonoridad, como músicos alemanes de pura cepa; de manera que lo mismo podían creerse procedían de Bonn que de Barcelona”». «De música. El “Trío de Barcelona” y la crítica», 11 de febrero de 1919. Cabría suponer que la reproducción de la crítica alemana pudo ser replicada de una traducción previa publicada en otro diario español, sin embargo, no ha sido posible localizarlo.

<sup>1439</sup> «Viene el Trío de Barcelona á poner en la pugna agresiva de Cataluña y de Castilla, una tregua serena de arte. Junto á la hostilidad de sus políticos, Barcelona tiene sus artistas, y en música una legión numerosa que cruza el mundo en son de triunfo. De allí han salido el Cuarteto Renacimiento, el Orfeón Catalán, las orquestas de Lamothe de Grignoa y de Raventós, los violoncellistas Casals y Cassadó, cantantes como María Barrientos, el violinista Manén, los pianistas Malata, Viñes y Nin (un americano-catalán-cosmopolita), los guitarristas Llobet y Pujol, y maestros de la composición aclamados igualmente en el extranjero, como Albéniz y Granados, y de allí saliera hace unos once años este trío ajustadísimo, que realizó el milagro de una perfecta unidad y de una calidad rica y positiva». Fernando De'Lapi, «De música. El concierto de ayer, en la Filarmónica», 12 de febrero de 1919.

la misma sociedad organizadora, en el mismo teatro y con las mismas condiciones de acceso ante el éxito que había suscitado su presentación<sup>1440</sup>.

Las agrupaciones camerísticas también se presentaron en forma de quintetos, que constituyeron un 10% del total de conjuntos presentes en la programación pinciana de la segunda década del siglo XX. Además de la anecdótica presencia del Quinteto de Madrid –en la que figuraban algunos nombres ya conocidos del Cuarteto Español (Abelardo Corvino y Enrique Alcoba) junto a otros como Augusto Repullés (violín segundo), Manuel Calvo (violonchelista) y Saturnino Fresno (pianista)<sup>1441</sup>–, puede que la agrupación más sobresaliente en lo relativo a este tipo de conjunto sea el caso del Quinteto Cánepa<sup>1442</sup>, formado por un grupo de hermanos, o como De'Lapi lo describió, por «una alianza familiar, fraternal, de muchos, sobre los que pasa un claro abolengo músico»<sup>1443</sup>. A los eventuales conciertos ofrecidos por esta formación en los círculos de Recreo y Mercantil, se sumaron sus continuadas intervenciones en el Café Suizo entre enero y abril, y octubre y diciembre de 1918. No obstante, a partir del año siguiente, dos de los miembros del quinteto –Eduardo y Adelina Cánepa– actuaron de nuevo en dicho café, al menos, durante los meses de noviembre y diciembre, en formato dúo de violín y piano. El repertorio interpretado tanto en el café como en las citadas instituciones incluía una mayoría de autores canónicos de tradición austrogermana (Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Wagner) y creación española representada por Sarasate y Granados que compaginaron con otros menos frecuentados como Massenet o Rachmaninoff. Sin embargo, lo más destacable de sus actuaciones tuvo que ver con la

---

<sup>1440</sup> «En vista del brillante éxito alcanzado ayer por el Trío Barcelona, la Junta ha contratado á éste para un segundo concierto, que se celebrará hoy, en el teatro Hispania, igualmente, á la indicada hora de las seis y media». «De música. El concierto de ayer, en la Filarmónica. Segundo concierto del Trío de Barcelona», 12 de febrero de 1919.

<sup>1441</sup> «De música. La Filarmónica de Valladolid. El curso 1919-1920», 14 de octubre de 1919. No obstante, Ballesteros Egea afirma que con la inclusión de Joaquín Turina como pianista en el Cuarteto Francés, esta agrupación pasó a denominarse Quinteto de Madrid. Ballesteros Egea, «La orquesta Filarmónica...», 198-199. Al ser absolutamente disímiles los integrantes de uno y otro quinteto, todo parece indicar que utilizarán el mismo nombre, a pesar de que el que más ha trascendido en la historiografía haya sido el que procedía de la agrupación liderada por Julio Francés.

<sup>1442</sup> La información que se conoce sobre esta agrupación no es demasiado abundante. Aparece mencionada en la ya citada tesis de Losada Gallego, al referirse a diversas agrupaciones con diferente número de miembros que actuaron con dicho nombre entre 1916 y 1919 en cafés vigueses. «Mujeres pianistas en Vigo», 61-63. Sobre la presencia de esta agrupación en formato trío en salas musicales cartageneras véase Rosa María Gómez Díaz, «La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930)», *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 546.

<sup>1443</sup> Fernando De'Lapi, «En el Círculo de Recreo. El concierto de ayer», 15 de febrero de 1918.

programación de conciertos temáticos en el Café Suizo dedicados a diferentes compositores en los que el repertorio se componía exclusivamente por obras del autor en cuestión (Wagner<sup>1444</sup>, Saint-Saëns<sup>1445</sup>, Beethoven<sup>1446</sup> y Mendelssohn<sup>1447</sup>) con la excepción de una velada programada bajo el concepto *música española* en la cual se mezclaron adaptaciones de títulos líricos coetáneos con piezas para instrumentos solistas de autores ya consagrados (Albéniz y Sarasate), así como de otros contemporáneos (Ricardo Villa, de quien interpretaron íntegramente la suite *Cantos asturianos*).

Concierto extraordinario de gran moda hoy sábado, á las seis y media de la tarde, por el G.Ran Quinteto Cánepa.

Festival de música española

PROGRAMA

1.º *Las golondrinas*, pantomima.–Usandizaga.

2.º *La reina mora*, fantasía.–Serrano.

3.º a) *Granada*, serenata. b) *Cantos de España*, preludio (sólo de piano).–J. Albéniz.

4.º a) *Habanera*. b) *Romanza andaluza* (solo de violín).–Sarasate.

5.º *Cantos asturianos* (suite). Andante, Allegro molto, Andantino moderato, Allegro giusto, Andante mosso, Allegro vivo.–R. Villa.

Nota.–El próximo concierto de gran moda, miércoles 20 de Noviembre, festival St. Saens [sic]<sup>1448</sup>.

Si bien es cierto que la representación de grupos camerísticos de reducido formato en el ambiente musical del Valladolid de la época fue significativa, en mayor medida lo fue la de los solistas, no tanto en número cuanto en repercusión mediática. En ese sentido, conviene tener en cuenta la importancia que aún ostentaba la figura del virtuoso como celebridad<sup>1449</sup>, un estándar arraigado en el imaginario colectivo y que informaba los criterios de programación de las instituciones artísticas tanto como las operaciones comerciales de las empresas del ocio, según un modelo de espectáculo que los confirma como el otro gran protagonista, junto al público<sup>1450</sup>, de los planteamientos discursivos hemerográficos de la época. Con la emergente afición concertística se promovió la circulación y se incentivó popularidad de los intérpretes, cuya notoriedad se cifraba por razones que excedían la mera perfección ejecutiva o las consideraciones estrictamente

---

<sup>1444</sup> «Concierto extraordinario de gran moda hoy miércoles, á las seis de la tarde por el Gran Quinteto Cánepa. Festival Wagner». «Café Suizo», 13 de noviembre de 1918.

<sup>1445</sup> Concierto extraordinario de gran moda, hoy miércoles 20 de Noviembre, por el gran Quinteto Cánepa, á las seis y media de la tarde. Festival Saint Saens». «Café Suizo», 20 de noviembre de 1918.

<sup>1446</sup> «Concierto extraordinario de gran moda hoy sábado, á las seis y media de la tarde, por el gran Quinteto Cánepa. Festival Beethoven». «Café Suizo», 23 de noviembre de 1918

<sup>1447</sup> «Concierto extraordinario de gran moda hoy miércoles, á las seis y media de la tarde, por el gran Quinteto Cánepa. Festival Mendelssohn». «Café Suizo», 27 de noviembre de 1918.

<sup>1448</sup> «Café Suizo», 16 de noviembre de 1918.

<sup>1449</sup> Véase 409 *infra*.

<sup>1450</sup> Cfr. n1259 *supra*.



técnicas (en los casos más conspicuos el interés por sus figuras llegaría a extenderse a detalles biográficos, anécdotas, aspectos familiares o personales...). Los mecanismos mediadores del hecho musical, entre los que se encontraban las empresas e instituciones y, por supuesto, la prensa, terminaron por configurar un *star system* que obedecía a las propias estructuras de los sistemas de exhibición, producción y distribución, de tal suerte que, como se verá en lo sucesivo, se transita paulatinamente desde el renombre profesional hacia el estrellato. El intérprete solista es considerado y, consecuentemente, publicitado –o publicitado y, por tanto, considerado– como una celebridad<sup>1451</sup> gracias a atributos como la singularidad artística, la impronta personal en el desempeño de su especialidad musical o el interés de su repertorio. Así, los discursos que se publicaron a raíz de actuaciones de primeras figuras fueron también vehículo de críticas hacia actitudes convencionales, tendentes a la exageración de facultades virtuosísticas o improcedentes desde una perspectiva estética. De'Lapi, por ejemplo, a colación del concierto ofrecido en el Teatro Hispania por el pianista Édouard Risler, cifra su mérito en virtud de la calidad del programa escogido y de lo ajustado de su lectura tanto al espíritu de la obra como de su compositor:

Es cierto. Los ejecutantes desinteresados, que se avengan á abdicar de un egotismo ambicioso, ciñéndose á la obra y al autor –claro que prestándola lo que á una y á otro sea debido– no abundan mucho. Podríamos citar entre los nombres consagrados, más intérpretes de la otra manera que de ésta, puramente altruísta y sincera. Risler, cuya muestra de facultades, de tecnicismo, resulta muy interesante y muy genial, sabe destacar, sin embargo, el primordial interés de su programa. Y ello revela cómo ha ahondado en las obras, en su espíritu, en lo que es peculiar de cada una, en lo que cada una reclama y significa. Beethoven, Chopín, Listz, se ofrecen, á través de un Risler –como á través de un cristal– en una interpretación que es, ante todo, beethoveniana, chopiniana, listziana...<sup>1452</sup>.

De entre los artistas locales presentes en este circuito cabe destacar a los pianistas Jacinto R. Manzanares, Aurelio González o Ignacio Gabilondo. A pesar de que Manzanares no era vallisoletano de nacimiento sí lo fue de adopción, pues tras estudiar en el Conservatorio de Madrid, trasladó su residencia a la capital del Pisuerga, donde desarrolló toda su carrera profesional<sup>1453</sup>. Además de compositor y profesor<sup>1454</sup>, ejerció de solista en numerosos conciertos de piano, así como de acompañante a otros intérpretes entre los que podrían citarse

---

<sup>1451</sup> De manera similar a como lo eran las primeras figuras, mujeres, de la lírica.

<sup>1452</sup> Fernando De'Lapi, «De música. Risler en la Filarmónica», 20 de mayo de 1919.

<sup>1453</sup> Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 315.

<sup>1454</sup> Manzanares fue incluido en 1912 en la Sección de Música de la RABAPC, y en 1918 fue designado director de la Escuela de Música de dicha institución. Nieto Miguel, «La música en la Real Academia de Bellas Artes», 361-362.

los violinistas vallisoletanos José Aparicio<sup>1455</sup> y Julián Jiménez<sup>1456</sup>. El propio Aurelio González, además de ejercer como docente y crítico, también actuó eventualmente de pianista acompañante en cafés, eventos escolares y en veladas híbridas como los mencionados *conciertos-baile*; además acompañó a intérpretes vocales españolas (la tiple ligera Trinidad Fernández<sup>1457</sup>) y extranjeras (la soprano dramática Ditta Rossy y la mezzosoprano M. Adriani) en conciertos organizados en el Café Suizo<sup>1458</sup>. Otro de los pianistas más importantes de la ciudad, y alumno de Manzanares, fue Ignacio Gabilondo<sup>1459</sup>. Aunque su faceta concertística había comenzado a través de actuaciones desarrolladas en instituciones como el Ateneo<sup>1460</sup>, su debut solista no se produjo hasta 1916 en un concierto celebrado en el teatro Zorrilla<sup>1461</sup>. En cuanto al repertorio interpretado en su primera aparición en solitario, además de algunas obras canónicas para piano, la impronta de su maestro Manzanares se hace evidente en la ejecución de dos de sus composiciones: «Ayer en la bellísima “sonata en *re* mayor” de Beethoven, en las “Escenas de niños” de Schumann –joya admirable de gracia y poesía–, en el preludio y vals de Chopín [sic], en las dos recias obras de Listz, en la arabesca de Debussy, en las españolísimas páginas descriptivas de Albéniz y en la apasionada “Romanza sin palabras” y la castiza “Andaluza” de nuestro paisano Jacinto Manzanares, en

---

<sup>1455</sup> José Aparicio Tablares fue un nombre destacado dentro del ambiente musical local por ser profesor de violín y director del Orfeón Pinciano. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 342.

<sup>1456</sup> Estudió en Madrid con el celeberrimo profesor de violín José del Hierro, momento a partir del cual realizó estancias de formación en París y Bruselas gracias a la concesión de una beca para tal fin convocada por el Ayuntamiento de Valladolid. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 364-365.

<sup>1457</sup> «Concierto-baile. Círculo de Recreo», 22 de febrero de 1915. Esta tiple volvió a actuar en Valladolid en 1918, en esta ocasión en el Café Suizo junto al tenor Román Alarcón y el pianista Manuel Mira: «Gran debut mañana miércoles 1.º de Mayo, á las siete de la tarde. Concierto de gran moda (con supresión del juego del dominó), por los afamados y eminentes cantantes señorita Trinidad Fernández, tiple ligera, procedente del Gran Teatro, de Madrid, que ha actuado en los mejores coliseos de España y del extranjero; don Román Alarcón, tenor que ha actuado cuatro años con la compañía de Sagi-Barba y que acaba de regresar de América, y don Manuel Mira, pianista reputado, director y concertador». «Café Suizo», 30 de abril de 1918.

<sup>1458</sup> «Tan eminentes artistas, prescindiendo de su rango, han accedido á requerimientos de distinguidos *amateurs* y el propietario de este gran café, don Severo Mingo San Román, ha conseguido, no sin grandes esfuerzos, contratar por ocho conciertos á tan célebres artistas [...]. Acudiendo al café Suizo, á la par que saborear los incomparables artículos que en él se sirven, se tendrá el placer de oír buena música y á cantantes de extraordinario mérito». «De música. Unos conciertos», 8 de septiembre de 1917.

<sup>1459</sup> Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 361.

<sup>1460</sup> «Ateneo de Valladolid. Concierto para el jueves», 10 de febrero de 1913; «Para hoy», 28 de enero de 1915.

<sup>1461</sup> «Los que frecuentamos la amistad de este gran artista, Ignacio Gabilondo, estábamos seguros del éxito inmenso de anoche, porque día por día vamos observando cómo perfecciona su arte, á costa de una labor tenacísima, impulsado por su ardiente entusiasmo». R., «En Zorrilla. El concierto "Gabilondo"», 6 de febrero de 1916. En ese mismo año, también protagonizó un concierto homenaje al por entonces recientemente fallecido Enrique Granados. Véase Juan Bautista Varela de la Vega, «Gabilondo, Ignacio», en *DMEH*, s. v.

todas las obras del programa mostró Gabilondo, por modo insuperable, todo ese conjunto de raras cualidades artísticas que reúne»<sup>1462</sup>.

Hasta 1915, la representación femenina, en estos ambientes camerísticos había sido insignificante, pues se había reducido a las pianistas Sra. Salazar (abril 1913 Lope) y Marthe Leman (octubre 1910 Calderón), las violinistas Carmen González y Mlle. Correa, y la violonchelista Mme. Faccenda, así como las alumnas Lolita Rodríguez, Carmencita Rodríguez Nicolás, Consuelo Rincón y Magdalena Marina, las dos últimas alumnas de la profesora de piano Julia Orejas. No obstante, y precisamente al hilo de los artistas vallisoletanos, conviene destacar los nombres de Carmen González e Isabel del Barco. La primera fue profesora de violín y una virtuosa concertista que realizó el grueso de sus intervenciones musicales en el marco del Ateneo<sup>1463</sup> y del Círculo de Calderón<sup>1464</sup>, donde compareció junto a su hermano Aurelio González en calidad de pianista acompañante. La información que se conoce sobre esta violinista es muy escasa<sup>1465</sup>, sin embargo, las publicaciones hemerográficas aquí estudiadas han revelado datos importantes sobre su formación pues, en la crítica al concierto en que se dio a conocer públicamente, el cronista se refirió a ella como la «discípula predilecta del profesor de violín del Conservatorio [de Madrid], don José del Hierro»<sup>1466</sup>. Por otro lado, no he de dejar pasar la oportunidad de referirme a otra celebridad local, la arpista Isabel del

---

<sup>1462</sup> R., «En Zorrilla. El concierto “Gabilondo”», 6 de febrero de 1916.

<sup>1463</sup> «Cuando se nos presenta un orador elocuente, cuándo se nos dá á conocer un poeta exquisito, otra vez –como ayer ocurrió– se nos revela una artista, Carmen González, hermana del compositor y pianista don Aurelio González». «Ateneo de Valladolid. Un concierto», 17 de febrero de 1913. Véase también: «Además, el nombre de Carmen González posee los prestigios necesarios para atraer á un auditorio nutrido y selecto. Sus triunfos, no encerrados dentro de los límites de la fama local; su reputación profesional, en el ministerio de la enseñanza y en el palenque de los concertistas, constituyen la ejecutoria de una artista documentada y e sazón. Sin desplantes virtuosistas, con una sinceridad fuerte y una exquisita sensibilidad, Carmen González se halla en el dominio del violín y en el conocimiento de los autores que interpreta». «Ateneo de Valladolid. El concierto de ayer», 16 de enero de 1918.

<sup>1464</sup> «La señorita Carmen González ejecutó en el violín, con arte exquisito, el concierto de Rode y la jota de Hierro, mostrándose artista de positivo mérito y verdadera virtuosa del violín. Fue calurosa y repetidamente ovacionada». X., «Para los Comedores Escolares. Fiesta en Calderón», 27 de enero de 1914.

<sup>1465</sup> Virgili apenas la menta en una ocasión en el pie de una imagen en la que posaban los profesores del Conservatorio en su inauguración en 1928 y entre quienes se encontraban los ya mencionados José Aparicio y Aurelio González. *La música en Valladolid*, 159. Así mismo, conviene destacar que Carmen González no aparece consignada en el *DMEH*.

<sup>1466</sup> F. C., «Ateneo de Valladolid. Concierto», 19 de febrero de 1913.

Barco<sup>1467</sup>; sus apariciones tuvieron lugar en veladas organizadas en el Ateneo<sup>1468</sup> pero también en conciertos en el Teatro Calderón junto al ya mencionado violinista Julián Jiménez y el pianista Eduardo Torner<sup>1469</sup> o en el Teatro Hispania al amparo de la Sociedad Filarmónica de Valladolid<sup>1470</sup>.

Precisamente, durante el final de la década fue dicha sociedad la principal promotora de conciertos de solistas entre los que se pueden destacar aquellos ofrecidos por los violinistas Juan Manén<sup>1471</sup> y el joven Carlos R. Sedano Muro<sup>1472</sup>. A pesar de que en el siguiente apartado también serán abordados como protagonistas de las publicaciones del diario, procede destacar la presencia del pianista Édouard Risler<sup>1473</sup> o el español Leo de Silka, nombre artístico utilizado por el marqués de Rocaverde<sup>1474</sup>. Así

---

<sup>1467</sup> Virgili se refiere a ella en una única ocasión como profesora de piano de Félix Antonio González, quien se convirtió en compositor, violinista y profesor del conservatorio de Valladolid. *La música en Valladolid*, 319. De Campos Setién recoge una foto de Del Barco en cuya nota al pie la describe como «la mejor arpista de su tiempo, protagonista de tantas veladas musicales del Ateneo». De Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 29. Al igual que había sucedido con Carmen González, el *DMEH* tampoco la incluye.

<sup>1468</sup> «Las sabias manos bíblicas de Isabel Barco pulsaron sutilmente las cuerdas del arpa, y lo mismo en el Freis-chütz [...] de Godefroid, inspirado en el recuerdo de la obra de Weber, que en las composiciones religiosas de Handel y de Gounod que interpretó con el señor Jiménez, fue calurosamente aplaudida la admirable artista». «Ateneo de Valladolid. El concierto de anoche», 27 de octubre de 1912.

<sup>1469</sup> «Esta tarde, á las siete, se celebrará en Calderón el anunciado concierto, que tanta expectación ha despertado entre los aficionados á la buena música. En esta fiesta intervienen tan meritísimos artistas como Julián Jiménez, nuestro paisano, que pensionado por el Ayuntamiento, ha logrado con sus estudios en París el completo dominio del violín; el gran pianista Eduardo Torner, de la Schola Cantorum de París, y la señorita Isabel del Barco, ya merecidamente aplaudida en otras ocasiones por el público vallisoletano». «Notas teatrales. Concierto», 20 de noviembre de 1914.

<sup>1470</sup> «Grande es el entusiasmo que reina entre los aficionados á la buena música por el concierto que dará mañana sábado el eminente violinista Celso Díaz, acompañado al piano por el inteligente maestro Francisco Campos. Ha ofrecido su valiosa cooperación la notabilísima arpista señorita Isabel del Barco, á quien hay verdaderos deseos de escuchar, pues su fama como concertista nos es bien conocida». «Teatro-cine Hispania. El concierto de mañana», 24 de octubre de 1919.

<sup>1471</sup> Este violinista, compositor y director comenzó sus estudios musicales de solfeo y piano a los tres años con su padre. Francesc Cortés i Mir, «Manén i Planas, Juan», en *DMEH*, s. v. Con tan solo siete años comenzó a ofrecer conciertos acompañado al piano por su padre. Manuel Román Fernández, «Manén Planas, Juan», en *Db~e*, <https://dbe.rah.es/biografias/12767/juan-manen-planas>. En 1919, año en que actuó en Valladolid, tenía unos treinta y seis años, y ya se había consolidado como virtuoso del violín, pero también como compositor. Fernando De'Lapi, «De música. Primer concierto Manén», 9 de abril de 1918.

<sup>1472</sup> Un programa de mano de 1926 del teatro Calderón presentaba a Sedano Muro en los siguientes términos: «Consagrado como “genio del violín” por la crítica de los Estados Unidos y aclamado por los públicos de toda España». *Teatro de Calderón de la Barca. Magno acontecimiento artístico el jueves 13 de mayo de 1926 (festividad de la Ascensión y de San Pedro Regalado) único concierto por el eminente violinista Carlos Sedano Muro* (Valladolid: Imp. Castellana, 1926).

<sup>1473</sup> Parece que una de las características más reseñables del pianista francés era que tenía en repertorio grandes ciclos, desde las treinta y dos sonatas de Beethoven hasta *El clave bien temperado* de Bach y la obra completa de Chopin. Pâris, «Risler, Édouard», en *Diccionario de intérpretes*, s. v.

<sup>1474</sup> Leonardo Moyua Alzaga era el nombre del marqués de Rocaverde. Su carrera como pianista la compaginó con la política. Desde una postura ideológica liberal, Moyua Alzaga comenzó su carrera política como diputado provincial por Irún en 1891, para ser elegido alcalde de San Sebastián entre 1905 y 1909, y diputado a Cortes los años 1914 y 1916, periodo en el que acudió a Valladolid como concertista. Su

mismo, llama la atención la especial importancia que comenzó a adquirir la guitarra como instrumento de concierto, cuestión sobre la que, con la programación de recitales monográficos, el diario se hizo eco al referirse a la labor de esos instrumentistas reivindicadores de la tradición autóctona: «Hay que emprender la rehabilitación de la guitarra. Una tradición plebeya tiene confinado á este maravilloso instrumento, hecho para la confidencia y el amor, en los burdeles y en las cárceles»<sup>1475</sup>. De'Lapi se refirió en esas palabras al trabajo realizado por Emilio Pujol al hilo de un concierto ofrecido en el Ateneo y que se compaginó con otros celebrados en los locales de la Unión Musical<sup>1476</sup> –donde también actuó el celeberrimo Regino Sainz de la Maza<sup>1477</sup>–, y en espacios tan heterodoxos como el Automóvil Club<sup>1478</sup>. Esta nueva realidad que se plantea con la introducción de la guitarra en los conciertos tiene que ver con un cambio advertido ya desde mediados del siglo XIX con su consideración como el instrumento más apropiado para la interpretación de «aires nacionales» en piezas que adquirieron grados de verdadera complejidad<sup>1479</sup>: los dos ingredientes principales de la mayoría de nuevas composiciones al ser creadas bajo un pensamiento estético de marcada impronta nacionalista y ser concebidas para la exhibición virtuosística. En ese sentido, las palabras de De'Lapi ejemplifican la estimación tradicional de la guitarra en tanto instrumento *popular* –entendiéndose el término también en su sentido peyorativo por

---

formación musical, que había comenzado siendo una mera afición, se forjó en el Conservatorio de Madrid junto a personalidades como Manuel Mendizábal. Tras obtener el primer premio del conservatorio en 1880 y ofrecer algún concierto que le granjeó reconocimiento público, en 1885 comenzó su trayectoria como solista en una gira que le llevó a diferentes países europeos. Véase José Luis Ansorena, «Moyua Alzaga, Leonardo [Leo de Silka]», en *DMEH*, s. v.

<sup>1475</sup> Fernando De'Lapi, «Ateneo de Valladolid. El recital de hoy», 19 de marzo de 1918.

<sup>1476</sup> «El recital de ayer fué eso, una misa de capillita, oficiada con la unción más honda y escuchada con místico silencio. La breve sala d audiciones de la Unión Musical estaba literalmente llena, y en su bella decoración se juntaban su gusto refinado y una invitación al recogimiento». Fernando De'Lapi, «De música. Recital Pujol», 26 de marzo de 1918.

<sup>1477</sup> «En la sala de la “Unión Musical”, lugar propicio como ninguno á las audiciones íntimas, nos ofreció ayer Sáinz de la Maza su segundo concierto. Ese rincón improvisado en medio del tráfigo de una vía bulliciosa [Calle Santiago 53], es el que más puede agradecer la guitarra, instrumento de confidencia, que en su edad de oro desempeñó un papel doméstico, como hogaño el piano». «De música. Segundo recital Sáinz de la Maza», 12 de marzo de 1918. Pâris afirmó que su carrera profesional comenzó realmente en 1919, momento a partir del cual comienza su actividad concertística más intensa con actuaciones por toda Europa. Pâris, «Sainz de la Maza, Regino», *Diccionario de intérpretes*, s. v.

<sup>1478</sup> «En el saloncito *chic* del Automóvil Club, ante un auditorio escogidísimo, integrado en gran parte por damas y muchachas bien, apreciamos otra vez el arte del guitarrista quizá mejor que nunca». L., «En el Automóvil Club. Recital de guitarra», 1 de abril de 1918.

<sup>1479</sup> Esa fase (ca. 1840- ca. 1900) coincide un cambio en el sistema de producción editorial de métodos de guitarra, antes localizado en París y Londres y en ese momento asentado en España (Madrid y Barcelona). Purificación Collado Villoldo, «Los métodos de guitarra españoles (1790-ca.1900)» (Tesis doctoral, UVa, 2022), 503-504.

representativo de un arte bajo— y la supuesta necesidad de *rehabilitación*<sup>1480</sup> necesaria para que este alcanzase el estatus artístico requerido para formar parte de los circuitos concertísticos destinados al arte más elevado<sup>1481</sup>.

Como se puede observar en la tabla n.º 7 antes mostrada, la lista de intérpretes solistas, además de ser relativamente extensa (40% del total), se revela singularmente prolija durante la segunda mitad de la década (que concentra el 88% de los recitales), circunstancia que queda atestiguada también por la creciente presencia de personalidades extranjeras durante el periodo de conflicto bélico ocasionado por la I Guerra Mundial, motivo de la llegada de los pianistas Emeric von Stefaniai<sup>1482</sup> o Rubinstein<sup>1483</sup>, así como de cantantes de primerísimo nivel como la soprano Hilda Luchi<sup>1484</sup>, el tenor José Palet<sup>1485</sup>, y el barítono J. Segura Tallien<sup>1486</sup>, que acompañados por el pianista y solista Giulio

---

<sup>1480</sup> Vid. 410-412 *infra*.

<sup>1481</sup> Situación que, sin embargo, contrasta con los casos de Leo de Silka o Carlos R. Sedano Muro, ambos aristócratas en intérpretes de piano y violín respectivamente como instrumentos con marca de distinción de fuerte arraigo en la sociedad de su tiempo. Cfr. vid. 412n1545 *infra* y 420n1568.

<sup>1482</sup> Compaginó su carrera como concertista —que le llevó a actuar por diferentes países de toda Europa— con la composición y la dirección. Ganó numerosos premios de interpretación y además ejerció como director del Conservatorio Nacional y la Sociedad Listz de Budapest, y del Teatro Real de la Ópera en Viena. Véase Jorge Martínez Ulloa, «Stefaniai, Emeric», en *DMEH*, s. v.

<sup>1483</sup> Su debut local no se produjo hasta 1928 durante la inaugural de la Asociación de Cultura Musical, entidad constituida con el objetivo de promover la música en Valladolid mediante la organización de conciertos. Virgili Blanquet, *La música en Valladolid*, 236.

<sup>1484</sup> Hilda Luchi apareció mencionada en un diario de Ciudad de la Habana entre 1906 y 1907 como parte del elenco de la compañía que actuó en el Teatro Principal de México en el rol de Musetta. «Habaneras. Notas», *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, 22 de octubre de 1906.

<sup>1485</sup> Este cantante catalán había debutado en el teatro del Liceo en 1900 con el rol de Fernando en *La favorita*. Ese mismo año desempeñó el papel protagonista de *Lohengrin* en el teatro Real de Madrid, y a partir de entonces actuó en diferentes teatros europeos. Palet tenía un amplísimo corpus de obras en repertorio y la buena fama de seriedad profesional frente a las frecuentes excentricidades de los divos de la lírica y sus cancelaciones de último momento. Véase Martín de Sagarminaga, «Palet, José», en *Diccionario de cantantes líricos*, s. v.

<sup>1486</sup> Desarrolló una extensísima carrera profesional como barítono en algunos de los principales papeles para esta tesitura en el Teatro Real de Madrid y, sobre todo, en teatros italianos de provincias. Cfr. Martín de Sagarminaga, «Segura Tallien, José», en *Diccionario de cantantes líricos*, s. v.

Falconi, ofrecieron dos conciertos en el Teatro Lope de Vega en mayo de 1917<sup>1487</sup> durante una gira que realizaron por diferentes ciudades de la geografía española<sup>1488</sup>.



Figura 28. *La Rioja: diario político*, 21 de junio de 1917.

El formato de recital de cámara con intervención vocal ya se había dado en los conciertos ofrecidos por las tiple Carmen Crehuet y Pepita Sanz en marzo y abril de 1913. La primera, programada en un concierto-baile celebrado en el Círculo de Recreo

---

<sup>1487</sup> Llama poderosamente la atención el hecho de que en el programa liceísta de la temporada de invierno 1915-16 se confirma la presencia del tenor y del barítono como parte del elenco de la compañía de ópera de la Empresa Juan Mestres. Sin embargo, en vez de Hilda Luchi, es una tal Elena Lucci la que aparece como una de las mezzosopranos de la compañía (<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1915/133695/42382-001@societatliceu.pdf>). No obstante, en un artículo sobre la situación teatral, Agustín de Rojas hizo constar que Luchi y Tallien se encontraban actuando en el Liceo de Barcelona en enero del año siguiente. Agustín de Rojas, «La semana teatral. “El último pecado”.—“A tiro limpio”.—El teatro en Barcelona», 20 de enero de 1918. Por último, en el programa de la temporada 1923-24 del Liceo de Barcelona, y con motivo de la función de despedida del tenor José Palet intervino el mencionado maestro Falconi y una cantante a la que se refieren como Elena Lucci (<https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceupro/1923/141924/42396@societatliceu.pdf>). Sin haber hallado más datos que permitan confirmar si se trataba de la misma cantante o no, si procede apuntar que la referida Elena Lucci formó parte del elenco de la compañía de ópera de Pascuali, Misa y Erchemandía, contratada por el Centro Gallego en La Habana (Cuba) para la inauguración de su nuevo edificio en 1915: «Entre sus cantantes esta compañía contaba con destacados solistas de fama mundial como las sopranos Claudia Muzio, Lucrecia Bori, Elena Rakowska, la mezzo Elena Lucci y los célebres barítonos Giuseppe de Lucca y Tita Rufo». F. Javier Garbayo Montabes, «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)», en *A música galega na emigración: IV Encontro O Son da Memoria, 17 e 18 de febreiro de 2005*, coord. por Rodrigo Romani (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009), 128.

<sup>1488</sup> Durante su gira por España en 1917 también actuaron en el Teatro Principal de Zaragoza («Teatralerías. Principal», *La crónica de Aragón*, 12 de mayo de 1917); en el Teatro Principal de Orense («Galicia. Orense», 26 de mayo de 1917); en el Teatro-Circo de Lugo («Apuntes teatrales», *El Progreso: diario liberal*, 26 de mayo de 1917); en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña («Teatro Rosalía de Castro. Acontecimiento teatral», *El Noroeste*, 31 de mayo de 1917); en el Salón Pradera de Santander («Espectáculos», *El Cantábrico: diario de la mañana*, 10 de junio de 1917); así como en el Teatro Moderno de Logroño («Teatro Moderno», *La Rioja: diario político*, 21 de junio de 1917).

en el que interpretó las arias «O cieli azzurri», de la *Aida* verdina y «L'altra notte in fondo al mare» del *Mefistofele* de Boito, junto a la *Canción de cuna de Solveig* op. 23 n.º 28, de Grieg y, a modo, de bis las canciones tituladas «La Alhambra» y, la entonces célebre<sup>1489</sup> «¡Oh mari!», en todas ellas acompañada por Manzanares, quien a su vez interpretó a solo la Balada en la bemol de Chopin y dos composiciones propias –*Romanza sin palabras y Oriental*–<sup>1490</sup>. Por su parte, Pepita Sanz actuó junto al guitarrista Manjón y su esposa al piano en un concierto en dos partes, cada una de estas articulada con intervenciones a solo de los tres intérpretes: «Mozart, Bellini, Beethoven, Mendelssohn, Chopín [sic], los divinos autores clásicos que volaron con su inspiración sobre las cumbres del arte, fueron interpretados admirablemente y con una sencillez de elementos que redobla la admiración»<sup>1491</sup>. En ambos casos, llama la atención el hecho de se reservó para el final de las intervenciones vocales la interpretación de obras de carácter popular –además de «La Alhambra» y «¡Oh mari!» que cantó Crehuet–, tras las variaciones de Heinrich Proch («Deh! Torna, mio bene», op. 164) que interpretó Pepita Sanz culminó su parte ofreciendo al auditorio «unos alegres y hondos cantos populares»<sup>1492</sup>. Las actuaciones desempeñadas por cantantes y que tuvieron lugar en Valladolid durante estos años en formato de recital de concierto, estuvieron mayoritariamente protagonizadas por cantantes femeninas pues, a las ya citadas ha de sumarse la intervención de la mezzosoprano María Marini Murillo y la pianista Julia Parody. Al igual que en los casos anteriores, el programa se compuso mediante la alternancia de obras para piano solista y canto acompañado, con la novedad de que la parte vocal estaba formada prácticamente en su totalidad por *lieder* de autores como Schumann y Grieg, *chansons* de Fauré y Debussy o canciones de Granados, lo cual contrastaba con las habituales arias y romanzas líricas:

---

<sup>1489</sup> Recuérdese su inclusión en las funciones a beneficio de sopranos de las compañías líricas. Vid. n736 y n1081 *supra*.

<sup>1490</sup> Monte-Azul, «En el Círculo de Recreo. Concierto-baile», 27 de marzo de 1913.

<sup>1491</sup> G., «El teatro de Lope. El concierto de ayer», 27 de abril de 1913.

<sup>1492</sup> *Ibíd.*



**PRIMERA PARTE.**—Tocata y Fug, Bach-Tausig; *Soeur Monique*, Couperin; Aire variado, Haendel (piano). O, del mio dolce ardor, Gluck; *Je t'aime*, Grieg; *Les roses d'Ispahan*, Fauré (canto).  
**SEGUNDA PARTE.**—Rinaldo, Haendel; Verdadero amor, Brahms; Dove, Schubert; *La violeta*, Mozart (canto). *Céleste* preludio, Chopin; *Asturias*, Albéniz; preludio, Mendelssohn (piano).  
**TERCERA PARTE.**—Nocturno, Liszt; Vals brillante, Chopin; *Sonata en fa*, Scriabini-Fausig (piano). *La maja dolorosa*, Granados; *Charmante fleurs*, Schumann; *Mandoline*, Debussy (canto).

Figura 29. «De Música. Filarmónica de Valladolid. Mañana, en Zorrilla», 12 de enero de 1919. AMVA.

Al hilo de los recitales vocales abordados previamente conviene apuntar que estos también se produjeron en los cafés, de tal forma que incluso, aunque de forma anecdótica, parte de los artistas que actuaron en espacios de sociabilidad formal también hicieron incursiones en estos locales adscritos a rutinas de sociabilidad informal. Ese fue el caso de las cantantes Ditta Rossi (soprano) y María Luisa Guerra (mezzosoprano), quienes acompañadas al piano por Aurelio González actuaron en el Círculo de Recreo en 1917<sup>1493</sup>, justo después de haber actuado Rossi junto a otra mezzosoprano, M. Adriani, en el Café Suizo también con la colaboración de González al piano<sup>1494</sup>. Aunque no se ha podido conocer cuál fue el repertorio interpretado en uno y otro evento, ante las descripciones publicadas por el diario en las que se aducía una considerable presencia de arias operísticas, cabe presuponer que este sería, si no el mismo, muy similar en ambos casos. Y es que, los cafés —como espacios de ocio público con evidente proyección musical— se convirtieron en centros de intensa actividad y exhibieron unas dinámicas de programación<sup>1495</sup> particulares por las que se incluían regularmente funciones que, a pesar de ser promocionadas por la prensa como conciertos<sup>1496</sup>, no siempre tuvieron el empaque

<sup>1493</sup> «Ayer tarde se verificó un concierto á cargo de las tiples del teatro real, señoritas Ditta Rossi (soprano) y María Luisa Guerra (mezzosoprano). [...] La señorita Rossi alcanzó un gran éxito cantando con gusto extraordinario diversas escogidas *particellas*, incluso la linda composición de Aurelio González, *Mi balandro*. María Luisa Guerra causó gran sensación; hizo un derroche de facultades de gusto y de finura. Como final, cantaron las dos artistas el dúo del segundo acto de *Aida*, siendo aplaudidísimas de nuevo. El excelente maestro Aurelio González acompañó al piano á las cantantes». «En el Círculo de Recreo», 18 de septiembre de 1917.

<sup>1494</sup> «Por primera y única vez se oyen en Valladolid las eminentes y bellas artistas del teatro Real señoritas Rossy (soprano dramática) y Adriani (mezzosoprano). El público que anoche llenaba totalmente el suntuoso salón del gran café Suizo, no cesó un momento de aclamar á tan eminentes artistas, que cantaron de modo prodigioso diferentes partituras de ópera y canciones españolas, acompañadas al piano por el maestro don Aurelio González». «Gran Café Suizo», 9 de septiembre de 1917.

<sup>1495</sup> Al hilo de esas nuevas dinámicas de producción musical, cfr. 318n1180 y n1440 *supra*.

<sup>1496</sup> Cfr. n1170, n1373 y n1437 *supra*.

de los anteriormente referidos, por lo menos durante la primera mitad de la década, aproximadamente. Aunque resulta complicado establecer patrones de programación en lo relativo al repertorio, por no ser este siempre objeto de mención en las informaciones hemerográficas proporcionadas por *El Norte de Castilla*, sí se ha podido apreciar una cierta inclinación hacia los arreglos de fragmentos de óperas wagnerianas y repertorio lírico español combinados con arreglos de títulos sinfónicos y movimientos independientes de cuartetos que pasaron a incluirse paulatinamente en los últimos años de la década. Se trata de un hecho que no puede dejar de considerarse consecuencia, y probablemente también causa, de esa creciente melomanía que se había gestado con, y gracias a, la Sociedad Filarmónica, de manera que se asiste a un proceso de asimilación del canon musical «sabio» en espacios previamente amenizados casi en exclusividad por repertorios *de entretenimiento* y mayor proyección popular que la música sinfónica o camerística. Al igual que había sucedido con la dignificación de las variedades, un género en un principio muy vinculado a un bajo estatus cultural y nula exigencia intelectual, los conciertos ofrecidos en cafés pasaron a conformar una oferta de ocio para un público ávido de distinción<sup>1497</sup>, y, por tanto, con inquietudes ya no solo artísticas, sino también aspiracionales.

En este punto conviene recordar que los cafés con oferta musical se encontraban ubicados en el perímetro conformado entre las inmediaciones del Campo Grande y los alrededores de la Plaza Mayor, es decir, en la zona burguesa de la ciudad. Si hasta el Teatro Calderón, siendo también en ese momento el coliseo más distinguido de Valladolid hubo de sucumbir a programar de espectáculos a priori rechazados por su consideración artística –como el cinematógrafo y las variedades– por su popularidad y rentabilidad, cabe suponer que los cafés, en tanto negocio particular que se debía única y exclusivamente a obtener el máximo rédito posible, implementó la moda de programar conciertos como medida de reclamo para sus consumidores.

A continuación se muestra una tabla en la que se recoge la información proporcionada por el diario en lo relativo a estos eventos, la cual no es ni exhaustiva ni sistemática, pues a diferencia de lo sucedido en el caso de las carteleras de espectáculos escénicos y en el de los conciertos desarrollados por instituciones artístico-recreativas en salones propios o locales arrendados al efecto, la información divulgada sobre estos

---

<sup>1497</sup> Cfr. n1164 *supra*.

acontecimientos estuvo en buena parte supeditada a las rutinas publicitarias de los responsables particulares de los negocios.

Tabla 8. Conciertos en cafés de Valladolid entre 1910 y 1920. Elaboración propia.

Intérprete/s	Fecha	Espacio
Orquesta cosmopolita de Gustave Benoit	01/01/1910-17/02/1910	Gran Café Colón
Conciertos de piano	19/02/1910-24/02/1910	Gran Café Colón
Sexteto dirigido por el señor Aparicio	20/02/1910-24/02/1910	Café de Calderón
Quinteto de reputados profesores	26/02/1910-	Gran Café Colón
Valladini <sup>1498</sup>	20/03/1910-30/03/1910	Café de Calderón
Luisa Correa (violín); Pepita Correa (¿?); Aurelio González	27/03/1910-07/11/1910	Gran Café Colón
Aurelio González (piano)	08/11/1910-11/01/1910	Gran Café Colón
Srta. Palatín (tiple); Srta. Moreu (tiple); Aurelio González (piano)	12/01/1911; 13/03/1911	Gran Café Colón
Aurelio González (piano)	15/03/1911-20/06/1911	Gran Café Colón
Julián Jiménez (violín); Srta. Kriales (violín); Aurelio González (piano)	10/10/1912-05/01/1913	Gran Café Colón
Señoritas Napolitanas	03/01/1913-?	Café Royalty
Pascuala Mar (tiple); Cuarteto Vasco <sup>1499</sup>	06/01/1913-?	Gran Café Colón
María Teresa Bádenas (tiple)	03/04/1913-?	Gran Café Colón
Orquesta de Tziganes <sup>1500</sup>	13/10/1913-?	Tea Room
Hermanos Navarro (guitarra y bandurria)	Octubre de 1913	Café del Norte
Cuarteto Cosmopolita <sup>1501</sup>	02/12/1913-11/01/1914	Café Moderno
Bella Aurora (cupletista); Maté (¿?); Berdión (pianista)	17/12/1913-01/01/1914	Café Moulin Rouge
Victoria Merino (cupletista); Marietina (¿?)	04/01/1914-?	Café Moulin Rouge
Sr. Juez (guitarra)	24/03/1914	Café del Norte
Ditta Rossi (soprano dramática); M. Adriani (mezzosoprano); Aurelio González (piano)	08/09/1917; 09/09/1917; 10/09/1917; 11/09/1917	Café Suizo
Trío Sinfónico: Ernestina Gebler (violín); Juanita Fantoni (violonchelo); Aurelio González (piano)	03/10/1917-06/10/1917	Café Moderno

<sup>1498</sup> «Hoy se presentará en este favorecido café el notabilísimo artista, único en su clase, señor Valladini, que imita con rara precisión todas las armonías musicales. Titúlase músico sin instrumentos y rey de la jota y ha obtenido grandes éxitos en cuantas poblaciones se ha presentado. Es un número que llama poderosamente la atención, tanto por la facilidad con que ejecuta cuanto por la diversidad de piezas que interpreta». «Café Calderón», 20 de marzo de 1910.

<sup>1499</sup> «En este hermoso y concurrido café ha dado anoche su primer concierto el Cuarteto Vasco, compuesto por la señora Zabala, muy notable pianista; las señoritas Teresita y Celia Badenes, tiple y mezzosoprano respectivamente, que á su deliciosa voz y gusto para el canto unen una admirable belleza, y por el señor Luque, que es un violinista de gran mérito. Estos artistas fueron el alma de los brillantes ensayos que de la ópera vasca se hicieron no hace mucho tiempo en Bilbao. El Café Colón estuvo brillantísimo, siendo tan numerosa como selecta la concurrencia. En los intermedios ejecutaron algunas obras musicales el señor Zabala y el pianista señor González, que también fueron muy aplaudidos. Seguramente en noches sucesivas la sala de Colón será visitadísima por los aficionados á la buena música, y el Cuarteto Vasco renovará sus triunfos». «En el Gran Café Colón. Notables conciertos», 3 de diciembre de 1912.

<sup>1500</sup> «El debut de la tiple señorita Mar constituyó un acontecimiento. El selecto y distinguido público que llenaba el café aplaudió calurosamente la meritísima labor que realiza la notable cantante. También cosechó abundantes aplausos el reputado Cuarteto Vasco». «Noticias. Café Colón», 7 de enero de 1913.

<sup>1501</sup> Actuó entre diciembre de 1913 y enero del año siguiente en el Café Moderno ofreciendo dos conciertos diarios a primera hora de la tarde y por la noche: «Café Moderno.—A las dos y media y á las nueve, concierto por el Cuarteto cosmopolita». «Para hoy», 4 de enero de 1914.

Orquesta Bati	11/10/1917-?	Gran Café Colón
Agrupación Floralis (trío)	10/01/1918-?	Gran Café Colón
Orquesta de Tziganes	23/02/1918-?	Gran Café Royalty
Quinteto Cánepa	23/02/1918-03/04/1918	Café Suizo
Quinteto Gebler	02/03/1918-?	Gran Café Colón
Quinteto Siciliano	31/03/1918-?	Gran Café Colón
Quinteto Sinfónico	30/04/1918-?	Gran Café Royalty
Trinidad Fernández (tiple); Román Alarcón (tenor); Manuel Mira <sup>1502</sup> (pianista)	01/05/1918-?	Gran Café Royalty
Trío Granados	06/05/1918-?	Gran Café Colón
Fredy-Billon	26/05/1918-09/06/1918	Gran Café Colón
Sexteto Sinfónico	28/05/1918-?	Gran Café Royalty
Valero H. Romero (tenor); Luis Hermoso (pianista)	06/07/1918-07/07/1918	Gran Café Colón
Orquesta Bati de señoritas francesas	02/10/1918-?	Gran Café Royalty
Quinteto vallisoletano: Francisco Aparicio (violín)	04/10/1918-?	Gran Café Colón
Quinteto Cánepa	05/10/1918-23/12/1918	Café Suizo
Cuarteto Berney	02/12/1918-?	Gran Café Colón
Fredy-Billon	07/12/1918-09/12/1918	Gran Café Colón
Quinteto Randi	24/12/1918-?	Gran Café Royalty
Trío Rimskowsky	28/12/1918-?	Gran Café Colón
Srta. Rossi; Sr. Barrera; Sr. Hermoso	18/01/1919-31/01/1919	Gran Café Colón
Trío Sampablo: Eugenia Rodríguez de Sampablo (piano); José Ricardo Sampablo (violín); Clotilde Pulido (violín); Saturnino Carrascal (violonchelo)	01/02/1919-?	Gran Café Colón
Titta Leo (tenor); Orquesta Monserrat	18/02/1919-?	Gran Café Royalty
Sexteto Hispania	21/03/1919-?	Gran Café Royalty
Sr. Urío (violín)	29/03/1919-?	Gran Café Royalty
Orquesta Española (siete profesores)	05/06/1919-?	Gran Café Royalty
Sr. Font (tenor lírico); Sr. Uetan (tenor dramático); Sr. Puisan (bajo)	23/06/1919-24/06/1919	Gran Café Royalty
Valero H. Romero (tenor); Orquesta España	08/07/1919-19/07/1919	Gran Café Royalty
Celso Díaz (violín); Francisco Campos (piano)	01/10/1919-28/10/1919	Café Suizo
Angelina de Artés (canto; violín)	03/10/1919-05/10/1919	Gran Café Colón
Marujita Gómez (canzonetista)	12/10/1919-?	Gran Café Colón
S'Mel, orquesta Tzigane: Aurelio Nanclares (violín solista)	20/10/1919-?	Gran Café Royalty
Cuarteto Sinfónico	05/11/1919-?	Gran Café Colón
Juan Valdés (violín)	09/11/1919-?	Gran Café Colón
Hermanos Cánepa: Eduardo Cánepa (violín); Adelina Cánepa (piano)	10/11/1919-15/12/1919	Café Suizo
Orquesta monumental	18/11/1919-?	Gran Café Royalty
Sexteto	07/12/1919-?	Gran Café Royalty
Aurelio Nanclares (violín); Sr. Vilches (piano)	07/12/1919; 07/12/1919	Gran Café Colón
Mr. Fornaciari (cantante); Mr. Tirapegli (cantante)	28/12/1919-?	Gran Café Colón

<sup>1502</sup> En el mismo año en que actuó en Gran Café Royalty, este compositor y director constituyó en Alicante una compañía lírica que él mismo dirigió en el Teatro Principal de esa ciudad. Su labor como director le llevó a trasladar su residencia a Madrid, donde trabajó al frente de varias orquestas de teatros y desde donde realizó diferentes giras por provincias. Véase José Alonso Dubón, «Mira, Manuel», en *DMEH*, s. v.

Como puede observarse, una parte nada desdeñable de estos conciertos estuvieron protagonizados por solistas –violinistas y cantantes en su mayoría– que actuaron acompañados al piano por Aurelio González (participa en un 11,7% de las funciones en el Gran Café Colón, Café Suizo y Moderno), aunque este también afrontó largas temporadas en solitario en el Gran Café Colón, uno de los establecimientos musicalmente más activos durante los primeros años de la década. Progresivamente, otros negocios se fueron sumando a la moda del concierto, que seguramente hubo de ser más prolija de lo que se muestra en la tabla, si bien imposible de corroborar por la falta de sistematicidad característica de la forma de consignar estos eventos. No obstante, y a pesar de que se abordará en lo sucesivo la forma de publicitar dichas intervenciones musicales por el diario, sí procede destacar la presencia de algunos intérpretes vallisoletanos ya mencionados, como Julián Jiménez o Celso Díaz, con artistas y agrupaciones españolas y extranjeras, entre las que sobresale una elevada presencia femenina. De hecho, la denominada Orquesta Bati estaba dirigida por una mujer<sup>1503</sup>, algo no advertido hasta este momento salvo en alguna representación de títulos líricos en que, a modo de inocentada, una de las tiples bajaba al foso para «dirigir» la orquesta<sup>1504</sup>: mecanismo cómico producido por el quebrantamiento –momentáneo, tácito y espectacularizado– de los roles de género; una operación que, a la manera de las performances de los transformistas o la artificiosidad incorporada de los dandis, perseguía trascender las demarcaciones de la corporalidad y de la identidad sexual, trastornando los principios de la masculinidad burguesa y del *ethos* heteronormativo mientras se reforzaba el discurso androcéntrico<sup>1505</sup>.

---

<sup>1503</sup> «Como novedad, la señora M. Bati, elegante directora de la orquesta, tocó en la mandolina un capricho de concierto de Arienzo, recibiendo al terminar una calurosa ovación, á la que correspondió ejecutando con una maestría incomparable la serenata de S. Florencio de Rebagli, siendo premiada su labor con nuevos y merecidos aplausos, de los que participó también la señorita N. Bati, pues la acompañó al piano admirablemente». «Gran Café Colón», 19 de octubre de 1917. Véase también: «Hoy miércoles 2 de Octubre, gran debut por la notable orquesta de señoras extranjeras, dirigida por madame Bati». «Café Royalty», 2 de octubre de 1918.

<sup>1504</sup> «En los dos números del tercer cuadro de *El conde de Luxemburgo* (el de los sombreros y las españolas), Ibáñez y Guillot desempeñaron, respectivamente, los papeles de las señoritas Menta y Pacheco. Dirigió la orquesta en estos dos números la señorita Piquer, con traje masculino de etiqueta. A la presentación y á la salida fue objeto de grandes ovaciones», «La fiesta de los Inocentes. En los teatros», 29 de diciembre de 1910.

<sup>1505</sup> Felski, *The Gender of Modernity*, 91 y ss.

#### IV.3.2. Anuncios de cafés, crónicas de sociedad, notas al programa y críticas: «¡Vaya un mesecito delicioso para los amantes de la música»\*

El teatro lírico y, sobre todo, el género chico habían sido objeto de publicaciones que, en clave de humor, reseñaban sucesos de la actualidad teatral del Valladolid de esos años o ironizaban sobre dinámicas de comportamiento social asociadas a las experiencias de ocio. Sin embargo, llama la atención la ausencia absoluta de este tipo de comentarios al hilo de los conciertos abordados en este apartado. En mi opinión, este hecho se revela extraordinariamente significativo a la hora de contemplar no solo el evento musical en sí, sino su estimación por parte de la prensa. Para ello, conviene tener en cuenta que una parte nada desdeñable de los conciertos fueron considerados propuestas de ocio cultural para una parte muy concreta de la población, definida en infinidad de ocasiones como la *buena sociedad vallisoletana*, una fórmula para referirse a la élite social y a círculos económicamente acomodados a través de la cual se «reifican los conceptos abstractos» –mantenidos y compartidos por *El Norte de Castilla* y sus lectores– «que alimentan el ideal moral y material, ético y estético»<sup>1506</sup> de ese imaginario colectivo y a la que se convertía en referente metonímico del municipio. Quizá, por eso, el periódico no considerase apropiado publicar parodias sobre esta realidad de la praxis musical que pudiesen cuestionar su legitimidad o poner en entredicho su empaque. Conviene no perder de vista el hecho de que, especialmente durante la primera mitad de la década, la actividad concertística aquí estudiada estuvo muy vinculada con espacios de sociabilidad privados como el Círculo de Recreo, el de Calderón, o el Ateneo<sup>1507</sup>, que implicaban una vinculación asociativa, censitaria y, en buena medida, socialmente restringida<sup>1508</sup>, cuya membresía daba acceso a las actividades musicales organizadas bajo su tutela y estaba sujeta al cumplimiento de unos requerimientos socioeconómicos que en muchas ocasiones resultaban inaccesibles para determinados sectores poblacionales.

Por su parte, y durante aproximadamente los tres primeros años de la década, los conciertos desarrollados en cafés fueron publicitados en la cartelera diaria junto al resto

---

\* «Notas musicales. Concierto Jiménez», 14 de febrero de 1916.

<sup>1506</sup> Rivera Martínez, «El hecho escénico en Valladolid», 871.

<sup>1507</sup> «El Ateneo prodiga estas fiestas de ciencia, arte y literatura y lleva á sus salones una selecta y numerosa concurrencia, á quien agradan las veladas que frecuentemente organiza la docta casa». F. C., «Ateneo de Valladolid. Concierto», 19 de febrero de 1913.

<sup>1508</sup> Cfr. 156 y ss. *supra*.

de espectáculos que tenían lugar en teatros y salones. Sin embargo, a partir de ese momento comenzó a prosperar un tipo de publicidad que, con diseños mucho más visuales, informaba de forma somera acerca del nombre del establecimiento, de las horas a las que tendrían lugar los conciertos y, no siempre, de los artistas encargados de estos<sup>1509</sup>.



Figura 30. Anuncio «Café Colón», 7 de enero de 1913. AMVA.

Tan solo de manera anecdótica se publicaron reseñas sobre tales acontecimientos en la sección de noticias, si bien es cierto se trataba de textos escuetos limitados a destacar el éxito obtenido por alguno de los intérpretes: «En el Café del Norte están dando conciertos de guitarra y bandurria que llaman extraordinariamente la atención los hermanos Navarro: una encantadora jovencita, prodigio de delicadeza y arte en la guitarra, y un notabilísimo bandurrista. A diario oyen ambos ovaciones entusiastas del público, cada noche más numeroso, que acude á escucharlos»<sup>1510</sup>. No fue hasta 1917 cuando el diario otorga a los eventos musicales desarrollados en el marco de establecimientos como cafés la consideración de conciertos de pleno derecho, lo cual se vio reflejado en la publicación del repertorio que se iba a interpretar ese mismo día.

---

<sup>1509</sup> Tal y como se había especificado en líneas anteriores, cfr. 317n1170 *supra*.

<sup>1510</sup> «Notas teatrales. Los Navarros», 16 de octubre de 1913.

**Café Suizo**

Concierto extraordinario de gran moda de seis á ocho de la tarde, por el incomparable Quinteto Cánepa.

**Programa**

- 1.º *Rienzi* (selección).—Wagner.
- 2.º Andante de la quinta sinfonía.—Beethoven.
- 3.º Vals en la menor.—Chopin.
- 4.º Sonata (andante y final), piano y violoncello.—Bosilmann.
- 5.º a) *Canción Luis XIII* y pavana, Couperin-Kreisler; b) Nocturno en mi bemol, violín.—Chopin.
- 6.º *Dumky* (trío), á petición.—Dvo-rack.

Figura 31. Anuncio «Café Suizo», 23 de febrero de 1918. AMVA.

El cambio de paradigma se manifiesta en determinados giros actitudinales que, con motivo de favorecer la escucha, afectan incluso a las rutinas más habituales y establecidas, de suerte que, por ejemplo, con motivo del debut del Trío Sinfónico en el Café Moderno, el anuncio publicado en prensa insiste en la veda de alguno de los juegos de mesa más tradicionales y acústicamente disruptivos: «[...] para complacer á los muchos aficionados que han significado sus deseos de oír buena música y sin las molestias que produce el ruido del juego del dominó, pues es éste café el único de Valladolid en que desde su fundación no se ha permitido dicho recreo»<sup>1511</sup>. Se trata de un detrimento sustancial de los característicos protocolos de encuentro y reunión coligados a los bares y a los cafés en aras de favorecer la fruición de una oferta espectacular que, si bien podría parecer en principio extranjera a los dominios de la hostelería, acaba por convertirse en un incentivo regular para este tipo de locales. Al tiempo que se consolidaban, el diario insistió en hacer patente el carácter de estos acontecimientos como fiesta social, dirigida al conjunto de las clases medias-altas municipales y, del mismo modo que la performance musical y sus usos se deslizan desde la sala de conciertos hasta el recinto del café, también lo hacen la retórica cristalizada de la crónica de sociedad y sus estrategias discursivas. Así, con motivo de la reapertura del Gran Café Colón, por ejemplo, se publicó un breve artículo en el que, además de enumerar las mejoras implementadas en dicho local, elogiar su atractivo y alabar su confort, se hicieron públicos los nombres de algunas de las asistentes al concierto ofrecido por la Orquesta Bati a tal efecto: «Reformado el salón, con iluminación esplendente, adornadas las mesas

<sup>1511</sup> «Gran Café Moderno», 1 de octubre de 1917. Vid. 137n440 *supra*.



con flores, selectísima concurrencia llenando la terraza y el resto del local, el Café Colón ofreció ayer tarde aspecto brillantísimo. [...] Entre las concurrentes se hallaban las señoras y señoritas de Castro, García, Pellón, Pasalodos, Berzosa Goenaga, Barco, García (C. y C.), Potente, Sergio, Merino, Álvarezm Castilla y González, Vade é hija, Bragado, Castro, Villazán, García, López, Villarias, Suan, Martín, Molinero, Arcocha, Gamboa, Cembranos, y muchísimas más cuyos nombres no recordamos»<sup>1512</sup>.

La marca de clase adscrita al auditorio –siempre distinguido– que frecuenta estas iniciativas aparece como un estereotipo endémico del relato periodístico, al menos en *El Norte de Castilla* de estos años, destinado a legitimar las prácticas e interacciones musicales antes descritas, así como a subrayar el refinamiento intelectual y el decoro sociocultural adheridos al *consumo* de conciertos. En 1916, y al hilo del recital de piano ofrecido por Ignacio Gabilondo en el Teatro Zorrilla, R. se refirió al público como «selectísimo; selección exquisita de lo más selecto...»<sup>1513</sup>. Esa proximidad entre dignidad social y eventos concertísticos se mantendrá en la práctica discursiva del periódico aún en los últimos años de la década, marcados por la proliferación de conciertos también al margen de las instituciones acreditadas por ostentar posiciones centrales en el campo musical vallisoletano, y que, según la prensa, respondían a una creciente demanda del público general por este tipo de acontecimientos artísticos. Muy posiblemente intervengan, en este punto, ciertos mecanismos evidenciados por Pierre Bourdieu y relativos a las repercusiones simbólicas que se derivan de la generalización paulatina de, en el caso particular que aquí interesa, esta oferta entre nuevos e indeterminados grupos de aficionados: «La calidad social del público (calibrada principalmente en función de su volumen) y el beneficio simbólico que proporciona determinan la jerarquía específica que se establece [...] en el interior de cada género, ya que las categorías jerarquizadas que se distinguen en él concuerdan bastante estrechamente con la jerarquía social de los públicos [...] y también, de forma bastante estricta, con la jerarquía de los mundos representados [...]»<sup>1514</sup>. De ahí el interés por ensalzar al público como medio de dignificar una oferta musical cada vez más universalizada y, en justa reciprocidad, la solicitud del rotativo por prestigiar los propios conciertos a través de sus audiencias en un intento –posiblemente

---

<sup>1512</sup> «En el Café Colón. Concierto aristocrático», 12 de octubre de 1917.

<sup>1513</sup> R., «En Zorrilla. El concierto “Gabilondo”», 6 de febrero de 1916.

<sup>1514</sup> Bourdieu, *Las reglas del arte*, 178.

no del todo consciente— de concertar la creciente heteroglosia de «universos sociales variados y posiciones diferentes dentro de ellos»<sup>1515</sup>. En consonancia con algunos de los principios que se proponen desde enfoques interpretativos pertenecientes al ACD, no considero pertinente relegar la labor editorial a la mera constatación de hechos, sino que muy probablemente, y al mismo tiempo, ese énfasis depositado por el periódico en la nueva realidad musical fuese un dispositivo condicionador e incluso ahormador de esta<sup>1516</sup>. Así mismo, conviene destacar que las menciones elogiosas a la concurrencia aparecen casi indefectiblemente acompañadas de referencias a las mujeres, esas «damas y muchachas bien»<sup>1517</sup> presentes en los eventos reseñados: «El gran público femenino que anoche volvió al Ateneo, no prueba que éste haya conquistado á la mujer, para el arte al menos, sino que ella solo esperaba un lugar donde gozar del arte puro, sin chabacanerías, y unos hombres que vean en ella algo más que un mueble de adorno ó de placer»<sup>1518</sup>. La oposición de contextos a los que se refiere implícitamente el crítico tiene que ver con la consideración peyorativa de los ambientes potencialmente díscolos de teatros y salones, frente a la elevación espiritual<sup>1519</sup> de los eventos ateneístas. No obstante, no puede pasarse por alto el subtexto semántico que se despliega con la alusión a la presencia femenina, utilizada no tanto para encomiar la inquietud artística de *la mujer* al concurrir al evento en cuestión, sino como argumento afianzador de una supuesta moralidad que el cronista aplica a todo el colectivo masculino ateneísta, de tal suerte que, una vez más, se produce una equiparación de atributos heteronormativos y reafirmadores de una élite sociocultural a la que, por supuesto, el periodista se adscribe.

Con todo y con ello, y al igual que había sucedido en las críticas analizadas relativas a las representaciones escénico musicales, la concurrencia femenina suele ser objeto de comentarios que destacan su contribución al realce frívolo de las fiestas: «Así la de ayer tarde constituyó una brillante jornada más de dicho centro de cultura, y atrajo á una concurrencia distinguidísima, donde ponía su encanto la mujer y veíanse los

---

<sup>1515</sup> Bernard Lahire, *El hombre plural. Los resortes de la acción* (Barcelona: Bellaterra, 2004), 54-55.

<sup>1516</sup> Véase n1222 *supra*.

<sup>1517</sup> L., «En el Automóvil Club. Recital de guitarra», 1 de abril de 1918.

<sup>1518</sup> A. P. C., «Ateneo de Valladolid. El concierto de anoche», 14 de febrero de 1913.

<sup>1519</sup> «La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de “espiritualidad”». Bourdieu, *La distinción*, 21.

*inteligentes* conocidos de todas las sesiones de música»<sup>1520</sup>. Especialmente significativa resulta esta contraposición que el cronista realiza al confrontar el *encanto de la mujer* a la *inteligencia varonil*<sup>1521</sup> en la medida en que equipara categorías que, a priori, no se corresponden como complementarias pero que reflejan una asociación de ideas que permite entrever toda una serie de prejuicios enormemente frecuentados por el diario<sup>1522</sup>. Incluso la presencia de instrumentistas femeninas sobre el escenario también fue objeto de comentarios que ponían de manifiesto pormenores de indumentaria: «Terminó el concierto presentándose Carmen González, que vestía rico traje blanco de seda liberty, adornado con costosas aplicaciones»<sup>1523</sup>. No obstante, con la colaboración de Aurelio González y Fernando De'Lapi como críticos de concierto, esa situación cambia, y el interés que antes había suscitado la concurrencia femenina y su aportación al aspecto se matiza enormemente, pues, ante la creciente presencia de mujeres intérpretes esos comentarios se redirigieron hacia las nuevas protagonistas de los eventos. Véase como ejemplo los términos en que De'Lapi se refirió a Julia Parody y María Marini al hilo del concierto ofrecido en enero de 1918 con repertorio liederístico: «Para remate, la última fiesta ha tenido el doble carácter de sesión lírica y de acto de sociedad, no sólo porque á la Filarmónica pertenece “todo Valladolid”, sino por la gratísima circunstancia de correr el concierto á cargo de dos señoritas. [...] La prestancia de su figura [Marini] es un apreciable complemento de cantante dramática»<sup>1524</sup>. Esta correlación entre el sexo femenino y la juventud –al menos de Parody<sup>1525</sup>– funcionaba como un tándem semiótico que conllevaba toda una serie de implicaturas controvertidas que emergían con la práctica de su uso en los textos periodísticos. El vocablo *señorita* aparece recogido por el *DRAE*

---

<sup>1520</sup> «Ateneo de Valladolid. Concierto Manzanares», 13 de febrero de 1916. Véase también: «Con el esplendor peculiar de esta aristocrática sociedad, se celebró ayer tarde en sus salones una fiesta de exquisito arte, exornada por bellísimos rostros femeniles». «En el Círculo de Recreo. Concierto-baile», 27 de marzo de 1913.

<sup>1521</sup> Véanse 355 y ss. *supra*.

<sup>1522</sup> «El de las seis y media, extraordinario y de gran moda [en el Café Suizo], dedicado á las señoras y á los inteligentes de la buena música, con un selectísimo programa». «Conciertos sinfónicos», 1 de noviembre de 1918; «En este anuncio no se hace la más ligera ponderación de estos afanados cantantes, pero se invita á las señoras y al público inteligente, en la seguridad de que pasarán un rato agradable». «En el gran Café Royalty. Debut de tres notables cantantes de ópera», 23 de junio de 1919; «Concierto de moda para hoy á las seis de la tarde, con el siguiente programa, á petición del público inteligente y sus numerosos admiradores». «Gran Café Royalty. Orquesta S'Mel-Tzigane», 7 de noviembre de 1919.

<sup>1523</sup> F. C., «Ateneo de Valladolid. Concierto», 19 de febrero de 1913.

<sup>1524</sup> Fernando De'Lapi, «De música. Filarmónica de Valladolid. Concierto Parody-Marini», 14 de enero de 1918.

<sup>1525</sup> «Ayer esta mujercita meridional, toda nervios, nos ha cautivado irremisiblemente». Fernando De'Lapi, «De música. Filarmónica de Valladolid. Concierto Parody-Marini» 14 de enero de 1918.

como sustantivo femenino de *señorito*<sup>1526</sup>, y aunque efectivamente la construcción léxica guarda una evidente correspondencia, no así su significado, o por lo menos, no el que aquí me interesa abordar. En el caso de la opción femenina, el término puede ser utilizado tanto para referirse a «la mujer soltera», cuanto para designar de manera cortés «a maestras de escuela, profesoras, o también a otras muchas mujeres que desempeñan algún servicio, como secretarias, empleadas de la administración o del comercio»<sup>1527</sup>. La clave para comprender todas las implicaturas que contiene esta palabra reside, precisamente, en su utilización dirigida a mujeres profesionales, lo cual deriva directamente de su significado en tanto fórmula de cortesía utilizada para aludir a la mujer (aún) no casada. Y es que, si se tiene en cuenta que fueron precisamente las solteras las que desempeñaron carreras profesionales, también relacionadas con el sector servicios<sup>1528</sup> (generalmente, a las órdenes de hombres), se vislumbra con mayor claridad la idiosincrasia que subyace a estos usos en los que se explicita su estado civil por *ser solteras* y su juventud por *estar en edad casadera*. Esto no sucede, sin embargo, en el caso de las críticas a la soprano Hilda Luchi en sus actuaciones en el Teatro Lope de Vega en mayo de 1917. González se refirió a ella en todo momento como *señora*, y al igual que con sus compañeros el tenor José Palet, el barítono José Segura Tallien y el pianista maestro Giulio Falconi, los comentarios críticos tuvieron que ver únicamente con cuestiones interpretativas: «La señora Luchi –tiple eminente– hizo gala de su bonita y bien timbrada voz, de su flexible agilidad en “Caro nome”, de *Rigoletto*; “Voce di primavera”, –lindísimo vals de Strauss– lleno de agilidades; la preciosa arietta de *Don Juan* “Vedrai carine” [sic], y en los duos del acto tercero de *Rigoletto* y “La ci darem la mano” del clásico Mozart, en su ópera bufa *Don Juan*, que cantó con el barítono señor Segura Tallien y en los solos como en los duos, fue ovacionada repetidas veces, rayando á gran altura tan eminente cantante»<sup>1529</sup>.

Al hilo de lo anterior procede destacar que la interpretación por mujeres en estos conciertos protagonizados por grupos de cámara o solistas estuvo limitada a cantantes y pianistas acompañantes, como se ha podido observar en líneas anteriores. Una casuística que, sin embargo, no se produce en el ámbito de los conciertos de cafés, en los que ya he hecho notar en líneas anteriores la significativa presencia femenina y no solo de cantantes

---

<sup>1526</sup> *DRAE*, 23ª ed., s. v. «señorito, ta».

<sup>1527</sup> *Ibíd.*

<sup>1528</sup> Vid. 229-230 *supra*.

<sup>1529</sup> Aurelio González, «Teatro Lope de Vega. El concierto de anoche», 17 de mayo de 1917.

o pianistas, sino también como parte de agrupaciones íntegramente femeninas, y que, en el caso de la Orquesta Bati, también contaron con una mujer directora. Este hecho pudo tener que ver con que, de los conciertos aquí abordados, los acontecidos en cafés estuviesen más próximos al circuito artístico de las variedades<sup>1530</sup>, razón por la que las mujeres pudieran haber disfrutado de mayor y mejor acogida, a pesar de que la consideración social de los establecimientos y las artistas distase considerablemente de la que se pudo inferir de las variedades, aun tratándose de una época en la cual el espectáculo cupleteril con carácter general se había *adecentado* considerablemente<sup>1531</sup>. Si bien es cierto que se produjeron conciertos protagonizados por mujeres violinistas o pianistas, el rol que estas intérpretes solían ostentar se redujo al de acompañantes –de voces u otros instrumentos– o al de atractivas curiosidades en caso de que se presentasen en recitales a solo, que en rara ocasión sucedían fuera de asociaciones instructorrecreativas<sup>1532</sup>. Por todo ello, procede apuntar ciertas inercias advertidas en la relación del sexo de los intérpretes y la asignación de roles performativos, de tal suerte que en ámbito instrumental fueron los hombres quienes acapararon las inercias del estatuto virtuoso/estrella<sup>1533</sup>.

El violín y el piano fueron los instrumentos más habituales entre los intérpretes solistas. Tan solo procede apuntar que de manera ocasional el violonchelo fue coprotagonista eventos de este tipo, como en el caso del celebrado Gaspar Cassadó acompañado de Emeric von Stefaniai en un concierto verificado en el Teatro de la Comedia en 1916<sup>1534</sup>. Mayor repercusión mediática obtuvo el concierto ofrecido por José Ricart Matas al violonchelo y su madre, Carmen Matas, como pianista acompañante. En consonancia con lo ya advertido sobre la eventualidad con que este instrumento figuraba en los carteles de concierto frente a otros más prodigados, la crítica incidió en que el carácter intimista de su sonido se adecuaba peor a este tipo de recitales:

---

<sup>1530</sup> Cfr. 315-317 y 332n1233 *supra*.

<sup>1531</sup> Vid. 286-287 *supra*.

<sup>1532</sup> Véase como ejemplo el ya mencionado concierto de la violinista Carmen González en el Atenero: cfr. 391-392 *supra*.

<sup>1533</sup> Sobre intérpretes virtuosos consúltese 388-389 *supra*.

<sup>1534</sup> «Un verdadero acontecimiento constituyó ayer el brillantísimo concierto que los dos maravillosos [sic] artistas señores Stefaniai y Cassadó ejecutaron en el teatro de la Comedia. El público selectísimo, y en su mayoría compuesto de bellas damas y hermosas señoritas, premió la labor de tan grandiosos artistas con prolongados aplausos. En suma, son dos verdaderos colosos». «Notas teatrales. Comedia», 15 de mayo de 1916. Además de con el mencionado pianista, Cassadó formó dúos con otras personalidades de la música como Harold Bauer, Rubinstein, Iturbi, Szigeti o Hubermann. Páris, «Cassadó, Gaspar», en *Diccionario de intérpretes*, s. v.

El violoncello es el instrumento íntimo, el «más humano», el de la confidencia y la amistad. Otros tienen un sonido mentiroso, brillante ó insinuante, se prestan al juego de los artificios; cantan ó lloriquean. El violoncello solloza trágicamente, dice cosas hondas, con verbo patético y sobrio. De ahí que su interpretación se divulgue menos que la de «los otros». Esta intimidad sugestiva que le caracteriza, le tiene un poco en la penumbra de los conciertos de verdadera cámara; y á la vez pide intérpretes puros, sinceros, estremecidos [sic] por la emoción de tal música. José Ricart es todo ello, sin duda. Su juventud, su temperamento de artista sensitivo, su inquietud de curioso, su amor al instrumento glorificado en el mundo por un español, precisamente –Pablo Casals–, y su extenso conocimiento de la literatura del mismo, son las armas de este concertista nuevo, que anoche nos sirvió un programa lleno de obras bien interesantes y desprovisto de los abalorios y arrequives más o menos valiosos de otros programas<sup>1535</sup>.

La historiografía de la música ha tendido a señalar la semejanza del timbre de este instrumento con el de la voz humana<sup>1536</sup>. Esta problemática asimilación en realidad se corresponde con una tesis coincidente con una parte al menos del registro vocal humano, y con la técnica interpretativa del vibrato. Al margen de que dicha analogía sea más o menos pertinente, ha sido sistemáticamente frecuentada en los discursos sobre música, como el que aquí se ha mostrado. De hecho, tal semejanza es utilizada por De'Lapi para construir un texto que, en tono altamente poético y literaturizado, proyectaba sentimientos, actitudes y acciones propias del ser humano al violonchelo a través de su oposición a otros a los que se refiere en términos de *mentiroso*, *brillante* o *insinuante*. De manera similar a como había sucedido con los tópicos discursivos empleados para identificar características musicales de composiciones a través del trasvase de particularidades personales que el diario insistió en asignar a determinados autores<sup>1537</sup>, en el caso de Ricart-Matas el crítico utiliza una suerte de trampa argumentativa por la cual se proyectan sentimientos y acciones propiamente humanas al instrumento procedentes, en forma implícita, de la personalidad artística del intérprete.

La guitarra se muestra como otro instrumento no demasiado prodigado pero algo más frecuente en los programas que el anterior, y demuestra una progresiva notoriedad en ambientes de concierto. La labor de primeras figuras como el guitarrista ciego Antonio

---

<sup>1535</sup> Fernando De'Lapi, «Anoche, en la Filarmónica. Ricart-Matas», 19 de junio de 1919.

<sup>1536</sup> Cfr. Emery Schubert, «Which Nonvocal Musical Instrument Sounds Like the Human Voice? An Empirical Investigation», *Empirical Studies of the Arts* 37, n.º 1 (2019): 92-103.

<sup>1537</sup> Vid. 354-357 *supra*.

Jiménez Manjón<sup>1538</sup>, Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia<sup>1539</sup> o Emilio Pujol<sup>1540</sup>, fue decisiva para lograr que las instituciones promotoras de conciertos comenzaran a considerarlos para sus programas: «Al cabo encuentra abiertas la guitarra las puertas que le cerrara una superstición incomprensible. Ya anunciar un recital del sustantivo y no advenedizo instrumento español, ha dejado de ser cosa absurda, y las filarmónicas (no todas) aceptan conciertos guitarrísticos, que se siguen con un serio interés por crítica y público»<sup>1541</sup>. Los críticos subrayaron que, al igual que el violonchelo, ese instrumento requería de un ambiente íntimo y recogido, esencia que, a juicio de De'Lapi, Pujol captaba a la perfección con su forma de ser y de interpretar: «Como Tárrega, sucesor es el poeta de la guitarra, un poeta íntimo, en tono menor. Su arte no es un espectáculo; una gran fiesta, sí, pero para unos pocos, recogida y fervorosa»<sup>1542</sup>. Relacionado con la frecuente romantización apreciable en los discursos sobre la rehabilitación de la guitarra y los mencionados guitarristas, conviene destacar que ese relato heroizador de los agentes directamente involucrados en la praxis concertística ha sido un elemento común a las publicaciones halladas en el diario sobre este tipo de repertorios<sup>1543</sup>. Como ya había indicado previamente, las críticas sobre música de cámara y recitales solistas que se

---

<sup>1538</sup> Este guitarrista, que había destacado por compaginar en sus conciertos repertorios heterogéneos a base de transcripciones para guitarra de compositores canónicos como Bach o Chopin con arreglos zarzuelísticos de Chueca, actuó en Valladolid tras volver de una extensísima gira por América con la que se afinó allí durante casi veinte años. En 1912 regresó a España para ofrecer una serie de conciertos, regresando al poco a Argentina, donde murió un tiempo después. Javier Suárez-Pajares, «Jiménez Manjón, Antonio», en *DMEH*, s. v. Como afirma Purificación Collado, este intérprete jienense –conocido por tocar una guitarra de once cuerdas, modalidad que contempla en su tratado para el aprendizaje del instrumento– llegó a fundar un conservatorio en Buenos Aires. «Los métodos de guitarra españoles», 406-407.

<sup>1539</sup> Este guitarrista de origen granadino se inició en el aprendizaje del instrumento en su tierra, con lo que su estilo guardaba una clara impronta de guitarra flamenca. Según Pâris, fue tras sus recitales ofrecidos en Barcelona y Madrid cuando Segovia se interesó por explorar nuevos repertorios con los manuscritos de Tárrega. «Segovia, Andrés», *Diccionario de intérpretes*, s. v.

<sup>1540</sup> Emilio Pujol fue discípulo de Tárrega y uno de los principales consolidadores y difusores de la denominada *escuela Tárrega*. Fabián Hernández Ramírez, *La música para guitarra de Emilio Pujol* (Zacatecas: Policromía Servicios Editoriales, 2021), 10. Como expone Collado Villoldo, Pujol «estableció los cimientos de los estudios historiográficos sobre el instrumento, impulsado y animado por Felipe Pedrell», al investigar también los trabajos pedagógicos de Federico Moretti, Dioniso Aguado y Fernando Sor. «Los métodos de guitarra españoles», 50. Nada más terminar la I Guerra Mundial, Pujol embarcó a Hispanoamérica para realizar una intensa gira de conciertos, tras los cuales regresó a Europa en 1921 para instalarse en París, ciudad donde ya había actuado junto a la Estudiantina Universitaria con tan solo doce años. Mariano Lambea, «Pujol Vilarrubí, Emili», en *DMEH*, s. v.

<sup>1541</sup> Fernando De'Lapi, «El recital de ayer. Sainz de la Maza», 7 de marzo de 1918.

<sup>1542</sup> Fernando De Lapi, «De música. Recital Pujol», 26 de marzo de 1918.

<sup>1543</sup> Para más información sobre el contenido ideológico de los discursos del propio Pujol y su implicación en la práctica guitarrística de su tiempo, véase el artículo de Soto Hurtado en el cual se aproxima a estos materiales aplicando algunas técnicas del ACD. Pablo Soto hurtado, «El discurso de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución presente en su método *Escuela Razonada de la Guitarra*», *OPUS. Revista da ANPPOM* 28 (2022): 1-11.

publicaron en los primeros años de la década y que solían producirse en espacios de sociabilidad restringidos a sus asociados y en veladas en las que no siempre el concierto era el único fin, habían tendido hacia el modelo de crónica de sociedad. Sin embargo, en todo momento se ha podido apreciar una tendencia común a la heroización del intérprete: «Este admirable artista, de linajuda estirpe, aristócrata de la más rancia nobleza vasca, modelo de caballeros, joven de gran posición social, admirado, querido y respetado por sus paisanos, entre quienes vive, puede decirse que consagra su existencia á la música, y su dominio del piano le ha hecho famoso como concertista en los principales centros europeos»<sup>1544</sup>. Así fue anunciado Leo de Silka, seudónimo que utilizaba el marqués de Rocaverde y que, lejos de mantenerle en el anonimato, conformaba su *performance personae* en términos de exotismo y reclamo de atención por parte de prensa y público, dado que una información (su nombre artístico) y otra (su abolengo) aparecieron sistemáticamente unidas<sup>1545</sup>. En la crítica al concierto ofrecido en el Teatro Calderón en octubre de 1915, Ansúrez insistió en relacionar su persona y su temperamento artístico con los de Chopin, paradigma de compositor y pianista romántico: «Pero donde el artista alcanzó las más altas cumbres y llegó á lo genial, fué en la interpretación de la sonata en sí bemol menor de Chopin; esta obra, tan conocida como admirada, es la que pone de relieve el más valioso aspecto de la personalidad artística del marqués de Rocaverde: su espiritualidad, su delicadeza, su hondo sentir, su exquisitez, la sutilidad de su poder de percepción correspondido por su rica “elocuencia” de expresión»<sup>1546</sup>.

El piano había sido y aún es hoy en día uno de los instrumentos más codiciados por los eventos musicales de estas características, pues además de funcionar como acompañante habitual de otros instrumentos solistas, contaba con una larga y acreditada tradición como instrumento virtuosístico de concierto. De hecho, tras la actuación de Leo de Silka se sucedieron con inusitada rapidez (tres en doce días) los conciertos de Ignacio Gabilondo, Jacinto R. Manzanares y Emeric von Stefaniai. Véase la significativa semejanza que guardan las publicadas al hilo de los conciertos de estos pianistas locales en lo relativo al contenido y su articulación discursiva:

---

<sup>1544</sup> «En Calderón. Concierto por Leo de Silka», 21 de octubre de 1915.

<sup>1545</sup> Lo mismo sucedió en el caso de Carlos R. Sedano Muro (vid. 420n1569 *infra*).

<sup>1546</sup> Ansúrez, «En Calderón. Recital de piano», 23 de octubre de 1915.



<b>Presentación</b>	Los que frecuentamos la amistad de este gran artista, Ignacio Gabilondo, estábamos seguros del éxito inmenso de anoche, porque día por día vamos observando cómo perfecciona su arte, á costa de una labor tenacísima, impulsado por su ardiente entusiasmo.	Las fiestas de arte que dispone el Ateneo, son siempre escogidas y ofrecen como una alta garantía para atraer selecto y nutrido auditorio.
<b>Sala y público</b>	El público –selectísimo; selección exquisita de lo más selecto...– el público de los conciertos, que anoche llenaba la sala de Zorrilla, encontró á Gabilondo mejorado en tercio y quinto desde la última vez, no muy lejana, que le oyó. Nuestro paisano, que en los conciertos pasados se nos mostró admirable, en el de anoche se superó a sí mismo. En estricta justicia afirmamos que Gabilondo puede ponerse en fila con los más famosos pianistas que andan hoy por el mundo.	Así la de ayer tarde constituyó una brillante jornada más de dicho centro de cultura, y atrajo á una concurrencia distinguidísima, donde ponía su encanto la mujer y veíanse los <i>inteligentes</i> conocidos de todas las sesiones de música. El salón de fiestas hallábase lleno totalmente.
<b>Solista</b>	Posee, ante todo y sobre todo, un extraordinario temperamento artístico. Además es un artista muy personal: procurando traducir exactamente en la interpretación el espíritu de cada autor, pone sin embargo en la ejecución el resplandor de su propio espíritu. Tiene Gabilondo en su manera un brío caluroso que enciende el entusiasmo; tiene vigor poderoso que, llegado el momento, arranca al piano tempestades sonoras; tiene un prodigioso mecanismo, que le permite vencer sin esfuerzo aparente las mayores dificultades; tiene... algo mejor que todo eso: una exquisita sensibilidad para percibir los matices y para expresarlos, y caso ningún movimiento espiritual, ni aun los más sutiles, de los contenidos de las obras que ejecuta, deja de ser enviado, claramente perceptible, finamente destacado, desde el pentagrama al auditorio. Bajo los dedos prodigiosos de Gabilondo las inspiraciones de los compositores, surgen del piano en toda su plenitud de poesía, de pasión, de colorido.	Parte importantísima á esto, era el nombre de Jacinto Manzanares, á cuyo cargo corría un recital de piano. Jacinto Manzanares es una reputación legítima, dentro y fuera de esta tierra. Su magisterio le ha conquistado esa simpatía amable y bulliciosa de las muchachitas que teclean insistentemente pensando tan pronto en los exámenes del Conservatorio, como en su amor, estudiante de latín. De vez en vez, Manzanares nos regala estas audiciones, con una rara modestia en tiempos de exhibicionismo y de <i>pose</i> . Y además viene el cuarteto Francés, y adiciona á su repertorio un cuarteto de Manzanares. Y sabemos que en París, en Burdeos, triunfa su obra, contrastada con otras de maestros del mundo, en certámenes serios. ¿Será posible que don Jacinto Manzanares, este amigo de casino, este profesor de piano, llegue á interesar á Debussy?
<b>Interpretación y programa</b>	Ayer en la bellísima «sonata en <i>re</i> mayor» de Beethoven, en las «Escenas de niños» de Schumann –joya admirable de gracia y poesía–, en el preludio y vals de Chopín, en las dos recias obras de Listz, en la arabesca de Debussy, en las españolísimas páginas descriptivas de Albéniz y en la apasionada «Romanza sin palabras» y la castiza «Andaluza» de nuestro paisano Jacinto Manzanares, en todas las obras del programa mostró Gabilondo, por modo insuperable, todo ese conjunto de raras cualidades artísticas que reúne.	En fin, ayer él volvió á demostrarnos cuánto vale, en la interpretación de músicos u en el trabajo de composición. Un bello programa: Beethoven, el primero, con su Sonata, op. 57, definitiva y rotundamente clásica. El <i>allegro</i> , op. 22, de Schumann, característico ejemplo de romanticismo, El andante, op. 37, del checo Julio Schulhoff – una página de íntima poesía–. El <i>scherzo</i> , op. 16, de Mendelssohn, gracioso y maestro. Y esas dos elegancias del inolvidable Chopin, que son el vals, op. 61, número 2, y la <i>Polonesa en mi bemol</i> , op. 22.

		<p>Justipreciada ha sido ya la ejecución de Manzanares, su doble calidad de mecanismo y sentimiento, que se completan, como un cerebro y un corazón, para dar vida á lo que aquellos músicos crearon con sangre y nervios. Limpio y brillante, sin efectismos, con una honrada sinceridad, con un devoto respeto á las glorias que iban conjurando sus manos, Manzanares colmó el entusiasmo del público.</p> <p>La última parte del programa componíase de invenciones del pianista, todas gustadas otras muchas veces, aunque con el acuciado deseo de la miel que nos dejaran en los labios. Las <i>humoradas</i> son algo de indudable importancia en la música actual; pese á su título nimio y ligero. Los temas norteños, á semejanza de los tratados en las de Grieg, están envueltos con un rico ropaje técnico. Conocidísima y siempre admirada la <i>Oriental</i>, composición plástica y juvenil. Y ese <i>Impromptu</i>, que es un fuerte alarde pianístico.</p>
<b>Conclusión</b>	<p>El auditorio le aplaudió á cada número con mayor entusiasmo y al final le tributó una ovación tan calurosa y tan prolongada, que el joven artista tuvo que salir á escena una infinidad de veces. Los comentarios, correspondían por su entusiasmo á los aplausos, y se podrían reducir á una sola frase: He aquí un gran pianista.</p>	<p>Grata es la frecuencia con que se rinde culto al divino arte, de poco tiempo ha, y al felicitarnos, felicitamos á quienes nos brindan tales emociones. Ayer, Gabilondo; hoy, Manzanares; mañana Stefaniai... Ahora aplaudamos al Ateneo y al formidable ajedrecista que después del cotidianismo fiero de la lección, tiene locas escapadas al Ideal.</p>
<b>Referencia</b>	<p>R., «En Zorrilla. El concierto "Gabilondo"», 6 de febrero de 1916.</p>	<p>«Ateneo de Valladolid. Concierto Manzanares», 13 de febrero de 1916.</p>

La semejanza entre ambas críticas es innegable, sobre todo, si se tiene en cuenta la particular incidencia que se otorga a la descripción y justificación artística de los intérpretes a través de una suerte de relato dual y contrastante que perfila el temperamento de ambos pianistas mediante la contraposición, en el primer caso, de objetividad frente a impronta personal, y, en el segundo caso, de técnica frente a pasión<sup>1547</sup>. En este sentido, conviene también destacar las menciones a la faceta de compositor de Manzanares, cuyas obras fueron programadas por artistas foráneos en sus actuaciones en Valladolid, algo que, al margen de su calidad musical, y como ya se ha advertido en otros apartados de

<sup>1547</sup> En ese sentido, resulta pertinente su comparación con la crítica ya mostrada sobre la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Julio Francés en 1916, cfr. 363-365 *supra*.

este trabajo, no puede dejar de leerse en tanto técnica de conagraciamiento con el público local<sup>1548</sup>. Así mismo, y al hilo del colofón que el crítico incluyó en la crítica al concierto de este pianista y compositor, conviene llamar la atención sobre un sentimiento generalizado que se ha advertido en el diario, y que podría considerarse un hilo discursivo en lo relativo a la creciente programación de estos eventos<sup>1549</sup>, lo cual se correspondía con un momento de plena emergencia del concierto como oferta de ocio cultural. Algo que también fue repetido por González en los comentarios al concierto del tercero de los pianistas antes mencionados: «[Stefaniai] cree tener fecha libre para tocar en esta capital que tanto le agrada, y que de día en día gozo dá el consignarlo— vivamente se interesa por el florecimiento de la música»<sup>1550</sup>. De hecho, en la crítica al concierto del Trío Jiménez en el Teatro Lope de Vega, el propio González salió en defensa del público local al afirmar que se había producido una evolución en sus gustos, cada vez más proclive a concurrir a este tipo de eventos:

*El Liberal*, importantísimo y popular diario de Madrid, en su número del 15 de Enero, al dar cuenta del debut en el teatro Romea de la cancionista María Ladvenant, después de elogiarla, dice: «Hasta el repertorio es fino y *chic*, tanto que sospechamos que para provincias y para otros escenarios que el de Romea, tendría que “entreverarlo” con números de sal gorda». Veán ustedes reflejado nuestro nivel artístico, al decir de los madrileños, y su lamentable equivocación al contemplar el hermoso espectáculo que durante los conciertos musicales que en el teatro Lope vienen dándose, ofrece, nuestro público inteligente, bondadoso, sano y justo<sup>1551</sup>.

La reproducción de *El Liberal* que González selecciona para ejemplificar los prejuicios de los madrileños (ellos) hacia los públicos de provincias (nosotros) es realmente ilustrativa en el análisis terminológico empleado para caracterizar de forma indirecta unas y otras audiencias, y por extensión, unas y otras identidades; de forma que la capital y sus gustos aparecen vinculados al término *chic*, el cual remite al universo semántico de lo sofisticado, cosmopolita, refinado y exclusivo, ideales a los que ya me había remitido a colación de la opereta vienesa en tanto género escénico musical que registraba esa tensión hacia el escapismo ensoñador y que apuntaba las trayectorias sociales ascendentes aspiradas por las clases medias<sup>1552</sup>. Su uso adquiere su sentido completo como contrapunto a los

---

<sup>1548</sup> De nuevo se ha advertido esa apuesta por compositores y composiciones locales ya tratada (cfr. 334n1241, n1419 y 382 *supra*).

<sup>1549</sup> Sobre la redefinición del formato de concierto como una oferta de ocio deseable, véase 317n1175 *supra*.

<sup>1550</sup> Aurelio González, «De música. Concierto Stefaniai», 17 de febrero de 1916.

<sup>1551</sup> Aurelio González, «De música. Concierto en Lope de Vega», 28 de febrero de 1916.

<sup>1552</sup> Cfr. 216n710 *supra*.

números «de sal gorda»,<sup>1553</sup> que sugiere como los aptos para provincias, pues con ello se termina de perfilar el hilo discursivo basado en esa confrontación nosotros/ellos que tiene su correspondencia geográfica e identitaria con la oposición centro/periferia<sup>1554</sup>. Por último, llaman poderosamente la atención los calificativos empleados por González para conceptualizar al público local de *saludable* y en el mismo plano semántico que otros términos como *inteligente*, *bondadoso* y *justo*. Resulta sugerente, en este punto, traer a colación lo que proponen Susana Bardavío y Álex Alonso al afirmar que «la presencia del vocabulario médico es una de las líneas de continuidad» entre lenguajes artísticos presentes en las postrimerías del siglo XIX y los inicios del XX, si bien, con el cambio de siglo «las patologías puramente físicas serán sustituidas por patologías psiquiátricas que inevitablemente afectan de nuevo al cuerpo»<sup>1555</sup>. Por tanto, el empleo del vocablo *sano* para referirse al público de provincias, en este caso representado por el vallisoletano, se puede considerar una proyección de pensamiento que alude al cuerpo, y repercute indefectiblemente en este al erigirse como «mecanismo disciplinario» que, más allá de sus implicaciones más obvias, en términos biopolíticos pauta una salubridad del gusto con implicaciones semánticas de orden moral<sup>1556</sup>.

---

<sup>1553</sup> «Humorismo tosco o grosero», en *DRAE*, s. v. «sal gorda».

<sup>1554</sup> Se trata de una forma de articular el discurso hemerográfico ampliamente utilizada en la época (cfr. 418n1560 *infra*).

<sup>1555</sup> Introducción a *La sirena negra*, de Emilia Pardo Bazán (Barcelona: Castalia, 2021), 153n42.

<sup>1556</sup> El concepto de *sano* puede entenderse aquí como la antítesis de *enfermo*, sin embargo, lo que propongo aquí es considerar la salud como una suerte de eufemismo con el que referirse a la anormalidad: «La pericia médico legal no se dirige a delincuentes o inocentes, no se dirige a enfermos en confrontación a no enfermos, sino a algo que es, creo, la categoría de los *anormales*, o, si lo prefieren, es en ese campo de no oposición sino de degradación de lo normal a lo anormal donde se despliega efectivamente la pericia médico legal». Michel Foucault, *Los anormales* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 49. El *anormal* como derivación de la figura del *monstruo moral*, directamente vinculado con la noción de *degeneración*: «Con ella tenemos una manera determinada de aislar, recorrer y recortar una zona de peligro social y darle, al mismo tiempo, un *status* de enfermedad, un *status* patológico», el cual aparece indefectiblemente ligado a la noción de *esquizofrenia*, entendida por algunos como una «enfermedad que se confunde con toda nuestra sociedad», y, por tanto, como una forma de «un peligro social como enfermedad» que persigue, en último término, una anhelada «higiene pública». *Ibíd.*, 116-117. Al hilo precisamente de la relación entre la enfermedad y la degeneración, en su investigación sobre la presencia del discurso médico en la literatura de finales del siglo XIX, Isabel Clúa apunta una relación de dependencia entre los anteriores conceptos y el de *feminidad*, que si bien, no considera idénticos, desde luego si resultan complementarios: «El recurso a lo femenino como sinónimo de decadente y enfermo, obviamente, no era una cuestión azarosa. En el amplio programa de normativización social, la mujer había devenido una fuente creciente de inestabilidad: la desconfianza hacia la mujer había ido acrecentándose a lo largo del siglo conforme el modelo del “ángel del hogar”, tan bien encajado en la mentalidad burguesa capitalista, iba haciendo aguas. Ante ese foco de inestabilidad, la literatura médica no dudó en tomar a la mujer como objeto de estudio y desarrollar una observación que proporcionó nuevos argumentos científicos a la tradicional misoginia y al mismo tiempo alimentó el nuevo entramado normativo sobre el género y la sexualidad». Isabel Clúa Ginés, «La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el Fin de Siglo», *FRENIA* 9 (2009): 44-45.

Llaman asimismo la atención las afirmaciones que L. hizo al hilo de otro recital que ofreció Manzanares en el Ateneo en 1918, para cuyo elogio el crítico destacó la inmerecida minusvaloración del pianista y compositor por los de su propia tierra, a quienes calificó de incapaces de reconocer su valía sin la aprobación de voces foráneas. Según el cronista, prueba de esa falta de criterio era el hecho de que este no hubiese conseguido sacar unas oposiciones que, sin embargo, ganaron intérpretes extranjeros, al destacar un prejuicio por el que, en este caso, la alteridad era sistemáticamente mejor considerada, deseable, mientras que, por el contrario, se tendía a menospreciar lo autóctono: «Es lamentable el hecho de que los valores de casa hayan de salir á que los sancione el aire de fuera, para que les adjudiquemos su cotización merecida. Así Jacinto Manzanares no fué apreciado en su justa valoración, hasta que le premiaron en París, y sus obras quedaron adscritas á los programas de las grandes orquestas. [...] Oyendo á Manzanares, nos preguntábamos por qué quien tan cerca está ha de dársenos tan escasamente y de tarde en tarde, y cómo es que olvidamos lo nuestro por lo ajeno»<sup>1557</sup>. La referencia a *lo propio* adquiere aquí un doble significado en la medida en que la confrontación de *lo nuestro* frente *lo ajeno* evidencia un posicionamiento nacionalista pero que también puede leerse con una cierta impronta reivindicativa regional. En consonancia con el tipo relato que se ha podido apreciar aplicado a las figuras locales de Gabilondo y Manzanares, por ejemplo, conviene señalar otro ejemplo con el caso del violinista Juan Manén, presentado a través de artículos sobre su persona en los que la referencia a su paso por la capital del reino fue utilizada como argumento de autoridad para acrecentar el interés del potencial público local: «Todo Madrid acaba de aclamar al portentoso concertista, á quien conocía apenas. La aclamación ha tenido ímpetus delirantes y fervorosos entusiasmos. Bien los vale Manén, el único violinista capaz, hoy por hoy, de moverse en el plano de Kreisler y de Ysaye, y de adueñarse de la herencia de Sarasate. Manén, llegando á inconcebibles alardes virtuosísticos, es el artista supremo de la emoción. Además, en él se juntan un escritor de sólida cultura, un compositor formidable, un magistral director de orquesta y un interesante pianista»<sup>1558</sup>.

A la luz de los hechos narrados por el diario, 1919 fue un año memorable para los amantes del violín. Apenas unos meses después de la presentación de Manén, *El Norte*

---

<sup>1557</sup> L., «Ateneo de Valladolid. Recital Manzanares», 19 de abril de 1918.

<sup>1558</sup> L., «De música. Manén en Valladolid», 25 de marzo de 1919.

*de Castilla* se hizo eco de otro evento calificado de extraordinario a muchos niveles y que protagonizó el nieto de un político local:

De verdadero acontecimiento artístico merece calificarse el concierto que á beneficio del Asilo de Caridad dará el próximo lunes 27 el joven violinista Carlos R. Sedano Muro.

Carlos Sedano es hoy la figura más interesante del mundo musical español. En el concurso celebrado recientemente en el Conservatorio le fue adjudicado el «premio Sarasate», altísima distinción que muy raras veces se otorga, y el Jurado, asombrado por la inspiración y la maestría del joven artista, hizo constar en el acta que, considerando escasa recompensa al mérito extraordinario demostrado por Carlos Sedano el premio que se le otorgaba (4.000 pesetas), creía necesario organizar un acto que sirviera de homenaje al joven violinista y para darle á conocer al público. Este acto no se ha celebrado todavía porque Carlos Sedano Muro ha requerido, antes de presentarse al público madrileño, ofrecer las primicias de su arte á los vallisoletanos en una fiesta á beneficio de los pobres de nuestra ciudad, como tributo de cariño á la patria de su madre y de su abuelo, el ilustre patricio don José Muro, de imborrable recuerdo en nosotros. El delicado rasgo del joven violinista, le hace acreedor á toda simpatía, y aumenta el interés despertado por oírle lo que toda la prensa ha dicho en su elogio al comentar su éxito insuperable<sup>1559</sup>.

La influencia de determinados tópicos discursivos en lo relativo a la dicotomía centro-periferia se hizo de nuevo palpable en el anterior ejemplo. Por supuestos requerimientos del propio intérprete, su presentación oficial como concertista aconteció en Valladolid, circunstancia que el periódico publicitó como una muestra de deferencia hacia su familia vallisoletana y, por extensión, hacia la ciudad en general, lo cual sacaba a la palestra la eterna pulsión de reafirmación localista frente a la centralidad de la capital<sup>1560</sup>. Además, conviene tener en cuenta que la orientación benéfica del evento constituyó una estrategia de reclamo basada en una maniobra sin duda ostensiva tanto del propio intérprete cuanto por el público<sup>1561</sup>. La presencia de Carlos R. Sedano Muro<sup>1562</sup> en Valladolid bien puede ser calificada de señera a decir de los múltiples artículos que se publicaron con motivo de su actuación y que relataban repetidamente su triunfo en el concurso como el acontecimiento que había marcado su consagración como virtuoso: «No solo la concesión del preciado premio Sarasate, sino la declaración con que el Jurado –presidido por Bretón y formado, entre otros, por Arbós, Julio Francés, Conrado del Campo y Emilio Serrano–, acompañó y avaloró la concesión, y el acuerdo de dedicar al prodigioso artista un homenaje en el Conservatorio, en el cual tocará Carlitos Sedano en el violín de Sarasate, de quien los profesores le tienen por venturosa reencarnación»<sup>1563</sup>.

---

<sup>1559</sup> «Acontecimiento artístico. El concierto Sedano Muro», 23 de octubre de 1919.

<sup>1560</sup> Vid. n1114 *supra*.

<sup>1561</sup> Compárese con el caso de Leo de Silka (vid. 412n1545 *supra*).

<sup>1562</sup> «¿Quién era Sedano Muro y por qué tanta expectación? Pues porque José Carlos era nieto del político vallisoletano José Muro, y se presentaba con “aire serio y el pantalón corto de un adolescente de catorce años”». De Campos Setién, *Quehacer musical*, 19.

<sup>1563</sup> «Concierto en Calderón. Carlos Sedano Muro», 25 de octubre de 1919.

Con objeto de destacar su genialidad, el articulista incidió en la comparación realizada por el jurado entre el joven violinista y Sarasate, cuya figura se había instalado en el imaginario colectivo como el más importante y reciente genio del instrumento. De hecho, entre las publicaciones que se sucedieron con objeto de acrecentar aún más el interés del concierto se incluyó una supuesta conversación con «una eminente personalidad del mundo musical español» y «uno de los más altos prestigios del arte lírico español»<sup>1564</sup>, cuya identidad se mantuvo en todo momento en el anonimato, y que debió de producirse durante ese verano en San Sebastián. En sus declaraciones, el entrevistado insistía en que la valía de Sedano Muro era aún mayor que la constatada por los medios y su semejanza con el violinista pamplonés era tal que el propio Ruiz de Tejada, compañero de Sarasate y miembro del jurado, creyó estar escuchando al ya fallecido artista<sup>1565</sup>: «cuando terminó, como le vieran nervioso, temblando, arrancándose el bigote con un movimiento maquinal, y le preguntasen qué le sucedía, contestó textualmente: – “¿Pero no comprenden ustedes mi emoción? ¡Si es que me parece que *ha resucitado!* ¡Si estoy oyendo á Pablo!” –¿...? –Pues todavía es más halagüeño el juicio de otro de los miembros del tribunal, autoridad indiscutible, que ha dicho: “No es que *tocara* como Sarasate; es que *toca* mejor que Sarasate”»<sup>1566</sup>. La forma de enunciación homodiegética que el periodista utilizó al reproducir su supuesta conversación con el entrevistado anónimo, el cual a su vez replicaba las palabras de algunos de los miembros del jurado que hicieron valoraciones sobre el joven violinista, demuestra una técnica discursiva que pretende legitimar la información proporcionada al ser pronunciada por voces ajenas a la suya propia, es decir, constituye un modelo de exposición que funcionaba como argumento de autoridad. Rivera ya se había referido a la conversacionalización como un recurso frecuentemente empleado para aportar verosimilitud a personajes ficticios que la prensa vallisoletana del cambio de siglo creaba al aludir a personajes mediáticos como Adelina Patti en relatos que, además de subrayar su carácter temperamental o la excepcionalidad de sus aptitudes, la consolidaron como representación conspicua de

---

<sup>1564</sup> Un reporter, «Un artista prodigioso», 26 de octubre de 1919.

<sup>1565</sup> Además de que Sarasate se había convertido ya entonces en la figura de referencia del virtuosismo violinístico, conviene tener en cuenta que la semejanza apuntada entre este y Sedano Muro tiene que ver también con el hecho de que Sarasate había sido un niño prodigio, razón por la que dicha comparación adquiriría, aún si cabe, mayor vigor y sentido. Cfr. María Nagore Ferrer, *Sarasate. El violín de Europa* (Madrid: ICCMU, 2013).

<sup>1566</sup> *Ibíd.*

artista autóctona y de celebridad internacional<sup>1567</sup>. Así mismo, resulta significativa la afirmación del supuesto entrevistado al referirse a la situación socioeconómica acomodada de que disfrutaban Sedano Muro y su familia<sup>1568</sup>. De hecho, los anuncios de su presentación local incidieron en destacar no solo la vinculación con el político vallisoletano, sino su pertenencia a la aristocracia, que, por extensión, también disfrutaba el violinista, asunto sobre el cual se pronunció el desconocido entrevistado:

Esperamos que sabrá sacrificarse y que comprenderá que cuando se ha recibido de Dios un privilegio excelso como el que él posee, es un deber utilizarle y no negar á sus contemporáneos el regalo preciado de su arte. No se malogrará oscureciéndose, porque no lo consentiremos. Precisamente en estos días han corrido rumores de que Sedano pensaba dedicarse á estudiar una carrera –no sé si la de ingeniero ó la de abogado– y abandonar, ó relegar á segundo término, como un adorno, el violín, y todos nos hemos apresurado á impedirlo, haciendo saber á la familia que el mundo lírico español no puede consentir que se frustre lo que consideramos ya como una gloria del arte nacional<sup>1569</sup>.

Esa actitud paternalista y posesiva que desprende el discurso es muestra de una consideración del artista como propiedad patrimonial, capital susceptible de preservación, discursivamente infantilizado también con objeto de potenciar el carácter de excepcionalidad que revestían estos *niños prodigio*<sup>1570</sup>. En relación con la condescendencia que implica el empleo de estas fórmulas de cortesía construidas a base de diminutivos, procede destacar la correspondencia advertida entre los modos de tratar a las mujeres y a los niños artistas o prodigios. La asignación de roles que se puede extraer de frases tan célebres como «mujeres y niños primero» ejemplifica un código de conducta caballeresca que, como afirma Lucy Delap, se encontraba íntimamente relacionado con un revival de la caballería británica, especialmente en el ámbito naval<sup>1571</sup>. Frases

---

<sup>1567</sup> Cfr. Rivera Martínez, «El hecho escénico», 244. A raíz de las publicaciones que aludían a celebridades en clave de anécdota, Rivera se refirió también al *fenómeno Sarasate* como paradigma de *niño prodigio*. *Ibíd.*

<sup>1568</sup> Conviene recordar que, como se ha mostrado en una cita previa, el político vallisoletano familiar del violinista había sido calificado como «ilustre patricio», lo cual no puede dejar de vincularse con el ya mencionado Leo de Silka (marqués de Rocaverde), pues, al igual que había sucedido con este, el diario enfatizó dicha procedencia aristocrática también en el caso del joven violinista como argumento de distinción.

<sup>1569</sup> Un reporter, «Un artista prodigioso», 26 de octubre de 1919.

<sup>1570</sup> En el título de la crítica a su primer concierto, De'Lapi se refirió al violinista como Carlitos y le definió en los siguientes términos: «Pepe Carlos con el aire serio y el pantalón corto de un adolescente casi niño». Fernando De'Lapi, «De música. El primer concierto público de Carlitos Sedano Muro.–Ayer, en Calderón», 28 de octubre de 1919.

<sup>1571</sup> La autora destaca algunos hitos marítimos que, más que ser representativos de una supuesta «ley del mar» constituyeron excepciones en las que efectivamente se impuso esa norma de conducta que daba prioridad en la evacuación a mujeres y niños, como sucedió en el hundimiento del buque de guerra HMS Birkenhead en 1852 o con el RMS Titanic en 1912. «“Thus Does Man Prove His Fitness to Be the Master



como esa remiten a una forma de tratamiento educado, propia de los caballeros, por la que se infiere una consideración social a los niños y mujeres en tanto seres vulnerables, necesitados de protección y salvaguarda masculina adulta<sup>1572</sup>.

«Solo podíamos temer que nos hallásemos ante el triste espectáculo de una precocidad efímera. El *niño-prodigio* es un caso patológico, y por lo mismo, algo triste y de muy fugaz valor artístico. Pasan las asombrosas habilidades del momento, y la larva genial no medra»<sup>1573</sup>. La figura a la que se refería De'Lapi era la joven pianista Norita Pereira que en 1918 debía tener unos diez años<sup>1574</sup>, y que fue comparada por este mismo periodista con uno de los niños más famosos de la historia de la música, explotado como virtuoso del instrumento desde temprana edad:

Cuenta Schachtner, antiguo amigo de la familia de Mozart, que en cuanto éste pudo «principar á *hacer música*, perdió por completo toda afición á cualquier otra cosa». «Los mismos juegos y distracciones –añade– no lo eran para él, si no iban acompañados de música». Así también Norita Pereira, una niña aún, pasó su niñez llena de intuiciones, junto al piano, que pronto dejó de ser para ella el obstáculo que vencer, para trocarlo en un amable juguete. [...] Por fortuna, Norita Pereira, que despertó el asombro de lo precoz, va madurando aquel agraz temprano y ya pronto será un fruto logrado y en sazón. Posee un rico temperamento, pero ha enriquecido su natural lírico con la disciplina del estudio Siete años de elaboración terca, le han conseguido un dominio que el tiempo se encargará de asegurar. ¡Ah, cuando esa mano diminuta sea una zarpa de fierecilla...!<sup>1575</sup>

La comparación entre la infancia de la pianista y la de Mozart es utilizada como argumento legitimador de esas prácticas que, al menos en la actualidad, suscitan reflexión en términos de moralidad al convertir la infancia en un objeto de consumo, y por tanto,

---

of Things”: Shipwrecks, Chivalry and Masculinities in Nineteenth- and Twentieth-Century Britain», *Cultural and Social History* 3, n.º 1 (2006): 45-74.

<sup>1572</sup> En relación con el espíritu caballeresco –que se podría considerar como una suerte de discriminación positiva–, conviene traer a colación las palabras de Aresti en las que, refiriéndose a la conferencia titulada «La España de ayer y la de hoy (La muerte de una leyenda)» impartida por Pardo Bazán en París (1899), afirma que «frente a la virtud cívica, el autocontrol, la racionalidad práctica y el respeto a las mujeres, el hombre español era blasfemos, perezoso y zafiamente descortés. Y en aquella situación, los pueblos anglosajones, sus hombres, eran presentados a las naciones mediterráneas como el ejemplo a seguir». Nerea Aresti, «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX», en *Hombres en peligro: género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, ed. por Mauricio Zabalgaitia (Madrid: Iberoamericana, 2017), 26.

<sup>1573</sup> Fernando De'Lapi, «En la Unión Musical. Concierto Norita Pereira», 4 de junio de 1918.

<sup>1574</sup> Fue alumna de Pilar Fernández de la Mora, toda una personalidad dentro del mundo del piano español por ser la primera mujer que consiguió ganar una plaza por oposición en el Conservatorio de Madrid. Cfr. Nieves Hernández Romero, «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid», *Trans: Revista transcultural de música* 15 (2011): 24-25. Pudo estudiar con esta profesora gracias a que fue pensionada por la Reina Doña María Cristina en 1914, tal y como dio cuenta de ello un periódico al referirse a las virtudes de la joven pianista, descrita como «una preciosa nena de seis años». «La Reina Cristina y Norita Pereira», *Diario de la Marina*, 12 de enero de 1914.

<sup>1575</sup> Fernando De'Lapi, «En la Unión Musical. Concierto Norita Pereira», 4 de junio de 1918.

capitalizable y vendible, es decir, enajenable<sup>1576</sup>. Como afirmase Rodríguez Lorenzo, y a pesar de que no se llegó a cumplir con rigurosidad, en 1878 se había promulgado una ley que prohibía trabajar en espectáculos públicos a los niños menores de dieciséis años<sup>1577</sup>. El afán proteccionista hacia la infancia, que había adquirido fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX, no debió trasladarse al ambiente de los conciertos puesto que no se ha hallado ninguna referencia en el diario que pudiese de manifiesto posibles polémicas de orden moral con las mencionadas actuaciones protagonizadas por niños, que sí lo habían suscitado anteriormente las compañías infantiles de zarzuela: «Quisiéramos volver á oír á Norita Pereira algún día, pronto, en un concierto que no tuviese las restricciones de la invitación, á la faz de un auditorio numeroso. De un auditorio que no vea en ella á la niña que luce sus habilidades, sino que la mire como á una mujercita con melena de pajecillo y haldeta de tobillera, que tiene corazón»<sup>1578</sup>. Los problemas éticos que podían suponer estos conciertos protagonizados por niños se dejaron entrever en las palabras que De'Lapi dedicó a Norita Pereira, entre las que resulta especialmente significativa la mención a la haldeta<sup>1579</sup> tobillera como icono de vestimenta femenina infantil, así como la alusión a la largura de la prenda, en la que también insiste Aurelio González al referirse al aspecto de Heliodorina Sedano Muro –de nuevo a través del nombre con diminutivo–, hermana del violinista y pianista acompañante en alguna de las piezas que interpretó en el concierto que organizó el Ateneo para sus socios en el Teatro Zorrilla<sup>1580</sup>.

La mención a modelos violinísticos precedentes fue empleada por De'Lapi en calidad de estrategia argumentativa para justificar la consagración de Sedano Muro como artista. Manuel Quiroga Losada y Juan Manén, considerados los herederos de Sarasate, fueron mencionados por el crítico para afirmar que habían sido eclipsados por el joven intérprete al dominar perfectamente aquellas dificultades técnicas por la que estos fueron famosos: «Llegó

---

<sup>1576</sup> Para más información consúltese Adeline Mueller, *Mozart and the Mediation of Childhood* (Chicago: University Chicago Press, 2021).

<sup>1577</sup> Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, «“Los nietos del capitán Grant”», 292. Vid. n1424.

<sup>1578</sup> Fernando De'Lapi, «En la Unión Musical. Concierto Norita Pereira», 4 de junio de 1918.

<sup>1579</sup> «En el cuerpo de un traje, pieza o cada una de las piezas que cuelgan desde la cintura hasta un poco más abajo», en *DRAE*, 23<sup>a</sup> ed., s. v. «haldeta».

<sup>1580</sup> «La parte de acompañamiento al piano, corrió á cargo de Heliodorina R. Sedano Muro, hermana del concertista; una graciosa y monísima tobillerita, que también es una pianista de mérito, y compartió con su hermano los atronadores aplausos que con insistencia sonaron anoche en la sala de Zorrilla. Muy bien Heliodorina, acertadísima». Aurelio González, «Un artista prodigioso. Nuevo triunfo clamoroso de José Carlos Sedano.–El genial violinista es llevado en hombros entre vivas al “sucesor de Sarasate”»30 de octubre de 1919.

un momento (al terminar el tiempo, para atacar el segundo sin interrupción) en que el público rompió en una ovación larguísima, clamorosa, de las que debieron atronar los oídos de Sarasate, el viejo andariego. [...] En efecto, Sedano Muro está “hecho”, aunque parezca mentira que este mismo *Trino del diablo* (verdadera “diablura”, en verdad) con que nos arrebató Quiroga, y esta *Streghe* [sic] que nos mostró las artes de Manén, hayan podido doblarse á unos quince años. Pero ¿ha tenido tiempo su nuevo intérprete de conseguir lo que piden más ambas obras: técnica?»<sup>1581</sup>. La repercusión social que generó su debut vallisoletano fue motivo para que el diario publicase una especie de crónica de sociedad en la que, además de informar sobre el programa para el siguiente concierto, se hizo referencia a la celebración de una reunión en la casa de los señores Prieto de la Cal con objeto de homenajear a Sedano Muro y a su familia<sup>1582</sup>. La proyección mediática aumentó la expectación por escucharle; Aurelio González, que se encargó de esta segunda crítica, hizo constar que las damas distinguidas de Valladolid, ante la ingente afluencia de público, tuvieron que conformarse con ocupar los espacios más alejados de la sala, a los que eran ajenas por su condición social: «[...] la sala de Zorrilla<sup>1583</sup> llena, hasta las localidades altas, que fueron ocupadas por muchas distinguidas damas que no pudieron obtener lugar preferente y se resignaron gustosas á ir á las alturas»<sup>1584</sup>. De nuevo entra en juego esa estratigrafía social que articulaba la distribución del público en el espacio teatral, y una vez más, como afirmación de esa casuística que, a diferencia de lo que había sucedido en ejemplos previamente mostrados, mostraba un paradigma eventualmente resquebrajado por la violación de los límites como consecuencia de una insólita afluencia de público a un teatro

---

<sup>1581</sup> Fernando De'Lapi, «De música. El primer concierto público de Carlitos Sedano Muro.—Ayer, en Calderón», 28 de octubre de 1919.

<sup>1582</sup> «Ayer, en la elegante morada de los señores de Prieto de la Cal, le fué ofrecido al genial artista un té, al que asistieron, además de Pepe Carlos, su madre la señora de Sedano, su hermana Heliodorita, su tía la señora viuda de Santamaría, su tío don Mariano Muro, y su primo don Santos Santamaría Muro». «Un artista prodigioso. El triunfo de José Carlos Sedano Muro», 28 de octubre de 1919.

<sup>1583</sup> La celebración de este evento corrió a cargo del Ateneo, institución que en ese momento se hallaba sin sede practicable, razón por la que el concierto se celebró en el Teatro Zorrilla, cedido por la Sociedad Artística Castellana: «Desde que por el traslado del Círculo Mercantil á los locales del antiguo de Calderón acordó el Ateneo instalarse en el edificio que aquél ocupaba (Mendizábal, 4), viene preparándose la instalación definitiva d dicho centro de cultura. Las obras de decorado se prolongan más de lo que se había calculado, y ello obliga al Ateneo á aplazar la apertura del curso actual hasta los primeros días de Enero, que se efectuará con toda solemnidad la inauguración de los nuevos locales. Hasta entonces, y durante toda la primera etapa del curso, el Ateneo celebrará fiestas de arte y veladas musicales en el teatro Zorrilla, cedido á tal efecto por la Sociedad Artística Castellana de Espectáculos». «En el Ateneo. La primera etapa del curso.—Fiestas artísticas. Concierto Cárlos Sedano Muro.—La nueva instalación», 28 de octubre de 1919.

<sup>1584</sup> Aurelio González, «Un artista prodigioso. Nuevo triunfo clamoroso de José Carlos Sedano.—El genial violinista es llevado en hombros entre vivas al “sucesor de Sarasate”», 30 de octubre de 1919.

de dimensiones relativamente modestas para acoger solemnidades artísticas como la que revistió el citado concierto: «He oído á Sedano Muro dos conciertos, sin pensar si era chico, ni tenía premio Sarasate, si tocaba para los pobres ó si, cediendo á fines y galanterías, se dejaba oír de los ateneístas y su público; si tenía el mocito un apellido de fuerza por el abolengo, y en estas condiciones he formado mi humilde concepto, suscribiendo cuanto del violinista Sedano Muro se ha dicho por grandes músicos y pensando en los achaques comparativos tan peligrosos como viciados, de los que debemos huir ahora y siempre»<sup>1585</sup>. Por un lado, destaca la necesariamente impostada autopercepción del crítico al considerarse inmune a toda esa publicidad preliminar que había presentado al intérprete como un genio del violín de la que, evidentemente, era conocedor. Esa pretendida (simulada) objetividad denota una suficiencia moral e intelectual que el crítico hizo constar con objeto, ya no solo de hacer valer su opinión, sino de denostar la manida fórmula de la comparación entre artistas como argumento válido para las críticas musicales: «En este mismo diario el amigo y compañero Fernando De'Lapi, al reseñar el “concierto Muro” en Calderón, elogió –con su peculiar competencia literario-musical– la labor del artista»<sup>1586</sup>. Queda, por tanto, abierto el interrogante sobre si las palabras de González al condenar los «achaques comparativos» empleados por los críticos, se referían directamente, o no, a De'Lapi, quien también los había utilizado al relacionar a Sedano Muro, ya no solo con Sarasate, sino con otros dos de los violinistas españoles más importantes de su tiempo, Manén y Quiroga<sup>1587</sup>. Y es que, si acaso la forma en que González se percibe y, consecuentemente, se muestra a través de *El Norte de Castilla* como voz autorizada para determinar el talento de este joven intérprete se trate de uno de los ejemplos más clarificadores de esas nuevas retóricas periodísticas que, en materia musical, se habían gestado a lo largo de esta segunda década del siglo XX en Valladolid conforme se asiste a una creciente demanda, y consecuente oferta –o viceversa–, de música en concierto que se tradujo en una emergente red de intérpretes considerados como celebridades, y a una progresiva concienciación y definición de la profesión del crítico musical como figura autorizada para emitir juicios propios que revestían un halo de objetividad proyectado por y para satisfacer su deseo de autolegitimación.

---

<sup>1585</sup> *Ibid.*

<sup>1586</sup> *Ibid.*

<sup>1587</sup> Cfr. 423n1581 *supra*.

## **V. CONCLUSIONES**



El dinamismo artístico y musical de que hizo gala el Valladolid de la segunda década del siglo xx condicionó el devenir de una oferta cultural y de ocio cuyo estudio, a través de El Norte de Castilla, ha revelado una compleja y heterogénea realidad de fenómenos, prácticas y espacios cuyo caudal e interés desdice la parca atención historiográfica que ha tendido a prestárseles. Se trata, no obstante, de un marco estético y crítico en conformación a partir del sensible declive de instancias supérstites de una tradición espectacular heredada y del nuevo pulso que imprimen, paulatina e inexorablemente, las demandas de la contemporaneidad. Ello corrobora la pertinencia de abordar el hecho musical como manifestación performativa, para lo cual se hacía necesario, por una parte, aplicar a las informaciones una perspectiva de trabajo dual, relativa tanto al objeto musical en sí cuanto a los agentes, dinámicas, procesos, mediaciones, articulaciones e interacciones que se han revelado conformadores y condicionantes del mismo. Por otra parte, me ha llevado a verificar las suposiciones, basadas no sólo en la especulación sino también en la experiencia de mis aproximaciones investigativas previas en formato breve durante el Grado y el Máster, de las que partía este trabajo y a confirmar el alcance, validez y conveniencia de su estudio a través de una fuente hemerográfica generalista como El Norte de Castilla. El principal objetivo de esta investigación, consistente, por tanto, en examinar la relación música-ocio-sociabilidad en la capital provincial castellana entre los años 1910 y 1920 a través de los datos y los discursos proporcionados por dicho rotativo, ha servido para desgranar los pormenores de las manifestaciones musicales registradas, así como los procesos de orden económico, social, político, institucional, moral, simbólico e ideológico subyacentes a cualquier manifestación cultural, reflejo y condicionante de la forma en que toda comunidad se autopercebe y se representa. Este designio ha sido cumplido gracias a una serie de metas parciales por cuyo medio se ha pretendido analizar la dimensión empresarial en que se encontraba inserta la oferta musical en tanto producto de la industria cultural y bien de consumo inscrito en el mercado del ocio, situación estrechamente adherida a estructuras y dinámicas formales e informales de sociabilidad en las que el mapa simbólico de los espacios ocupados o involucrados se ha revelado un factor fundamental a contemplar. Así mismo, y dada la fuerte dependencia que en lo relativo al circuito escénico musical guardaban la oferta cultural y sus presupuestos estéticos con respecto a Madrid, foco primordial de producción y exportación, el escrutinio se ha detenido en los gestos de cambio y en los virajes de los modelos espectaculares que dominaron los escenarios durante esos años estudiados; una faceta en la que adquiere singular relieve el fenómeno concertístico, paradigma de expresión artística distintiva de colectivos con elevado capital cultural frente a aquellas manifestaciones que,

lejos de suponer un recreo intelectual, eran consideradas mero entretenimiento, pero cuyo monopolio comienza a verse amenazado debido a un flujo de popularización creciente.

El vasto acopio de informaciones que, gracias a trabajos precedentes –propios y ajenos– de similar vocación, se preveía recabar ha superado las estimaciones de partida, habiéndose alcanzado la cifra de 18 028 registros. La ejecución pautada y secuencial de los objetivos procedimentales ha consentido una localización y acopio eficaz de las informaciones de interés, procedentes de cualquiera de las secciones del periódico, que de manera paralela fueron sistematizadas en una base de datos. Ello ha permitido realizar búsquedas relacionales conforme a diferentes criterios (tópicos, eventos, individuos, agrupaciones, locales, repertorios, etc.), así como establecer conexiones entre datos crudos y discursos, en los que se han podido identificar una serie de hilos y estrategias discursivas articuladas conforme a reivindicaciones identitarias de orden nacional/regional, de género, de clase, morales, políticas e ideológicas, y que se han reflejado en el periódico con mayor o menor grado de explicitud. Se puede concluir que si la elección de una única fuente primaria podía resultar una decisión arriesgada y susceptible de comprometer la veracidad de las informaciones recabadas, el propio carácter del periódico ha propiciado resultados satisfactorios si se atiende, por un lado, al ingente volumen de materiales relevantes desde el punto de vista del hecho musical, y, por otro lado, a la enjundia discursiva de los documentos, cuya utilidad ha excedido la mera información sobre personajes o acontecimientos. De hecho, al hilo de la misma idiosincrasia del rotativo como soporte del acto de comunicación entablado entre redactores y lectores o receptores, conviene destacar, además de su ya probada cualidad dialógica, el elevado grado de literaturidad que presenta, lo cual, lejos de empañar su fiabilidad se ha tornado especialmente interesante para conocer las inercias expresivas, descriptivas, narrativas o argumentativas que tendían a emplearse a colación de determinadas situaciones, géneros, agentes, espacios, etc. A este respecto, y si bien ya se habían realizado aproximaciones generales al panorama musical vallisoletano en demarcaciones cronológicas amplias que comprendían la aquí abordada, la ausencia de bibliografía específica centrada en la segunda década del siglo xx alentó el diseño de esta tesis, resultado de conjugar planteamientos teóricos y herramientas metodológicas procedentes de diversos frentes; así la historia cultural –el enfoque microhistórico en la concreción del objeto de estudio y sus diferentes giros (cultural, lingüístico y performativo)–, el ACD, la pragmática y los estudios sobre ocio y sociabilidad han sido complementados con otras propuestas que, desde la sociología y los estudios literarios, se



han revelado enfoques pertinentes y, sobre todo, necesarios para el análisis e interpretación de las informaciones abordadas.

El panorama sociohistórico que se esboza como punto de arranque ha puesto de manifiesto algunas circunstancias que a nivel nacional y local pautaron el acontecer de esos años, marcados por un paisaje político convulso con frecuentes cambios de gobierno, tensiones sociales acrecentadas por un emergente movimiento obrero y las consecuencias de las guerras en Marruecos y Europa, causa de importantes repercusiones económicas que afectaron, sobre todo, a las clases más desfavorecidas. Sin embargo, y a pesar de que la rutina informativa del diario refería con frecuencia los problemas que aquejaban a dicho sector poblacional, el tono general de la redacción se dirigía manifiesta y preferentemente hacia su público objetivo: los círculos acomodados y sectores burgueses que adquirirían el periódico, que protagonizaban y consumían una parte nada desdeñable de los eventos musicales de los que este se hacía eco y que buscaban reconocerse y verse acreditados en sus páginas según un mecanismo de reflexión tácitamente acordado y sometido a la viscosidad de los condicionantes de clase y de las relaciones de poder municipales. En ese sentido, conviene llamar la atención sobre la importantísima carga simbólica y cultural que ostentaron los espacios como factor determinante en la definición misma del hecho musical, de manera que se asiste a una suerte de cartografía social evidenciada a través de las atribuciones de clase que los textos periodísticos reflejan, bien por medio de estrategias discursivas bien mediante una mayor, menor o nula atención prestada por el periódico; la incuria comprobada hacia determinadas realidades resulta altamente significativa para la comprensión de un contexto musical fuertemente sometido a circunstancias, condiciones y factores extrartísticos. Así mismo, los tiempos para el acontecer musical estuvieron, al igual que sucede hoy en día, en buena medida determinados por el calendario litúrgico, pues, además del año cómico –eventualmente dividido en subtemporadas–, se verifica otra serie de festividades anuales con reverberaciones celebrativas, al margen del ámbito religioso, en manifestaciones populares y callejeras como las fiestas patronales de los diferentes barrios de la ciudad o las ferias municipales. No obstante, una mirada más profunda a la temporalidad del hecho musical revela además una lógica horaria de las programaciones, estratégicamente dirigidas a determinados colectivos en función de los intervalos de recreo y ocio que la disponibilidad de su situación familiar y/o laboral les permitía.

Si se atiende a la compleja casuística que se ha evidenciado en torno a los espectáculos dramático musicales y a la música en concierto sobre los que se vertebra buena parte del desarrollo de la tesis, procede destacar el hecho de que la articulación de contenidos por la

que se ha optado en este trabajo es solo una mirada posible pero que en ningún caso es unívoca. En lo relativo a la parte del hecho musical vinculado con la escena, el hilo discursivo por excelencia que ha sobrevolado los discursos hemerográficos del periódico ha sido el de la crisis teatral. Las opiniones de la crítica, permanentemente asentadas en el descrédito al género chico, contrastaban con una aún significativa presencia de títulos y afluencia de público que, si acaso, se vieron mermadas por la irrupción del cinematógrafo como alternativa de ocio aún más económica y extraordinariamente atractiva. De hecho, el molde espectacular del lenguaje filmico imprimió una serie de cánones que pautaron no solo la transformación creativa (y frutiva) de las nuevas obras de teatro lírico popular autóctono, sino también de las adaptaciones de títulos extranjeros y de las nuevas obras de factura nacional que las imitaban, en las cuales la importancia de la visualidad, la subrogación de la trama ficcional ante la plasticidad y el movimiento –con frecuentes interpolaciones coreográficas–, la corporalidad –básicamente femenina– exhibida y la toma de conciencia de sus posibilidades ostensivas más allá de lo meramente interpretativo condicionaron indefectiblemente la forma en que los periodistas escribieron sus textos, con la atención siempre dirigida hacia la puesta en escena, las decoraciones y el vestuario, así como los gestos, actitudes y expresiones, sobre todo, de las mujeres.

En lo que respecta engranajes de programación y organización empresarial, se ha comprobado un *modus operandi* relativo a la permanencia de las compañías líricas en la ciudad condicionado por estrictas diferenciaciones de estatus –reflejadas por el diario en términos de valor artístico– y cuya repercusión directa era inversamente proporcional a la frecuencia con que eran contratadas y al tiempo que se mantenían en cartel. Frente a las regulares compañías de género chico y opereta en temporadas más frecuentes y duraderas, se encontraban aquellas que, contempladas por el diario como excepcionales, comparecían en anecdóticas temporadas de corta duración. La adscripción social elitista de estas últimas fue constante en unas críticas habitualmente entreveradas con comentarios propios de la crónica social, que servían para ratificar la pertenencia de clase de la concurrencia mediante alusiones estereotipadas a la distinción y el aspecto de la parte femenina del público a través de fórmulas de cortesía que incidían en clichés sobre su belleza y la elegancia de sus ropajes. Al hilo de la excepcionalidad, y dado el éxito masivo que el género operetístico había alcanzado sobre los escenarios españoles a través de adaptaciones, conviene también destacar la significativa programación de compañías especializadas. Su presencia local tuvo repercusiones en el plano discursivo, pues suscitó una pugna dialéctica y estética sobre la tendencialmente nociva influencia extranjera de la opereta y el vodevil sobre la producción autóctona, lo cual generó

una situación ambigua por múltiples motivos. Frente a la habitual postura proteccionista de lo autóctono frente a lo foráneo, los halos de modernidad y e innovación que había arrojado la opereta (en cuanto a temática, música o escenografía) se habían granjeado la aceptación unánime del público y de parte de la opinión facultativa, pues si los anteriores argumentos se esgrimían con connotaciones positivas, los críticos no dejaron de considerar al género como una forma de entretenimiento sin excesivo valor artístico, habitualmente denostado por todo aquello que implícitamente desplegaba su asociación con lo femenino, descrito en términos de sensualismo, frivolidad y cursilería.

A colación del papel decisivo que ostentaron los géneros foráneos implantados en la escena local a través de adaptaciones o de nuevas obras creadas bajo los preceptos que aquellas pautaban, conviene destacar que el vodevil se ha revelado imprescindible en las tablas de las postrimerías de la década examinada, a pesar de que apenas ha sido estudiado en el contexto nacional de estos años. Si aún se constata la presencia de subgéneros como el sainete, revistas, juguetes, fantasías y anecdóticas muestras de teatro social, la tendencia sicalíptica en el teatro lírico popular de estos años es la variante que mayor presencia y aceptación consiguió en el público, pese a que nutridos sectores de la crítica se mostraban ferozmente combativos con las demostraciones de falta de moral y decoro. Conviene advertir que las reseñas y crónicas acerca de estos géneros tendieron a pasar por alto de manera prácticamente sistemática cuestiones sobre el argumento y música por ser considerados meras excusas para explotar los atractivos de la realización escénica, entre los que el reclamo visual y la exhibición del cuerpo femenino se erigían en incentivos principales. De hecho, si las mujeres se habían revelado como máximas figuras en los géneros de teatro musical, es en el entorno de las variedades cuando se convierten en protagonistas únicas; curiosamente, la celebridad de las vedettes se traduce en un revelador silencio por parte de los medios pues, a lo largo de toda la década únicamente se registran anecdóticas publicaciones y acerca de casos muy concretos: actuaciones de artistas de primera fila sobre las que se deslizaban comentarios que permitían adivinar el carácter sugestivo de sus performances, si bien matizados con constantes alusiones a la moralidad del espectáculo.

Esta situación nada tiene que ver con el fenómeno de la música en concierto, un formato que se afianzó a lo largo de la década y cuyo proceso contiene en sí el germen de mutación que violenta la estratigrafía social asociada a la ideología del gusto natural e infringe, a través de su divulgación popularizante y democratizadora, el monopolio que sobre esa expresión cultural habían detentado círculos restringidos y elitistas. En consonancia con el deseo de renacimiento cultural que se desprendió del regeneracionismo como movimiento

ideológico y cultural, la música en conciertos fue considerada y finalmente consumida como una alternativa de ocio. Y es que los años estudiados se han consolidado como un periodo de intensas transformaciones marcadas por una creciente oferta y demanda de estos eventos, ya en espacios de sociabilidad formal ya informal, si bien es cierto que la atención prestada por el diario es considerablemente disímil en unos y otros casos. Esta casuística engarza con la ya apuntada oposición cotidiano versus excepcional y su consiguiente repercusión mediática, lo cual, aunque no ha permitido realizar una aproximación todo lo específica y precisa que hubiera sido deseable, informa igualmente sobre la propia idiosincrasia del periódico, sus redactores y el presunto horizonte de expectativas de sus principales lectores. Frente a las anecdóticas experiencias sinfónicas, camerísticas y solistas que a lo largo del periodo aparecieron en su mayoría vinculadas a instituciones, como el Ateneo, de carácter instructorecreativo y desarrolladas en sus propias dependencias o en salas arrendadas, hacia el final de la década la programación de temporadas de conciertos en los teatros y, sobre todo, el surgimiento de la Sociedad Filarmónica de Valladolid –creada exprofeso para la organización regular de conciertos–, obtuvieron una significativa acogida por parte de la sociedad vallisoletana. La moda de la experiencia cultural del concierto se vio, así mismo, acrecentada por una incipiente red de intérpretes cuya celebridad alimentaba el interés público. De hecho, la proliferación y proyección que adquirieron los conciertos en cafés prueba el auge que experimentaron este tipo de convocatorias, cuya repercusión en el diario trasluce los términos de su evolución a través de retóricas promocionales que apuntaban hacia una revalorización de artistas y repertorios –coincidentes con los abordados en los circuitos formales– y redefinición del mismo, pues contrariamente a la experiencia contemplativa, los conciertos en cafés conllevan una inusitada apropiación de un capital cultural y simbólico consumido en unos entornos de sociabilidad informal y abiertos al común de la población municipal.

En el plano discursivo esta investigación ha revelado una serie de topoi y estrategias retóricas asociadas al hecho musical que, además de compartir y perpetuar lugares comunes frecuentados por otras fuentes hemerográficas a escala nacional –lo que implícitamente suscribía opiniones procedentes de la capital– contrastaba con unas, solo aparentemente paradójicas, vindicaciones identitarias de carácter regionalista por las que se enfatizaba la diferencia de gustos con respecto a la casuística madrileña. Si, por un lado, Madrid era considerado modelo artístico y centro neurálgico de producción cultural, al mismo tiempo era paradigma de un ocio de cuestionable moralidad y constructor de prejuicios acerca de la capacidad de apreciación de los públicos de provincias. Esa pugna discursiva resumible en la

oposición nosotros-ellos, centro-periferia, se encuentra relacionada con la oposición grand art-cultura popular que vertebraba buena parte de los textos estudiados. A modo de colofón, y si acaso como alegato final, considero que este trabajo ha contribuido a desmontar determinadas afirmaciones que la historiografía local ha tendido a repetir acerca de la centralidad de los géneros canónicos frente a aquellos considerados liminares y, consecuentemente, marginados de la atención musicológica. Pues, a tenor de lo expuesto, su trascendencia real se ha consolidado como vertebradora de una oferta cultural y de ocio producida y consumida de manera masiva, y cuyas repercusiones –tanto para la década estudiada como para los años inmediatamente previos y, desde luego, posteriores– en el decurso estético, moral, identitario e ideológico adscrito al hecho musical modifican sustancialmente las coordenadas sobre las que se asienta la narrativa académica tradicional.

## Conclusions

The artistic and musical dynamism that Valladolid displayed in the second decade of the 20th century conditioned the future of a cultural and leisure offer whose study, through *El Norte de Castilla*, has revealed a complex and heterogeneous reality of phenomena, practices, and spaces whose quantity and interest doesn't match with the scant historiographical attention that has usually been paid to them. It is, however, an aesthetic and critical framework in conformation from the sensitive decline of surviving instances of a spectacular inherited tradition and the new pulse that the demands of contemporaneity print, gradually and inexorably. This corroborates the relevance of approaching the musical acts as a performative manifestation, for which it was necessary, on the one hand, to apply a dual work perspective to the information, relative both to the musical object itself and to the agents, dynamics, processes, mediations, articulations, and interactions that have revealed their shapers and conditions. On the other hand, it has led me to verify the assumptions, based not only on speculation but also on the experience of my previous investigative approaches in brief format during the Degree and Master, from which this work started and to confirm the scope, validity, and convenience of its study through a general newspaper source such as *El Norte de Castilla*. The main objective of this research, consisting, therefore, of examining the relationship music-leisure-sociability in the Castilian provincial capital between the years 1910 and 1920 through the data and discourses provided by the aforementioned newspaper, has served to break down the details of the registered musical manifestations, as well as the economic, social, political, institutional, moral, symbolic and ideological processes underlying any cultural manifestation, reflection and conditioning of the way in which every community perceives and represents itself. This design has been fulfilled thanks to a series of partial aims through which it has been attempted to analyze the business dimension in which the musical offer was inserted as a product of the cultural industry and a consumer asset registered in the leisure market, a situation closely adhered to formal and informal structures and dynamics of sociability in which the symbolic map of the occupied or involved spaces has been revealed as a fundamental factor to contemplate. Likewise, and given the strong dependence on the musical circuit of the cultural offer and its aesthetic presuppositions with regard to Madrid, the primary focus of production and export, the scrutiny has stopped at the gestures of change and the turns of the spectacular models that dominated the scenes during those studied years; a facet in which the concert phenomenon acquires singular importance, a paradigm of distinctive artistic expression of collectives with high cultural capital in

comparison to those manifestations that, far from being an intellectual recreation, were considered mere entertainment, but whose monopoly begins to be threatened due to a flow of increasing popularization.

The vast compendium of information that, thanks to previous works –own and others– of a similar vocation, was expected to be collected has exceeded the initial estimates, having reached the number of 18 028 records. The ruled and sequential execution of procedural objectives has allowed an effective location and collection of interesting information, coming from any of the sections of the newspaper, which in parallel were recorded in a database. This has made it possible to carry out relational searches according to different criteria (topics, events, individuals, groups, spaces, repertoires, etc.), as well as to establish connections between raw data and discourses, in which a series of discursive threads and strategies related with national/regional, gender, class, moral, political and ideological identity claims have been identified, which has been reflected in the newspaper with a greater or lesser degree of explicitness. It can be concluded that if choosing a single primary source could be a risky decision and likely to compromise the veracity of the information collected, the nature of the newspaper has led to satisfactory results if, on the one hand, one considers the enormous volume of relevant materials from the point of view of the musical acts, and, on the other hand, the discursive substance of the documents, whose usefulness has exceeded mere information about characters or events. In fact, according to the very idiosyncrasy of the newspaper as a support as a communication act established between editors and readers or receivers, it should be noted, in addition to its already proven dialogical quality, the high literary degree it presents, which, far from tarnishing its reliability has become especially interesting to know the expressive, descriptive, narrative or argumentative inertia that tended to be used on certain situations, genres, agents, spaces, etc. In this regard, and although general approaches to the Valladolid music scene had already been made in broad chronological demarcations that included the one addressed here, the absence of specific bibliography focused on the second decade of the 20th century encouraged the design of this thesis as a result of combining theoretical approaches and methodological tools from various fronts; cultural history –the microhistorical focus on the object of study’s concretion and its different turns (cultural, linguistic and performative)–, CDA, pragmatics and studies on leisure and sociability have been complemented with other proposals that, from sociology and literary studies, have been revealed as relevant approaches and, above all, necessary for the analysis and interpretation of the information addressed.

The socio-historical panorama that is outlined as a starting point has revealed some circumstances that at the national and local level ruled the events of those years, marked by a convulsed political landscape with frequent changes of government, social tensions increased by an emerging labour movement and the consequences of the wars in Morocco and Europe, cause of important economic repercussions that affected, above all, the most disadvantaged classes. However, and despite the fact that the newspaper's informative routine frequently referred to the problems that afflicted this population sector, the general tone of the newsroom was clearly and preferably directed towards its target audience: the well-off circles and bourgeois sectors that acquired the newspaper, who starred in and consumed a not inconsiderable part of the musical events echoed by it and who sought to recognize and see themselves accredited in its pages according to a tacitly agreed mechanism of reflection and subjected to the viscosity of class conditions and the municipal power relations. In this sense, it is convenient to draw attention to the extremely important symbolic and cultural spaces load as a determining factor in the very definition of the musical fact, so that we are witnessing a kind of social cartography evidenced through the class attributions that journalistic texts reflect, either through discursive strategies or through more, less or no attention paid by the newspaper; in fact, the proven carelessness towards certain realities is highly significant for the understanding of a musical context strongly subjected to extra-artistic circumstances, conditions and factors. Likewise, the times for the musical event were, as nowadays, largely determined by the liturgical calendar, since, in addition to the comic year –eventually divided into subseasons–, there is another series of annual festivities with celebrative reverberations, apart from the religious sphere, in popular and street demonstrations such as different neighbourhood's patronal celebrations of the city or municipal fairs. However, a deeper look at the temporality of the musical event also reveals a programming time logic, strategically aimed at certain groups based on the available intervals of recreation and leisure time, which depended on their family and/or work situation.

If one looks at the complex casuistry that has been evidenced around musical-dramatic shows and concert music on which a good part of the development of the thesis is structured, it is appropriate to highlight the fact that the chosen contents articulation in this work is only one possible view but in no case is it unambiguous. Regarding the part of the musical fact linked to the scene, the main discursive thread that has flown over the hemerographic discourses of the newspaper has been the one relates to the theatrical crisis. The critic's opinions, permanently based on the discredit of the género chico, contrasted with a still significant presence of titles and an influx of public that were diminished by the



cinematograph irruption as an even cheaper and extraordinarily attractive leisure alternative. In fact, the spectacular model of the film language printed a series of canons that ruled not only the creative (and fruitful) transformation of the new native popular musical theater works, but also adaptations of foreign titles and production of new Spanish works that imitated them, in which the importance of visuality, the subrogation of the fictional plot versus plasticity and movement –with frequent choreographic interpolations–, the corporality –basically feminine– exhibited and the awareness of its most ostensive possibilities beyond the merely interpretative, inevitably conditioned the way in which journalists wrote their texts, with their attention always directed towards the staging, decorations and costumes, as well as the gestures, attitudes and expressions, above all, of women.

In relation to programming mechanisms and business organization, a *modus operandi* related to the permanence of lyrical companies in the city has been verified, conditioned by strict status differentiations –reflected by the newspaper in terms of artistic value– and whose direct impact was inversely proportional to the frequency with which they were contracted and the time they remained programmed. The regular companies of *género chico* and operetta in more frequent and long-lasting seasons, contrasted with those that, considered by the newspaper as exceptional, appeared in anecdotal short-term seasons. The elitist social affiliation of the latter appeared constantly reflected in some critics usually interspersed with typical social chronicle comments, which would serve to ratify the class membership of the audience through stereotyped allusions to the distinction and appearance of the female public through courtesy formulas that stressed beauty and clothing elegance clichés. In line with its exceptionality, and due to the massive success that opera had achieved on Spanish stages through adaptations, it should be highlighted the significant programming of specialized companies. Its local presence had repercussions on discursive level with a dialectical and aesthetic struggle about the tendentially harmful foreign influence of operetta and vaudeville on native production, which generated an ambiguous situation for multiple reasons. Faced with the usual protectionist position of the autochthonous against the foreign, the operetta halos of modernity and innovation (in terms of topic, music or scenery) won the unanimous public acceptance and just a critical opinion part, because if the previous arguments were used with positive connotations, the critics did not stop considering the genre as a entertainment form without excessive artistic value, usually reviled for everything that implicitly displayed its association with the feminine, described in terms of sensualism, frivolity and *cursilería*.

About the decisive role played by foreign genres implanted in the local scene through adaptations or new works created under the precepts that those guidelines, it should be noted that vaudeville has proved essential in the tables of the last years of the examined decade, even though it has hardly been studied in the national context in recent years. If the presence of subgenres such as sainete, revistas, juguetes, fantasías and anecdotal samples of social theater is still confirmed, the sicaliptic trend in the popular music theater of these years is the variant that achieved the greatest presence and public acceptance, despite that large sectors of criticism were fiercely combative with lack of morality and decorum demonstrations. It should be noted that the reviews and chronicles about these genres tended to systematically ignore questions about the plot and music as they were considered mere excuses to exploit the attractions of stage production, among which the visual claim and the exhibition of the female body were erected in main incentives. In fact, if women had revealed themselves as the greatest figures in musical theater genres, it is in the environment of varietés when they become unique protagonists; Curiously, the celebrity of vedettes translates into a revealing silence by media since, throughout the decade, only very specific cases are recorded in anecdotal publications: leading artists performances in which they slipped comments that allowed us to guess the suggestive nature of her performances, although nuanced with constant allusions to the morality of the show.

This situation has nothing to do with the musical concert phenomenon, a format that became solid throughout the decade and whose process contains the seed of mutation that violates the social stratigraphy associated with the ideology of natural taste and infringes, through its popularizing and democratizing dissemination, the monopoly that elitist and restricted circles had held over that cultural expression. In keeping with the desire for a cultural renaissance that emerged from regenerationism as an ideological and cultural movement, music in concerts was considered and finally consumed as a leisure alternative. The studied years have been consolidated as a period of intense transformations marked by a growing supply and demand of these events in spaces of formal and informal sociability, although it is true that the attention paid by the newspaper is considerably different in each other cases.

This casuistry is linked to the already noted daily versus exceptional opposition and its consequent media repercussion, which, although it has not allowed a desirable specific and precise approximation, also informs about the very idiosyncrasy of the newspaper, its editors, and the presumed horizon of main readers. Faced with the anecdotal symphonic, chamber music and soloist experiences that throughout the period appeared mostly linked to

institutions, such as the Ateneo, of an instructor/recreational nature and developed in their own premises or in rented theatrical buildings, towards the end of the decade the concert seasons programmed in theaters and, above all, the emergence of the Sociedad Filarmónica de Valladolid –created expressly for the regular concerts organization–, obtained a significant reception by local society. The cultural concert experience fad was also heightened by a fledgling network of performers whose celebrity fueled public interest. In fact, the proliferation and projection that coffee shop concerts acquired proves the height experienced by this type of events, whose repercussion in the newspaper reveals their evolution through promotional rhetoric that pointed to a revaluation of artists and repertoires –coinciding with those approached in formal circuits– and redefining it, since contrary to the contemplative experience, coffee shop concerts entail an unusual appropriation of cultural and symbolic capital consumed in environments of informal sociability and open to common municipal population.

On discursive level, this research has revealed a series of *topoi* and rhetorical strategies associated with the musical fact that, in addition to sharing and perpetuating commonplaces frequented by other newspaper sources on a national scale –which implicitly subscribed capital’s opinions– contrasted with some, only apparently paradoxical, identity vindications of a regionalist nature by which taste differences with Madrid casuistry were emphasized. If, on the one hand, Madrid was considered an artistic model and the nerve center of cultural production, at the same time it was a paradigm of a questionable morality leisure and prejudices builder about provinces public and their questionable capacity of appreciation. This discursive struggle that can be summed up in the opposition us-them, center-periphery, is related to the grand art-popular culture opposition structured a considerable part of the studied texts. As a climax, and perhaps as a final plea, I consider that this work has contributed to dismantle certain affirmations that local historiography has tended to repeat about centrality of canonical genres compared to those considered liminal and, consequently, marginalized from the musicological agenda. According to what it has been exposed, its real importance has been consolidated as the nub of cultural and leisure offer massively produced and consumed, whose repercussions –both for the decade studied and for the immediately previous years and, of course, later– in the aesthetic, moral, identity and ideological course attached to the musical fact, they substantially modify the coordinates on which the traditional academic narrative is based.



## **VI. FUENTES IMPRESAS**



- ¡A ver si cuidas de Amelia!:* vodevil en tres actos (el tercero dividido en dos cuadros) escrito en francés por Georges Feydeau; adaptación lírica al castellano y cantables de Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas; música de los maestros Valverde y Foglietti. Madrid: R. Velasco, 1914.
- ¡Cu-Cut!,* año 1915.
- ¡De Miraflores... y á prueba!:* zarzuela madrileña en dos actos y en prosa original de Ángel Caamaño; música de Quisilant y Badía. Madrid: R. Velasco, imp., 1915.
- ¡El fin del mundo!:* fenómeno político en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, original de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez; música de San Felipe y Larruga. Madrid: R. Velasco, imp., 1910.
- Agapito y Revilla, Juan. *Las calles de Valladolid: nomenclátor histórico (1937)*. Valladolid: Grupo Pinciano y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982.
- Alma de poeta: drama lírico en un acto dividido en tres cuadros original y en prosa de D. José de Quinto y de Santa Pau; música de los maestros D. Pedro y Eugenio R. Vilches.* Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago, 1914.
- Alonso Cortés, Narciso. *El teatro en Valladolid: siglo XIX*. Valladolid: Imprenta castellana, 1947.
- Amor de amar: comedia en dos actos y en prosa original de Jacinto Benavente; adaptación lírica de Carlos Sorvert Fortuny; música del maestro Anglada.* Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1913.
- Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, *Guía de Valladolid, dedicada a los Congressistas...;* Francisco de Cossío, *Guía de Valladolid y provincia (1922)*. Valladolid: Grupo Pinciano y Caja España, 1990.
- Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso (5º: 1915: Valladolid), *Guía de Valladolid, dedicada a los Congressistas por el Comité local*. Valladolid: [s. n.], [1915].
- Atalaya: diario de la mañana,* año 1911.
- Bohemios: zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, letra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives, 2ª ed.* Madrid: R. Velasco, 1904.
- Campoamor, Ramón de. *Filosofía de las leyes*. Madrid: Imprenta de D. Ignacio Boix, 1846.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana: comprendidos los autores hispanoamericanos*. Vol. 10 n.º 1, *Época regional y modernista: 1888-1907*. Madrid: Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1919.
- Chateau Margaux. Juguete cómico lírico en un acto y en verso /letra de José Jackson Veyan; música del maestro Fernández Caballero, 13ª ed.* (Madrid: R. Velasco impresor, 1907)..
- Chiribitas: sainete en cuatro cuadros original de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez; música de Cayo Vela y Enrique Bru.* Madrid: R. Velasco impresor, 1919.
- Cuando ellas quieren: comedia en un acto y en prosa original de Manuel Linares Rivas.* Madrid: R. Velasco imp., 1908.
- Cuando ellas quieren: original de Manuel Linares Rivas; música del maestro Calleja.* Madrid: R. Velasco impresor, 1908.

- Curro Vargas: drama lírico en tres actos y en verso, inspirado en una célebre novela española / letra de Joaquín Dicenta y Manuel Paso; música del maestro Ruperto Chapí.* Madrid: R. Velasco impresor, 1899.
- Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del «Género Chico».* Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana, años 1910 y 1919.*  
*Eco Artístico, año 1910.*
- El agua del Manzanares o Cuando el río suena: sainete en un acto, dividido en tres cuadros original de Carlos Arniches; música de Tomás Barrera y Antonio Estremera.* Madrid: R. Velasco impresor, 1918.
- El amigo Melquiades o por la boca muere el pez, sainete de costumbres madrileñas en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa original de Carlos Arniches; música de Valverde y J. Serrano.* Madrid: R. Velasco impresor, 1914.
- El anillo de hierro: drama lírico en tres actos / original y en verso de Marcos Zapata; música del maestro Marqués.* Madrid: Estab. tip. de E. Cuesta, 1878.
- El asombro de Damasco: zarzuela en dos actos, inspirada en un cuento de Las mil y una noches, letra de Antonio Paso y Joaquín Abati; música del maestro Pablo Luna.* Madrid: R. Velasco, 1916.
- El bautizo del nene: sainete lírico de costumbres andaluzas en un acto y en prosa original de Antonio Calero Ortiz y Enrique G. Rubiales; música del maestro B. Bautista Monterde.* Madrid: R. Velasco impresor, 1917.
- El Cantábrico: diario de la mañana, año 1917.*
- El carro del sol: zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros / libro de Maximiliano Thous; música del maestro José Serrano.* Madrid: R. Velasco imp., 1911.
- El carro del sol: zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, libro de Maximiliano Thous; música del maestro José Serrano.* Madrid: R. Velasco, 1911.
- El chico del cafetín: sainete lírico en tres cuadros original de Torres del Álamo y Asenjo; música del maestro Rafael Calleja.* Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911.
- El coloso de Rodas: aventura cómico-lírica-trasatlántica en un acto y tres cuadros original de Francisco García Pacheco y Luis Grajales; música del maestro Francisco Alonso.* Madrid: R. Velasco, 1917.
- El conde de Luxemburgo: opereta en tres actos, texto y cantables de Jose Juan Cadenas; música de Franz Lehar; adaptación y música nueva del maestro Vicente Lleó.* Madrid: R. Velasco impresor, 1910.
- El correo, año 1909.*
- El elefante blanco: opereta en tres actos y en prosa, original [de] Manuel Gonzalez de Lara y Ramón Diaz Mirete; música del maestro Rafael Millán.* Madrid: Imprenta Genérica, 1919.
- El estuche de monerías: juguete cómico-lírico en un acto, dividido en dos cuadros, original y en prosa, de Enrique López-Marín; música del maestro Joaquín Valverde (hijo).* Madrid: R. Velasco, 1905.



- El iluso Cañizares, humorada lírica en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa original de los señores Arniches, García Álvarez y Casero; música de los maestros Valverde (hijo) y Calleja, 3ª ed. Madrid: R. Velasco, 1911.*
- El juramento: zarzuela en tres actos / por Luis de Olona; música de Joaquín Gaztambide. Madrid: Prudencio Regoyos, 1858.*
- El milagro de la Virgen: zarzuela en tres actos y cinco cuadros, en prosa y verso / letra de Mariano Pina Domínguez; música de Ruperto Chapí. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1884.*
- El niño judío: zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros, original y en prosa de Enrique García Álvarez y Antonio Paso; música del maestro Pablo Luna. Madrid: R. Velasco impresor, 1918.*
- El niño judío: zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros original y en prosa de Enrique García Álvarez y Antonio Paso; música del maestro Pablo Luna. Madrid: R. Velasco impresor, 1918.*
- El Noroeste, año 1917.*
- El patinillo: sainete de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; con música del maestro Gerónimo Giménez. Madrid: R. Velasco, imp., 1909.*
- El perro chico, viaje cómico-lírico en un acto, dividido en siete cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de Valverde (hijo) y José Serrano. Madrid: R. Velasco imp., 1905.*
- El perro chico: viaje cómico-lírico en un acto, dividido en siete cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de Valverde (hijo) y José Serrano. Madrid: R. Velasco imp., 1905.*
- El pobre Valbuena, humorada lírica en un acto, dividida en tres cuadros original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y Torregrosa, 7ª ed. Madrid: La Correspondencia Militar, 1921.*
- El pollo Tejada, aventura cómico-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa / original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y J. Serrano. Madrid: R. Velasco, 1906). Estrenada en el teatro de Apolo, la noche del 29 de mayo de 1906.*
- El popular: diario independiente, año 1912.*
- El Progreso: diario liberal, año 1917.*
- El príncipe bohemio. Opereta en un acto y cuatro cuadros original de Manuel Merino y Manuel G. de Lara; música del maestro Millán. Madrid: R. Velasco imp., 1914.*
- El príncipe Casto: zarzuela cómica en un acto, dividido en seis cuadros, original libro y música de Arniches, García Álvarez y Quinito Valverde. Madrid: Imprenta de "Nuevo Mundo", 1912.*
- El que paga descansa: juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Antonio López Monis; música de Luis Foglietti. Madrid: Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1910.*
- El rey que rabió: zarzuela cómica en tres actos, divididos en ocho cuadros en prosa y verso / original de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza; música del maestro Chapí, 2ª ed. Madrid: R. Velasco, 1891.*

- El terrible Pérez, humorada tragi-cómico-lírica en un acto...*, en prosa original de los Señores Carlos Arniches y García Álvarez; música de los maestros Valverde (hijo) y Torregrosa, 4ª ed. Madrid: R. Velasco, 1911.
- El tirador de palomas. Zarzuela dramática en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso y prosa original de Carlos Fernández Shaw y Ramón Asensio Más; música del maestro Vives.* Madrid: R. Velasco, 1903.
- El último mosquetero: vodevil en tres actos de Hennequin y Veber titulado Noblesse oblige; adaptado al castellano por Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas; música original del maestro Foglietti.* Madrid: R. Velasco, 1917.
- El viaje de la vida: original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella.* Madrid: R. Velasco, 1911.
- Emerich Kálmán, *Manovre d'Autuno (Ein Herbstmanöver). Operetta in tre atti di Karl von Bakonyi e von Robert Bodanzky; Traduzione Ferdinando Fontana.* Roma: Officina Poligrafica Editrice, 1909.
- Eva, opereta en tres actos, arreglo castellano, texto y cantables de Atanasio Melantuche; música de Franz Lehar.* Madrid: R. Velasco, 1913.
- Franz Lehár, *Il conte di Lussemburgo (Graf von Luxemburg), operetta in tre atti di A. M. Willner e Robert Bodanzky; Traduzione Ferdinando Fontana.* s.l.: s.n., 1911.
- Gente menuda: sainete lírico en dos actos, sainete lírico en dos actos, divididos en siete cuadros y en prosa, original libro y música de los señores Arniches, García Álvarez y Valverde.* Madrid: V. Prieto y Compañía Editores, 1911.
- Heraldo Alavés: diario independiente de la tarde, años 1909 y 1912.*
- Heraldo de Alicante, año 1910.*
- Isidrin ó las cuarenta y nueve provincias: sainete original de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con música de Gerónimo Giménez.* Madrid: R. Velasco, 1915.
- Juegos malabares: zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa, original de Miguel Echegaray; música del maestro Amadeo Vives.* Madrid: R. Velasco, impresor, 1910.
- La araña azul: vodevil en tres actos de Keroul y Barré; adaptación castellana de José Juan Cadenas y Sinibaldo Gutiérrez; música de Calleja y Foglietti.* Madrid: R. Velasco impresor, 1918.
- La batería: propósito cómico-lírico en un acto y en prosa de Pedro Navarro; música del maestro Aparicio.* Madrid: R. Velasco, 1911.
- La bella Riseta: opereta en tres actos, divididos en un prólogo y cuatro cuadros con música de Leo Fall; adaptación castellana de Asensio Mas, Cadenas y Gutiérrez-Roig.* Madrid: R. Velasco, 1916.
- La bruja: zarzuela en tres actos, en prosa y verso / original de Miguel Ramos Carrión; música del maestro Chapí.* Madrid: R. Velasco, impresor, 1887.
- La canción del naufragio: drama lírico en tres actos, divididos en cinco cuadros, en prosa y verso / original de Carlos Arniches y Carlos Fernández Shaw; música del maestro Morera.* Madrid: R. Velasco, imp., 1903.

- La carne flaca: humorada lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros y en prosa original de Carlos Arniches y José Jackson Veyán; música del maestro Vicente Lleó.* Madrid: R. Velasco, 1908.
- La casta Susana: opereta alemana en tres actos, libro de Jorge Okonkowsky y; música del maestro Juan Gilbert; adaptación española de José Paz Guerra.* Madrid: R. Velasco impresor, 1911.
- La casta Susana: opereta alemana en tres actos, libro de Jorge Okonkowsky; música del maestro Juan Gilbert; adaptación española de José Paz Guerra.* Madrid: R. Velasco, impresor, 1911.
- La comedianta: Opereta en tres actos (arreglo de una obra austriaca) de José Gamero; música de Eysler; adaptación del maestro Eugenio Úbeda.* Madrid: Ildefonso Alier editor de música, s.d.
- La Correspondencia de España: diario universal de noticias, años 1905-1906, 1912 y 1914.*
- La corte de Faraón: opereta bíblica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso / original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Vicente Lleó.* Madrid: R. Velasco, imp., 1910.
- La corza blanca: zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa y verso; libro de José Jackson Veyan y Antonio L. Rosso; música de los maestros Saco del Valle y Crespo.* Madrid: R. Velasco, imp., 1910.
- La crónica de Aragón, año 1917.*
- La Dolores: drama lírico en tres actos arreglado sobre el drama del mismo título de Don José Feliú y Codina / letra y música de Tomás Bretón.* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1895.
- La Duquesa del Tabarín: opereta italiana en tres actos / Leo Bard; adaptada al castellano por Alfonso de Sola.* Madrid: La Editora Popular, 1919.
- La duquesa del Tabarín: opereta italiana en tres actos de Leo Bard, adaptación y propiedad de los señores E. Gómez Carrillo y José Juan Cadenas, 2ª ed.* Madrid: R. Velasco, 1920.
- La Duquesa del Tabarín: opereta italiana en tres actos de Leo Bard.* Madrid: R. Velasco, 1917.
- La España de pandereta: españolada en un acto, dividido en cinco cuadros original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella.* Madrid: R. Velasco, imp., 1914.
- La Esquella de la torratxa, año 1919.*
- La fresa: pasatiempo lírico en un acto y en prosa original de José Jackson Veyán y José López Silva; música del maestro Amadeo Vives, 2ª ed.* Madrid: R. Velasco imp., 1910.
- La Geisha (L'Istoria di una Casa da Thè), comedia musicale giapponese; libretto di O. Hall e H. Greenbank, musica di Sidney Jones. Riduzione per le scene italiane di Ciro Scognamiglio.* Milano: Carisch & Jänichen, 1904.
- La generala: opereta cómica en dos actos y en prosa original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives.* Madrid: R. Velasco, imp., 1912.
- La generala. Opereta cómica en dos actos y en prosa original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Amadeo Vives.* Madrid: R. Velasco, imp., 1912.

- La hija de madame Angot. La figlia di Madama Angot, opera comica in 3 atti, parole dei signori Clariville, Siraudin e Koning, traduzione italiana di G. B., música di C. Lecocq.* Torino: Stab. Musicale premiato Giudici e Strada, s.d.
- La hija del mar: zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, original de Manuel Fernández de la Puente; música del maestro Tomas Barrera.* Madrid: R. Velasco imp., 1912.
- La Ilustración Nacional: revista literaria, científica y artística,* año 1894.
- La Libertad,* año 1924.
- La Marsellesa: zarzuela histórica original en tres actos y en verso, de Miguel Ramos Carrión; música del Maestro Fernández Caballero.* Madrid: Administración Lírico-Dramática - Imp. de José Rodríguez, 1879.
- La Mascotta, operetta in in tre atti; musica del maestro Edmondo Audran.* Torino: Giovanni Muletti, 1909.
- La mecanógrafa: opereta en dos actos, original y en prosa [de] Manuel Fernandez de la Puente; música del maestro Pablo Luna.* Madrid: Editorial Pueyo, 1919.
- La modista de mi mujer: vodevil en tres actos, escrito en francés, con el título de Coralie et C<sup>ie</sup> por Albín Valabregue y Maurice Hennequin; adaptado al castellano Ramón Asensio Mas y Atanasio Melantuche.* Madrid: R. Velasco, 1915.
- La mujer divorciada: opereta en tres actos, texto y cantables de José Juan Cadenas; música del maestro Leo Fall.* Madrid: R. Velasco, imp., 1912.
- La mujer ideal. Opereta en tres actos, con libro de Ramon Asensio Mas y Jose Juan Cadenas, y música de Franz Lehar; adaptación musical de Luis Foglietti.* Madrid: R. Velasco, impresor, 1916.
- La mujer moderna: (Die moderne Eva), opereta alemana en tres actos de Georg. Okonkowsky y Alfred Schönfeld; música de Jean Gilbert; adaptación española de Joaquín Arques e Isidro Güell.* Barcelona: Farré y Asensio, 1912.
- La pajarera nacional: original de Ramón Asensio Mas y Joaquín Gonzalez Pastor; música de los maestros Foglietti y Córdoba.* Madrid: R. Velasco, 1909.
- La princesa del dollar: opereta en tres actos traducida del austriaco por Bruno Güell; música del maestro Leo Fall.* Barcelona: Imp. de J. Santpere, 1909.
- La principessa dei dollari. ("Die Dollarprinzessin"). Operetta in Tre Atti Di a. M. Wilner E F. Grumbaum. Musica di Leo Fall. Versione Italiana Di Renato Simoni ed Ettore Panni.* Torino: Giovanni Muletti, 1909.
- La Rioja: diario político,* años 1912, 1914 y 1917.
- La sangre española: zarzuela patriótica en un acto y cinco cuadros y un prólogo en prosa y verso, escrita en homenaje al glorioso Ejército que ha luchado en África, original de José García Rufino y Francisco Palomares del Pino; música de los maestros López del Toro y Fuentes,* 6ª ed. Sevilla: Est. Tip. Jesús Miguel, 1911.
- La señora Barba Azul: bufonada en un acto, dividido en tres cuadros, letra de Antonio Fernández Lepina y Antonio Plañiol; música de los maestros Quislant y Escobar.* Madrid: R. Velasco imp., 1909.

- La señorita Capricho: vodevil en tres actos, arreglo castellano de La Dame de chez Maxim de Georges Feydeau; adaptación y cantables de Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas; música del maestro Bereny.* Madrid: R. Velasco, imp., 1913.
- La tempestad: melodrama en tres actos, en prosa y verso / original de Miguel Ramos Carrión; música del maestro Chapí.* Madrid: Imp. de Cosme Rodríguez, 1882.
- La tragedia de Pierrot: zarzuela en un acto, dividido en tres cuatros, en verso original de Ramón Asensio Más y José Juan Cadenas; música del maestro Ruperto Chapí,* 11ª ed. Madrid: imprenta de La Correspondencia Militar, 1921.
- La vedova allegra (Die Lustige Witwe), operetta in 3 atti di Vittore Leon e Leone Stein, musica di Franz Lehár; Traduzione Ferdinando Fontana.* Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1908.
- La viuda alegre: opereta en un acto, dividido en tres cuadros y un intermedio, (arreglo de una obra austriaca), letra de Felipe Pérez Capo; música de Franz Lehár.* Madrid: R. Velasco impresor.
- Las alegres chicas de Berlín. Opereta en tres actos original de Manuel Merino y Ceferino R. Avecilla; música del maestro Millán.* Madrid: R. Velasco, imp., 1916.
- Las doce de la noche: entremés lírico, en prosa, de Antonio López Monís; música del maestro Luis Foglietti.* Madrid: R. Velasco Impresor, 1907.
- Las golondrinas: drama lírico en tres actos de G. Martínez Sierra, con música de José Maña Usandizaga.* Madrid: Renacimiento, Imprenta de Juan Pueyo, 1914.
- Las mil y pico de noches: fantasía cómico-lírica en un acto, dividido en un prólogo y cinco cuadros, en prosa y verso, original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios; música del maestro Gerónimo Giménez.* Madrid: R. Velasco impresor, 1909.
- Las musas latinas: revista lírico-fantástica en un acto, dividido en un prólogo, cuatro cuadros y un epílogo, original de Manuel Moncayo; música del maestro Manuel Penella.* Madrid: R. Velasco imp., 1913.
- Las píldoras de Hércules: vodevil en tres actos de Hennequin y Bilhaud; adaptación y arreglo castellano de Ricardo Blasco; música de Valverde y Foglietti.* Madrid: R. Velasco, Imp., 1914.
- Las Provincias, diario de Valencia, año 1905.*
- Lo que manda Dios: zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa y verso original de Jackson Veyán y Flores González; música de Torregrosa y Alonso.* Madrid: R. Velasco imp., 1912.
- Los borrachos. Sainete en cuatro cuadros de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con música del maestro Gerónimo Giménez,* 2ª ed. Madrid: R. Velasco imp., 1902.
- Los cadetes de la reina: zarzuela en un acto, dividido en dos cuadros, en verso y prosa, original de Julian Moyrón; música del maestro Pablo Luna.* Madrid: R. Velasco imp., 1913.
- Los dos amores: zarzuela dramática en un prólogo y cuatro cuadros original de Javier de Burgos; música del maestro Arturo Saco del Valle.* Madrid: R. Velasco, imp., 1911.
- Los Quákeros. Quaker girl. Opereta inglesa en tres actos con libro de James T. Tanner y cantables de Adrian Ross et [sic] Percy Greenbank; adaptación española de*

- José Jackson Veyan y José Paz Guerra; música del maestro Lionel Monckton.* Madrid: R. Velasco, imp., 1914.
- Los sobrinos del Capitán Grant: novela cómico-lírico-dramática basada sobre una de Julio Verne / y escrita en prosa por Miguel Ramos Carrión; música del maestro Fernández Caballero.* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1877.
- Luz en la fábrica: zarzuela dramática en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa original de Juan B. Pont y Antonio Sotillo; música del maestro Eugenio Ubeda.* Madrid: R. Velasco, imp., 1910.
- Madrid Cómico*, año 1911.
- Margot: comedia lirica en tres actos de G. Martinez Sierra con música de Joaquín Turina.* Madrid-Buenos Aires: Renacimiento, 1914.
- Marina: ópera española en tres actos, refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodon / por Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta.* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1871.
- Martínez Olmedilla, Augusto. *Los teatros de Madrid, anecdotario de la farándula madrileña.* Madrid: José Ruiz Alonso, 1947.
- Maurice Ordonneau, *I saltimbanchi, operetta in tre atti e quattro quadri, musica del Maestro Louis Ganne; Traduzione italiana di Francesco Gargano.* Milano: C. Pavesi S. Tip., 1911.
- Mercurio: revista comercial ibero-americana*, año 1913.
- Miss Cañamón: opereta en tres actos de Max Neal y Max Ferner; música de M.C. Ziehrer; adaptación al castellano de Emilio G. del Castillo y Pedro Badía.* Madrid: R. Velasco, impresor, 1916.
- Mulini a vento: operetta in tre atti / di L. Galeazzi; musica di Carlo Pettinato.* Milano: Ediz. Stella, 1945.
- Mundo Gráfico*, año 1919.
- Música, luz y alegría: revista en un acto, dividido en cuatro cuadros y apoteosis, original de Aurelio Varela y Francisco de Torres; música del maestro Francisco Alonso.* Madrid: Imprenta Artística, Sáez Hermanos y Compañía, 1916.
- Oscar Strauss, *Un sogno di valzer, operetta in 3 atti di Dormann e Jacobson; Traduzione di Riccardo Nigri.* Torino: Giovanni Muletti, 1909.
- Ossorio y Bernard, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884.
- *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX.* Facsímil de la edición publicada en 1904 realizada con motivo del centenario del fallecimiento de su autor. Madrid: Ayuntamiento, Hemeroteca Municipal, 2004.
- Pan y toros: zarzuela en tres actos y en verso / original de José Picón; música del maestro Francisco Asenjo Barbieri.* Madrid: Centro General de Administración, 1864.
- Paul Ferrier, *Vita di bohème (Scene della scapigliatura parigina), operetta in tre atti, musica di Henri Hirschmann; Traduzione italiana dell'avv. N. Scott.* Milano: C. Pavesi, 1908.
- Peña y Goñi, Antonio. *La ópera nacional.* Madrid: Imp. de El Arte, 1873.

- *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de “El Liberal,” 1881.
- *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza, 1967.
- Retana, Álvaro. *Estrellas del cuplé (Su vida y sus canciones)*. Madrid: Ed. Tesoro, 1963.
- *Historia del arte frívolo*. Madrid: Ed. Tesoro, 1964.
- *Historia de la canción española*. Madrid: Ed. Tesoro, 1967.
- Ruiz Albéniz, Víctor. *El Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana, 1953.
- San Juan de Luz: humorada cómico-lirico en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa, letra de Carlos Arniches y José Jackson Veyán; música de Valverde (hijo) y Torregrosa, 3ª ed.* Madrid: R. Velasco imp., 1903.
- Soldaditos de plomo: opereta austriaca en tres actos y en prosa, texto y cantables de José Juan Cadenas; música del maestro Strauss; adaptación musical del maestro Julián Vivas*. Barcelona: Sociedad de Autores Españoles, 1911.
- Su alteza baila el vals: “Hosit tauzt Walzer”, opereta vienesa en tres actos, letra de J. Brammer y A. Grünwald, música de Leo Ascher; adaptación española de E.G. del Castillo*. Madrid: R. Velasco, 1918.
- Subira i Puig, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- Teatro de Calderón de la Barca. Magno acontecimiento artístico el jueves 13 de mayo de 1926 (festividad de la Ascensión y de San Pedro Regalado) único concierto por el eminente violinista Carlos Sedano Muro* (Imp. Castellana).
- Trianerías: sainete en dos actos, dividido en seis cuadros, P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández; dibujos de Merlo*. Madrid: Editorial Estampa, 1930.
- Ven y ven, letra de Alberto Regnier, por el Mtro. R. Gómez, canto y piano*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio Editores, cop. 1911.
- Tato, Miguel y Carlos Gómez Amat. *La Banda Municipal de Música*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1929.
- Zuñiga, Ángel. *Una historia del cuplé*. Barcelona: Ed. Barna, 1954.
- Zurita, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa popular, 1920.





## **VII. BIBLIOGRAFÍA**



- Abbate, Carolyn. «Music – Drastic or Gnostic?». *Critical Enquiry* 30, n.º 3 (2004): 505–536.
- Adán García, Tamar. «Asociacionismo musical a finales del s. XIX». Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2017.
- «Asociacionismo musical de finales del s. XIX principios del XX: inicio de las Sociedades Filarmónicas de Ourense, Vigo e Pontevedra». Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2017.
- Aguado Sánchez, Ester. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 7-8-9 (2000-2002): 27-140.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
- Agulhon, Maurice. «Clase obrera y sociabilidad antes de 1848». *Historia social* 12 (1992): 141-166.
- «Les associations depuis le début du XIXe siècle». En *Les Associations au village*, editado por Maurice Agulhon y Maryvonne Bodiguel, 9-38. Le Paradou: Actes Sud, 1981.
- «Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIX siècle». En *Les cultures populaires. Permanences et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, editado por Geneviève Pujol y Raymond Labourie, 81-91. Toulouse: Privat, 1979.
- Aldayturriaga Miera, Carlota. «El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1880-1914)». Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2015.
- Alessandroni, Nicolás, María Inés Burcet y Favio Shifres. «Aplicaciones de la Teoría Contemporánea de la Metáfora a la Pedagogía Vocal. Un estudio preliminar sobre la utilización de metáforas vinculadas al lenguaje musical y la performance». En *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*, editado por Favio Shifres, 97-107. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 2012.
- Alfonso, José. *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)*. Madrid: Cunillera, 1972.
- Almuiña, Celso. *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Vol. 2. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977.
- *Periódicos y periodistas*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1988.
- Almuiña, Celso, Pablo Pérez y Ricardo M. Martín de la Guardia. *Tres modelos de prensa en Valladolid*. Valladolid: Conferencias del Ateneo de Valladolid, 1994.
- Alonso, Celsa. «“Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18 (2009): 135-166.
- Altermatt, Thomas William. *Chivalry: the relation between a cultural script and stereotypes about women*. Urbana: Illinois University, 2001.
- Altés Melgar, Paz y Rosa M<sup>a</sup> Calleja Gago. *Ferías y Fiestas de San Mateo 1877-1960*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
- Álvarez del Manzano, Joaquín y José Villarías Llano. *Valladolid y su provincia. Guía general ilustrada*. Valladolid: Imp. Y Lib. De José Manuel de la Cuesta, 1900.

- Álvarez García, Francisco José. «La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local. 1900-1910». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.
- Álvarez García, Francisco José. *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del siglo XX*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2015.
- Álvarez Losada, Cristina. «El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- Anastasio, «Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima». *Letras femeninas* 42, n.º 1 (2016): 37-54.
- «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13, n.º 2-3 (2007): 193-216.
- «Pisa con garbo. El cuplé como performance». *Trans. Revista Transcultural de Música* 13 (2009). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus, 2016.
- Antología de poetas vallisoletanos modernos / con un prólogo de Narciso Alonso Cortés*. Valladolid: Biblioteca Studium, 1914.
- Aresti, Nerea. *Médicos, Donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad de País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.
- «La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX». En *Hombres en peligro: género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, editado por Mauricio Zabalgoitia, 19-38. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- Arias de Cossío, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Ariño, Antonio. *Historia de las Fallas*. Valencia: Levante EMV, 1990.
- *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*. Barcelona: Antropos, 1992.
- *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1993.
- «El asociacionismo en el País Valenciano». *Documentación social* 94 (1994): 227-240.
- Arpal, Jesús. «Solidaridades elementales y organizaciones colectivas en el País Vasco (Cuadrillas, txokos, asociaciones)». En *Processus sociaux, idéologies et pratiques culturelles dans le société basque*, editado por Pierre Bidart, 129-154. Bayona: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1985.
- Astruells Moreno, Salvador. «La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana». Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2003.
- Auslander, Philip. «Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto», *Contemporary Theatre Review* 14, n.º 1 (2004): 1-13.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, compilado por J. O. Urmson. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós, 1990.

- Aviñoa, Xosé. «Barcelona, del wagnerianismo a la generación de la República». En *Actas del Congreso: España en la música de Occidente, 1985*, 323-340. Madrid: Ministerio de Cultura - INAEM, 1987.
- «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9 (2001): 277-286.
- Aviñoa, Xosé y Jaume Carbonell. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. 3, *Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- Baeza Rubio, Martín. «Enrique Fernández Arbós (1863-1939): Maestro y embajador de la música en España y en el mundo. Educador y figura indiscutible en la historia y desconocido por la profesión actual». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Baker, Edward y Demetrio Castro. «Presentación. Espectáculos en la España contemporánea: de lo artesanal a la cultura de masas». *Ayer* 72 (2008): 13-26.
- Bal, Mieke. «His Master's Eye». En *Modernity and the Hegemony of Vision*, editado por David Michael Levin, 379-404. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel. *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC-Instituto de Lengua Española, 2003.
- Ballesteros Egea, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Barce, Ramón. «La revista: aproximación a una definición formal». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 119-147.
- Bardavío, Susana y Álex Alonso. Introducción a *La sirena negra*, de Emilia Pardo Bazán. Barcelona: Castalia, 2021.
- Barrasa Urdiales, Carlos. *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1975.
- Barreiro Gordillo, Cristina. «España y la Gran Guerra a través de la prensa». *Aportes*, n.º 84 (2014): 161-182.
- Barreiro, Javier. «Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico». En *El cortejo de afrodita*, coordinado por Antonio Cruz Casado, 267-284. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- «La Fornarina y el origen de la canción en España». *Asparkia: investigación feminista* 16 (2005): 27-40
- «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad». *Dossiers Feministes* 10 (2007): 85-100.
- «Centenario de La Goya, bilbaína y reina de las varietés». *Javier Barreiro* (blog), 23 de julio de 2011. <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/23/centenario-de-la-goya-bilbaina-y-reina-de-las-varietes/>
- Barrera Maraver, Antonio. *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El avapiés, 1983.
- Barrera, Andrés. «Rituales colectivos, sociabilidad e identidad en Puente-Genil (Córdoba)». En *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad civil en la*

- península ibérica*, coordinado por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas, 187-198. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- Barros Presas, Nuria. «La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.
- Barros Presas, Nuria. «Teatro lírico en la ciudad de Pontevedra en las postrimerías del siglo XIX». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, editado por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, 533-550. Madrid: SEdeM, 2018.
- Batjín, Mijaíl Mijaïlovch. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Bernal, Antonio-Miguel y Jacques Lacroix. «Aspects de la sociabilité andalouse. Les associations sevillanas (XIXe-XXe s.)». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 11 (1975): 435-507.
- Berzal, Enrique. «Pradera, el teatro sacrificado en el altar del progreso». *El Norte de Castilla*, 26 de abril de 2014.
- Bickford, Tyler. «Music of Poetry and Poetry of Song: Expressivity and Grammar in Vocal Performance». *Ethnomusicology* 51, n.º 3 (2007): 439-476.
- Biddle, Ian y Kirsten Gibson, eds. *Masculinity and Western Musical Practice*. Inglaterra: Ashgate, 2009.
- Blanco Álvarez, Nuria. «El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.
- «De Julio Verne a Miguel Ramos Carrión: "Los sobrinos del capitán Grant" (1877)». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, ed. por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, 747-766. Madrid: SEdeM, 2018.
- Bohlman, Philip V. «Epilogue: Musics and Canons». En *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, 197-210. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- Bonastre i Bertran, Francesc. «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Simfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9 (2001): 255-275.
- «El planteamiento operístico de Pedrell». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 187-198. Madrid: ICCMU, 2002.
- Bonini Balardi, Filippo. *Roma Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Born, Georgina. «Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience». En *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, editado por Georgina Born, 1-70. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus, 2020.
- *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.
- Brey, Gérard. «Aproximación a la sociabilidad popular en las ciudades gallegas (1833-1914)». *Estudios de Historia Social* 50-51: 223-242.

- Bria, Paula, et al. «La caballerosidad como mediador entre el autoritarismo y los roles de género». *Psicología, Conocimiento y Sociedad* 10, n.º 3 (2021): 50-70.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Calle Velasco, M.ª Dolores de la. «El Primero de Mayo y su transformación en San José Artesano». *Ayer* 51 (2003): 87-113.
- Calonge Conde, Ana. «Cartelera lírico-dramática de Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910)». Trabajo fin de grado, Universidad de Valladolid, 2016.
- «Ambiente musical en Valladolid a través de *El Norte de Castilla* (1910-1912)». Trabajo fin de máster, Universidad de Valladolid, 2017.
- «Un papel para soprano dramática y bailarina: recepción de la “Danza de los siete velos” de *Salomé* en España». En *La investigación en danza – Madrid Online 2020*, 97-100. Valencia: Mahali, 2020.
- Calonge Conde, Ana y Juan P. Arregui. «Arturo Saco del Valle (1869-1932): catálogo revisado de su obra lírica y su recepción en la prensa contemporánea». *Revista de Musicología* 45, n.º 1-2 (2022): 149-184.
- Cámara de Landa, Enrique. «Recepción del tango rioplatense en Italia». *Trans: Transcultural Music Review* 2 (1996). <https://www.sibetrans.com/trans/article/277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia>
- «Escándalos y condenas: el tango llega a Italia». En *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*, compilado por Ramón Pelinski, 163-250. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- Cámara de Landa, Enrique y Marita Fornaro Bordolli. *El tango italiano: un espejo metafórico*. Montevideo: Universidad de la República, 2010.
- Camba, Julio. *Tangos, jazz-bands y cupletistas: crónicas musicales, de Caruso a Cléo de Mérode*, editado por Pedro Ignacio López, prólogo de Javier Jiménez, 73-74. Madrid: Fórcola, 2016.
- Campos Setién, José María. «El Ateneo de Valladolid en la vida de la ciudad». En *Valladolid, Arte y Cultura-Guía Cultural de Valladolid y Provincia-II*, 827-862. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998.
- *Quehacer musical del Ateneo de Valladolid*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2004.
- *El Ateneo de Valladolid: al hilo musical y otros hilos colaterales*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006.
- Canal i Morell, Jordi. «La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea». *Historia Contemporánea* 7 (1992): 183-208.
- Cano García, Juan Antonio. «Darío Velao Collado. Un contable al frente de *El Norte de Castilla*». En *Los directores de El Norte*, coordinado por Enrique Berzal de la Rosa y Antonio Calonge Velázquez, 68-82. Valladolid: El Norte de Castilla, 2016.
- «Poder, política y partidos en Valladolid durante la Restauración». Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2004.

- Cañas, Mariano. «Teatro Pradera». *El Norte de Castilla*, 2 de febrero de 2009. <https://www.elnortedecastilla.es/20090202/valladolid/teatro-pradera-20090202.html>
- Caparrós, María Dolores. «Presencia de Mozart en el repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)». En *torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*, editado por José María García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana, 36-70. Salamanca: Aquilafuente, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Carasa Soto, Pedro. *Diccionario biográfico de alcaldes de Valladolid. Del absolutismo a la democracia: alcaldes y vida municipal en Valladolid (1810-2010)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- Carden, Ron M. *German Policy towards Neutral Spain, 1914-1918*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1987.
- Carbayo Abéngozar, Mercedes. «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla». *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3 (2013): 509-533.
- Carreras, Juan José. «Musicología, Sound studies, Sound history». En *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*, editado por Antónia Fialho Conde, et al. Évora: Publicações do Cidehus, 2021.
- Carreras, Juan José y María Cáceres-Piñuel. «Presentación. Movilidad, internacionalización y espacios de la música». *Artigrama* 36 (2021): 19-28.
- Casares Rodicio, Emilio, coord. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- coord. *Diccionario De La Zarzuela: España e Hispanoamérica*, 2 vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002-2003.
- «Chapí y la ópera». En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, 1:107-154. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.
- *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*. Vol. 1, *Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*. Madrid: ICCMU, 2018.
- *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*. Vol. 2, *Desde la Regencia de M.<sup>a</sup> Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*. Madrid: ICCMU, 2019.
- Casares, Emilio y Belén Pérez. «Bibliografía sistemática de la zarzuela en los siglos XIX y XX». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 543-565.
- Cascudo, Teresa. «La reputación mediática de la Sociedad Filarmónica Madrileña durante sus primeros años de actividad (1901-1903)». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 33-62. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Castillo Palomares, Pedro. «Crónicas españolas de los bailes rusos de Diaghilev (1916-1923)». Tesis doctoral, Universidad Jaume I, 2017.
- Castrillón Hermosa, José Luis e Ignacio Martín Jiménez. *El espectáculo cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.



- Cavia Naya, Victoria. «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España». *Cairon: revista de ciencias de la danza* 7 (2001): 7-27.
- Ceballos Viro, Álvaro. «El cine en el género chico (1897-1936)». *Hecho Teatral* 17 (2017): 37-75.
- Chainais, Adeline. «Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant): propositions pour l'analyse du théâtre espagnol du début du XXe siècle». En *Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine XVIIe –XXIe siècles (CREC)*, col. «Les travaux du CREC en ligne», serie «Questions de méthode». <http://crec.univ-paris3.fr/>, noviembre de 2006.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004.
- *Hold that Pose: Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008.
- Chihu Amparán, Aquiles y Alejandro López Gallegos. «El enfoque dramático de Erving Goffman». *Polis00. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial* 2 (2001): 239-255.
- Christoforidis, Michael. «Hacia nuevos conceptos de “opera” en los proyectos de Manuel de Falla (1911-1923)». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 363-372. Madrid: ICCMU, 2002.
- Citron, Marcia J. «Gender, Professionalism and the Musical Canon». *The Journal of Musicology* 8, n.º 1 (1990): 102-117.
- *Gender and the Musical Canon*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1993.
- Clares García, M<sup>a</sup> Esperanza. «La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2012.
- Clark, Walter A. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- Clúa Ginés, Isabel. «La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el Fin de Siglo». *FRENIA* 9 (2009): 33-52.
- Cohen, H. Robert. «La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIXe siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'association de la Régie Théâtrale». *Revue de Musicologie* 64, n.º 2 (1978): 253-267.
- Cohen, H. Robert y Marie-Odile Gigou. *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*. Nueva York: Pendragon Press, 1986.
- Collado Villoldo, Purificación. «Los métodos de guitarra españoles (1790-ca.1900)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2022.
- Comas D'Argemir, Dolors et al. *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de les classes populars (1900-1960)*. Barcelona: Alta Fulla, 1990.
- Conde Guerri, M<sup>a</sup> José. «Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después». En «Simbolismo y modernismo», coordinado por Miguel Ángel Lozano Marco. Número especial, *Anales de literatura española* 5 (1986-1987): 25-38.

- Conor, Liz. *The Spectacular Woman. Feminine Visibility in the 1920s*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Cook, Nicholas. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online* 7, n.º 2 (2001). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.
- Cortés Herreros, Blas. «La ópera en Valencia durante el siglo XX». En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana, XX*, dirigido por Gonzalo Badenes Masó, 441-450. Alicante: Prensa Alicantina, 1992.
- Cortés, Francesc. «La Ópera en Cataluña desde 1900 hasta 1936». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 325-362. Madrid: ICCMU, 2002.
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 23-49.
- Emilio Arrieta. *De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 7-62. Madrid: ICCMU, 2002.
- «La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina y Ramón Sobrino. «La picaresca (1851): Rinconete y Cortadillo en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX». *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 13 (2013): 71-96.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea del Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.
- Coutel, Evelyne y Rabén Pallol Trigueros. «Cine y modernidad en un Madrid en transformación. 1920-1936». En *La ciudad moderna: sociedad y cultura en España, 1900-1936*, editado por Luis Enrique Otero Caravajal y Rubén Pallol Trigueros, 160-181. Madrid: Catarata, 2018.
- Crespo Jiménez, Lucía. *Trato diversión y rezo. Sociabilidad y ocio en Toledo (1887-1914)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- «Los orígenes del ocio en Castilla-La Mancha (1887-1923): de la sociabilidad censataria a la cultura de masas». Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- Crocker, Sarah Katherine. «The descriptive miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié: An examination of the pedagogical and artistic significance of salon pieces for harp». Tesis doctoral, Universidad de Alabama, 2013.
- Cruciani, Fabrizio. *Lo spazio de teatro*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- Cuadrado Caparrós, María Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915- 1936)*. Valencia, Germania, 2007.
- Cucó, Josepa. «Asociaciones y cuadrillas: un primer avance al análisis de la sociabilidad formal valenciana». En *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad civil en*

- la península ibérica*, coordinado por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas, 219-231. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- «Asociacionismo y sociedad civil». En *Projecte-93. La Comunitat valenciana en l'Europa unida*, 85-97. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991.
- *El quotidià ignora. La trama associativa valenciana*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- «Familia, amistad y cultura asociativa en el País Valenciano». *Revista de Antropología Social*, 1 (1992): 9-27.
- «Familia, ideología y amistad en Cataluña y el País Valenciano». *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 9 (1992): 109-122.
- Cucó, Josepa y Antonio Ariño. «Las organizaciones solidarias. Un análisis de su naturaleza y significado a la luz del caso valenciano». *Revista Internacional de Sociología* 29 (2001): 7-34.
- Cuenca Cabeza, Manuel. *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2004.
- «Perspectivas actuales de la pedagogía del ocio y el tiempo libre». En *La pedagogía del ocio: nuevos desafíos*, editado por José Carlos Otero López, 9-23. Lugo: Axac, 2009.
- Cullen, Frank. *Vaudeville, Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Vol. 1. Nueva York: Routledge, 2007.
- Curbelo González, José María y Ariadna Martín Alfaro. «Reminiscencias temáticas en *El amor y la muerte de Goyescas-los majos enamorados*». *El Artista* 11 (2014): 112-128.
- Delap, Lucy. «“Thus Does Man Prove His Fitness to Be the Master of Things”: Shipwrecks, Chivalry and Masculinities in Nineteenth- and Twentieth-Century Britain». *Cultural and Social History* 3, n.º 1 (2006): 45-74.
- Delaunay, Jean-Marc. «L'Espagne devant la guerre mondiale, 1914-1919. Une neutralité profitable?». *Relations internationales* 4, n.º 160 (2014): 53-69.
- Delgado, Fernando. «Chapí camerista en su contexto: las series madrileñas del cuarteto francés (1903-1911)». En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, 1:305-330. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.
- Delgado, Fernando. «Una tradición olvidada. El cuarteto de cuerda en España (1863-1914): en el 150 aniversario de la Sociedad de Cuartetos de Madrid». *Ciclo de miércoles* 2 (2013): 1-45.
- Demoor, Marysa. «Andre Lang's "Causeries" 1874-1912». *Victorian Periodicals Review* (1988) 21, n.º 1: 15-22.
- Derrida, Jacques. *La verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Díaz Caro, Ángel. «Diseño arquitectónico y protección en caso de incendio: desarrollo normativo español en materia de evacuación en los siglos XIX y XX». Tesis doctoral, Universidad politécnica de Madrid, 2015.
- Díaz de Quijano, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas*. Madrid: Ed. Cultura Clásica y Moderna, 1960.

- Díaz González, Diana. «Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014.
- Díaz Marcos, Ana María. «Masculinidades disidentes: El tercer sexo en las novelas de Álvaro Retana». *Prisma Social: revista de investigación social* 13 (2014): 1-32.
- Dijk, Teun A. Van. *Prejudice in Discourse: An analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*. Filadelfia: John Benjamins, 1984.
- *La noticia como discurso*. Barcelona: Paidós, 1996.
- «La multidisciplinaria del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad». En *En Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por Ruth Wodak y Michael Meyer, 143-177. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Domenach, Jean-Marie. «Ocio y trabajo». En *Ocio y sociedad de clases*, Joffre Dumazedier et al., 209-218. Barcelona: Fontanella, 1971.
- Doménech Rico, Fernando. *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa*. Madrid: Editorial Castalia-Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1998.
- Domingo, Xavier. *El desnudo seductor. Cien años de erotismo gráfico en España*. Madrid: Arnao, 1988.
- Driessen, Henk. «Male sociability and rituals of masculinity in Rural Andalusia». *Anthropological Quarterly* 56, n.º 3 (1983): 125-133.
- Drott, Eric. «The End(s) of Genre». *Journal of Music Theory* 57, n.º 1 (2013): 1-45.
- Dumazedier, Joffre. «Realidades del ocio e ideologías». En *Ocio y sociedades de clases*, editado por Joffre Dumazedier et al, 9-45. Barcelona: Fontanella, 1971.
- Durán, Gloria G. *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalipsis*. Madrid: La Felguera Ediciones, 2021.
- Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982.
- *Las reglas del método sociológico*. Versión española de L. E. Echevarria Rivera. Madrid: Morata, 1986.
- Vega Rodríguez, Margarita y María José Egido Langarita. «La metáfora en la técnica de la voz cantada». En *Música, lenguaje y significado*, editado por Carlos Villarta-Taboada y Margarita Vega Rodríguez, 271-282. Valladolid: SITEM, Glares Gestión Cultural, 2001.
- El Noble y Leal Teatro Calderón de la Barca*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- «El desaparecido Teatro Pradera». *Cultura y turismo Ayuntamiento de Valladolid* (blog), 11 de noviembre de 2019. <https://www.info.valladolid.es/blog/el-desaparecido-teatro-pradera/>.
- Elizalde, María Dolores. «Les relations entre la Grande-Bretagne et l'Espagne pendant la Première Guerre mondiale par le biais des services de renseignements: organisation et objectifs britanniques en Espagne». *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue d'histoire* 226 (2007): 23-36.
- Encabo, Enrique, ed. *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019.

- «Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 28, n.º 1 (2012): 143-172.
- «La Fornarina (1884-1915): la divina erótica, la refinada sicalíptica». En *Culturas de la seducción*, editado por Patricia Cifre Wibrow, y Manuel González de Ávila, 251-258. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- «Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan: La Fornarina y la encarnación del deseo», en *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, 65-78. Madrid: ICCMU, 2019.
- Escalera Reyes, Javier. *Sociabilidad y asociacionismo: Estudio de Antropología social en el Aljarafe sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990.
- Escandell, M<sup>a</sup> Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, 2013.
- Espín Templado, M<sup>a</sup> Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870 - 1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 57-72
- «El teatro lírico español: un siglo de aplausos (una aproximación a las claves del éxito entre 1875-1910)». En *Estrenado con gran aplauso: teatro español 1844-1936*, editado por M. Swislocki y M Valladares, 209-229. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- *La escena española en el umbral de la modernidad (estudios sobre el teatro del siglo XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2011.
- Espín Templado, M<sup>a</sup> Pilar, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos. *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: UNED, 2016.
- Esteve Vaquer, Josep Joaquín. «La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica Palmesana en el siglo XIX: una visión general». En *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, editado por José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez, 359-372. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018.
- Fabbri, Franco. «La escucha tabú». En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, editado por Marta García Quiñones, 19-36. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.
- Fairclough, Norman. *Language and Power*. Londres: Longman, 1996.
- «El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: Las universidades». Traducido por Elsa Ghio, *Discurso & Sociedad* 2, n.º 1 (2008): 170-185.
- Fariñas Borrego, Maikel. *Sociabilidad y cultura del ocio. Las élites habaneras y sus clubes de recreo (1902-1930)*. Ciudad de La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2009.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1995.
- Femenía Sánchez, Ramón. *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*. Madrid: Geyser, 1997.
- Fernández Álvarez, Emilio. «Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- Fernández Cid, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.
- Fernández de Latorre, Ricardo. «La Guerra del Riff y su estela musical». En *Historia de la música militar de España*, 381-415. Madrid: Ministerio de Defensa, 2000
- Fernández del Hoyo, M<sup>a</sup> Antonia. *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1981.
- *El Campo Grande, un espacio para todos*. Valladolid: Castilla Tradicional, 2009.
- «El Hospital de la Resurrección: de la mancebía a la Casa Mantilla». En *Conocer Valladolid 2015: IX Congreso de patrimonio cultural*, 95-125. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2016.
- Fernández García, Tomás y Carmen Alemán Bracho, coords. *Introducción al Trabajo Social*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Ferreiro Carballo, David. «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 311-334. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Ferrer, M<sup>a</sup> Nagore. «El origen de las sociedades corales en el País Vasco». En *Els orígens de les Associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*, 143-155. Barcelona: Nikos-Tau, 1998.
- «La sociedad coral de Bilbao en el contexto del movimiento coral europeo (1850-1936)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994)
- «La Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Orígenes y evolución». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 3 (1998): 169-184.
- «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales». *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 211-226.
- *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Frutos Esteban, Francisco Javier, et al. *100 años de cine en Castilla y León*. S. l.: Asociación Cultural Surco, 1997.
- *Los ecos de una lámpara maravillosa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Frutos Esteban, Francisco Javier y Juan Antonio Pérez Millán. «Los primeros pasos del cine en Castilla y León». *Artigrama* 16 (2001): 173-190.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. *El teatro en el siglo XX. Cuadernos vallisoletanos*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.
- «En la inauguración del Lope». En *Lope de Vega: 5 aniversarios de plata 1861-1986*, dirigido por José María Muñoz Pérez y Ángel Velasco Montoya, 11-30. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986.

- G. Iberní, Luis. «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 157-164.
- Gabriel, Pere. «Sociedad, gobierno y política (1902-1031)». En *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, coordinado por Ángel Bahamonde, 299-537. Madrid: Cátedra, 2000.
- Gallego Cañellas, Eugenio. «La sociedad Círculo Mallorquín: conciertos privados en Mallorca a través de la prensa». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, editado por Carolina Queipo y María Palacios Nieto, 115-138. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Garbayo Montabes, Francisco Javier. «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración: IV Encontro O Son da Memoria, 17 e 18 de febreiro de 2005*, coordinado por Rodrigo Romani, 107-155. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009.
- García Caballero, José. «La vida musical en Santiago de Compostela a finales del siglo XIX (1875-1900)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2002.
- García del Río, José Manuel. «Del Cinematógrafo al Salón Pradera a través de *El norte de Castilla*: cartelera de la temporada inaugural (1910)». Trabajo fin de grado, Universidad de Valladolid, 2022.
- García Fraile, Juan Antonio. «El Fomento de las Artes durante la Restauración (1876-1912)». En *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX, editado por Jean-Louis Guerreña y Alejandro Tiana*, 439-453. Madrid: UNED, 1989.
- García García, Adriana Cristina. «El Centro Artístico Literario y la ópera española (1871-1874)». En *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, editado por Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino Sánchez, 185-195. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2020.
- García Laborda, José María. «Mozart en la Sociedad Filarmónica de Madrid y la Asociación de Música de Cámara de Barcelona». En *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*, editado por José María García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana, 16-35. Salamanca: Aquilafuente, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936): (contexto histórico y valoración del repertorio)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- «Beethoven En L'Associació De Música "Da Cámara" De Barcelona (1913-1936)». *Cuadernos De Investigación Musical* 11 (2020):145-194.
- García López, Olimpia. «Discursos y prácticas musicales en Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): espacios, programación y recepción». Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2019.
- «El paisaje sonoro de Sevilla durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930): Espacios, instituciones y redes musicales». En *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*, editado por Vanda de Sá y Antónia Fialho Code, 61-93. Évora: Publicações do Cidehus, 2019.
- «La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 139-184. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

- García Sanz, Carolina. *La Primera Guerra Mundial en el Estrecho de Gibraltar: economía, política y relaciones Internacionales*. Madrid: CSIC, 2011.
- «British Blacklists in Spain during the First World War: the Spanish Case-study as a Belligerent Battlefield». *War in History* 21, n.º 4 (2014): 496-517.
- García Sanz, Fernando. «Información, espionaje y contraespionaje en España durante la I Guerra Mundial». *Revista de Historia Militar*, n.º 3 (2005): 147-178.
- *España en la Gran Guerra. Espías, diplomáticos y traficantes*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2014.
- García Sierra, Sergio. «Estereotipos y prejuicios como manifestación ideológica en el discurso lexicográfico». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 3 (2008): 53-65.
- García Torres, Andrea. «Franz von Suppé en España: la recepción de su obra lírica en el contexto de adaptación de la opereta vienesa». En *Teatro lírico español: ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, 427-452. Madrid: UNED, 2016.
- García, Adriana y Leonora Hernández. *La cultura bajo la lupa: una visión integradora de la nueva historia cultural*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019.
- Gilmore, David D. «The Role of the Bar in Andalusian Rural Society: Observations on Political Culture under Franco». *Journal of Anthropological Research* 41, n.º 3 (1985): 263-277.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1981.
- «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella». *Manuscrits* 12 (enero 1994): 13-42.
- Glick, Peter y Susan T. Fiske. «Hostile and benevolent sexism: Measuring ambivalent sexist attitudes toward women». *Psychology of Women Quarterly* 21 (1997): 119-136.
- Goehr, Lydia. *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1998.
- Gombrich, Ernst H. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon Press, 1963.
- Gómez Amat, Carlos. «Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX». En «El Romanticismo musical español», editado por Jacinto Torres Mulas. Número especial, *Cuadernos de Música* 2 (1982): 37-47.
- «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música*, coordinado por José López-Calo, Ismael de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 2:211-223. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Gómez Amat, Carlos y Joaquín Turina. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza Musical, S.A., 1994.
- Gómez Díaz, Rosa María. «La Asociación de Cultura Musical en Cartagena (1922-1930)». *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (2016): 523-557.
- González López, Palmira. *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Madrid: Liceus, 2005.



- González Calleja, Eduardo. «Los servicios de información franceses en España durante la I Guerra Mundial». *Revista de Historia Militar*, n.º 3 (2005): 179-226.
- «El reinado de Alfonso XIII y la crisis de la monarquía». En *La España del siglo XX*, coordinado por Francisco Sánchez Pérez, 13-99. Madrid: Alianza, 2015.
- González Calleja, Eduardo y Paul Aubert. *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial, 1914-1919*. Madrid: Alianza, 2014.
- Gortázar, Guillermo. *Romanones: la transición fallida a la democracia*. Barcelona: Plantea, 2020.
- Gourret, Jean. *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*. Paris: Albatros, 1987.
- Goytisolo, Juan. «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima». *Revista Iberoamericana* 42, n.º 95 (1976), 157-175.
- Graver, David. «The Actor's Bodies». En *Critical Concepts: Performance*, editado por Philip Auslander, 157-174. Londres: Routledge, 2003.
- Grazia, Sebastián de. *Tiempo, trabajo y ocio*. Madrid: Tecnos, 1966.
- Grendi, Edoardo. «¿Repensar la microhistoria?». *Entrepasados* 10 (1996): 131-140.
- Grice, Herbert Paul. «Logic and Conversation». En *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, editado por P. Cole y J. L. Morgan, 41-59. Nueva York: Academic Press, 1975.
- «Lógica y conversación». En *La búsqueda del significado*, editado por Luis M. Valdes, 511-530. Madrid: Tecnos/Universidad de Murcia, 1991.
- Guadilla, Miguel Ángel. «Lo que ya no está. El Valladolid desaparecido. Teatro Pradera». *V@lladolid web* (blog), 16 de diciembre de 2008. <https://www.valladolidweb.es/valladolid/loqueyanoesta/teatropradera.htm>
- Guereña, Jean-Louis. «L'espace associatif dans l'Espagne de la Restauration». En *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIIe-XXe siècles)*, editado por Raphaël Carrasco, 335-358. Paris: Belles Lettres, 1991.
- «Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècle)». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 20 (1994): 31-140.
- «Presentación». En *Cultura, ocio, identidades. Espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX*, editado por Jean-Louis Guereña, 13-21. Madrid: Biblioteca nueva, 2018.
- Guerreña, Jean-Louis y Alejandro Tiana, eds. *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*. Madrid: UNED, 1989.
- Habermas, Jürgen. *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, 1992.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay, coords. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2003.
- Hennion, Antoine. «Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste». *Poetics* 24, n.º 6 (1997): 415-435.
- Hernández Polo, Beatriz. «La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912)». En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 1791-1806. Madrid: SEdeM, 2013.

- «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del cuarteto francés». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017.
- «La música de cámara española en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: estrenos, estilos y recepción a comienzos del siglo XX». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, ed. por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, 2029-2042. Madrid: SEdeM, 2018.
- «La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid: un vistazo a la práctica camerística de fin de siglo a través de la prensa periódica local y generalista (1899-1900)». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 1-32. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- «Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 103-123.
- Hernández Ramírez, Fabián. *La música para guitarra de Emilio Pujol*. Zacatecas: Policromía Servicios Editoriales, 2021
- Hernández Rodríguez, Zaida. «El movimiento coral como manifestación de la cultura popular en Santander (1865-1936)». En *Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: actas del 5.º Congreso Internacional de SELICUP*, 150-163. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- Hernández Romero, Nieves. «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid». *Trans: Revista transcultural de música* 15 (2011): 1-41.
- Hoggart, Richard. *The uses of literacy: Aspects of working-class life*. Londres: Penguin, 1990.
- Homobono, José I. «Grupos amicales y asociaciones. La sociabilidad en el País Vasco». *Inguruak* 8 (1994): 231-253.
- «Fiesta en el ámbito arrantzale. Expresiones de sociabilidad e identidades colectivas». *Zainak* 15 (1997): 61-100.
- Honrubia, Alfonso J. «Humor y música. Aproximación a las teorías del humor musical a través de Les Luthiers». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017.
- Hübner, Daniel F. «El drama lírico español (1900-1916)». Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2000.
- Huerta Calvo, Javier, dir. *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada. *Teatro español: de la A a la Z*. Madrid: Espasa, 2005.
- Iberni, Luis G. «Verismo y realismo en la ópera española». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 215-226. Madrid: ICCMU, 2002.
- Iglesias de Souza, Luis. *El teatro lírico español*, 8 vols. La Coruña: Diputación Provincial, 1991-1996.
- Iglesias Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

- Jackman, Mary R. *The velvet glove: Paternalism and conflict in gender, class, and race relations*. Berkeley, CA: University of California Press, 1994.
- Jäger, Siegfried. «Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos». En *Métodos de análisis del discurso*, editado por Ruth Wodak y Michael Meyer, 81-83. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Jassa Haro, Ignacio. «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 20 (2010): 69-128.
- Jiménez Núñez, Alfredo. «Lengua, cultura y estereotipos nacionales: juegos de palabra desde la antropología». *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 37 (2009): 75-94.
- Johnson, Roberta. *Gender and nation in The Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.
- Juberías Gracia, Guillermo. «Los decorados de Goyescas en su estreno parisino (1919). Nuevos datos sobre el trabajo de Zuloaga y Dethomas». *Ars Bilduma* 11 (2021): 15-31.
- Jubran, Carl. «Spanish Internal-Orientalism, Cultural Hybridity and the Production of National Identity: 1887-1940». Tesis doctoral, Universidad de California, 2002.
- Juliá, Santos. «Política y sociedad». En *La España del siglo XX*, editado por Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez y Juan Pablo Fusi, 15-321. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- Jurkevich, Gayana. *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Fiction of Miguel de Unamuno*. Columbia: University of Missouri Press, 1991.
- Kashima, Yoshihisa, Klaus Fiedler y Peter Freytag. «Stereotype Dynamics: an introduction and overview». En *Stereotype Dynamics: Language-Based Approaches to the Formation, Maintenance, and Transformation of Stereotypes*, editado por Yoshihisa Kashima, Klaus Fiedler and Peter Freytag, 1-8. Nueva York: Lawrence Erlbaum Associates/Taylor & Francis Group, 2008.
- Kautsky, Karl. *Parlamentarismo y socialismo: estudio crítico sobre la legislación directa por el pueblo*. Barcelona: Granada, 1906.
- Kibler, M. Alison. «Introduction». En *Rank Ladies: Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*, 1-21. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press, 1999.
- Knighton, Tess. «Circulating sound in the city: The procession in the context of Historical Sound Studies». *Artigrama* 36 (2021): 29-39.
- Kotler, Philip, Kevin Lane Keller y Alexander Chernev. *Marketing Management*, 16th Edition. Harlow: Pearson Education Limited, 2022.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- Labajo Valdés, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987.
- «Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1992.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum, 2010.

- Lahire, Bernard. *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- Lakoff, Robin T. «The Logic of Politeness, or Minding your P's and Q's». En *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, editado por Claudia Corum, T. Cedric Smith-Stark y Ann Weiser, 292-305. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1973.
- Lamas, Rafael. «La zarzuela grande ante la encrucijada del liberalismo español: Barbieri y su Barberillo». En *Lorca, taller del tiempo: ALDEEU 2004*, editado por Pedro Guerrero Ruiz, 385-391. Murcia, Universidad de Murcia, 2005.
- Lamb, Andrew y Kurt Ganzl. *Ganzl's Book of the Musical Theatre*. Farmington Hills: Cengage Gale, 1989.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Nueva York: New American Library, 1954.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lecuyer, Marie-Claude. «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840». *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 145-159.
- Leeuwen, Theo van. «Genre and field in critical discourse analysis». *Discourse and Society* 4, n.º 2 (1993): 193-223.
- León Ravina, Gemma. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual, 2007.
- Levi, Giovanni. «Sobre microhistoria». En *Formas de hacer historia, editado por Peter Burke*. Traducido por Jose Luis Gil Aristu (Madrid: Alianza, 1993).
- Levi, Giovanni. *La herencia inmaterial. Historia de un exorcista piemontés del siglo XVII*. Traducido por Javier Gómez Rea. Madrid: Nerea, 1990.
- Lippit, John. «Humor and superiority», *Cogito* 9, n.º 1 (1995): 54-61.
- Lloret Marín, Gonzalo. «Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Lombana Sánchez, Alfonso. «La imagen de la música clásica: música imaginada». En *Ver la vida de color de Rosa: homenaje a Rosa Piñel*, editado por Isabel García Adánez et al., 477-489. Suiza: Peter Lang Suiza, 2020.
- Lope de Vega: 5 aniversarios de plata 1861-1986*. Dirigido por José María Muñoz Pérez y Ángel Velasco Montoya. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986.
- López Almena, M<sup>a</sup> Pilar. *Visibles: mujeres y espacio público burgués en el siglo XIX*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.
- López Azcón, Óscar. «De campesinos y caciques: relaciones de poder y comportamientos políticos en la España de la Restauración (1874-1923)». *STVDIVM. Revista de Humanidades* 25 (2019): 101-128.
- López Gómez, Francisco Manuel. «Caracterización musical del topos de la muerte en las primeras óperas españolas de la escena madrileña decimonónica (1868-1878)». En *Comunica, Coneuta, Coneix: VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de actas*, editado por Ana Llorens Martín, 163-172. Madrid: Joven Asociación de Musicología, 2015.

- «La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)». Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La-Mancha, 2016.
- «Corrientes estéticas en torno a la ópera española (1868-1913)». *Cuadernos de Investigación Musical* 6 (2018): 256-292.
- López Gómez, Lidia. «La llegada de los primeros sistemas cinematográficos sonoros a España (1895-1929)». *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 1 (2018): 27-41.
- López Gómez, María Teresa y Raúl Domingo Díez. *Campo Grande: jardín histórico de Valladolid*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.
- López Rocamora, Pablo. «Marina: una propuesta hacia la ansiada «Ópera Nacional». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga* 8 (2020): 63-85.
- López Ruíz, José María. *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés, 1988.
- *Historia del Teatro Apolo y de la verbena de la Paloma*. Madrid: El Avapiés, 1994.
- López Villaverde, Ángel L. y Manuel Ortiz Heras. *Entre surcos y arados: el asociacionismo agrario en la España del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- López Villaverde, Ángel L., Alfonso Botti y Julio de la Cueva Merino. *Clericalismo y asociacionismo católico en España, de la Restauración a la Transición: un siglo entre el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- Lorée Enders, Victoria y Pamela Beth Radcliff. «General Introduction: Contesting Identities/Contesting Categories». En *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, editado por Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, 1-18. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Losada Gallego, Carmen. «Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936). Sofia Novoa». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- Liotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
- Man, Ronen. «La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales». *Historia Actual Online* 30 (2013): 167-173.
- Marco, Tomás. «Las circunstancias de la música española». En *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, 15-23. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1982.
- Martín Arias, Luis. «Reflexiones teóricas en torno al cinematógrafo en Valladolid». En *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, coordinado por Juan Carlos de la Madrid, 131-148. Gijón: Universidad de Oviedo, 1996.
- Martín Arias, Luis y Pedro Sáinz Guerra. «El cinematógrafo (1896-1919)». En *El cinematógrafo. Cuadernos Vallisoletanos*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1986.
- Martín de Sagarmínaga, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento, 1997.
- Martín de Uña, Joaquín. *Historia de una ciudad y el Cine*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2017.
- Martín Díaz, Emma. «Las asociaciones andaluzas en Cataluña y su función de reproducción de la identidad colectiva». En *Identidades colectivas: etnicidad y*

- sociabilidad civil en la península ibérica*, coordinado por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas, 255-268. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- Martin, Jacky. «Ostension et communication théâtrale». En «Le lieu. La scène». Número especial, *Littérature* 53 (1984): 119-126.
- Martin, Luis P. y Anne M. Breton. *Les sociabilités dans le monde hispanique (XVIIIème-XXème siècles). Formes, lieux et représentations*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2000.
- Martínez, Matías y Michael Scheffel. *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011.
- Maurice, Jacques. «Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea». *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 133-143.
- McClary, Susan. «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music». En *Queering the Pitch: The New gay and lesbian Musicology*, editado por Philip Brett, Thomas Gary C. y Elizabeth Wood, 205-233. Nueva York: Routledge, 1994.
- Maza Zorrilla, Elena. «Las clases populares en España: continuidades y transformaciones en su perfil asociativo (1877-1930)». *Investigaciones Históricas* 15 (1995): 297-314.
- *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis disciplinar*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- «Élites y asociacionismo en España (1850-1923)». En *Las élites en Italia y en España (1850-1922)*, coordinado por Rafael Zurita Aldegue y Renato Camurri, 79-194. Valencia: Universitat de Valencia, 2008.
- «El mutualismo en España, 1900-1941. Ajuste e interferencias». En *La previsión social en la historia: actas del VI Congreso de Historia Social de España, Vitoria, 3-5 de julio de 2008*, coord. por Santiago Castillo y Rafael Ruzafa Ortega, 333-368. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- *Discurrir asociativo en la España contemporánea (1839-1941)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- «Tímidas huellas de asociacionismo femenino en el Valladolid decimonónico: De la caridad al mutualismo». En *Mujeres, sociedad y conflicto (siglos XVII-XIX)*, editado por Margarita Torremocha Hernández, 81-96. Valladolid: Castilla Ediciones, 2019.
- Mejías, Enrique. «La correspondencia de los bufos (1871). Ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación». *Revista de Musicología* 31, n.º 1 (2008): 125-149.
- «Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 87-109.
- *Offenbach, compositor de zarzuelas*. Madrid: ICCMU, 2020.
- «La Opéra-Comique en la Zarzuela y la zarzuela como opéra-comique: una temporada de Delphine Ugalde en Madrid (1859)». *Artigrama* 36 (2021): 199-222.
- Melero, Santiago. *A la vera del Pisuerga*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1973.

- Miñana Juan, José Manuel. «La orquesta sinfónica de valencia (1916-2016) y su aportación a la evolución de la música sinfónica en valencia». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2019.
- Miravet Lecha, Juan. «La vida musical en Valencia durante la Guerra Civil (1936-1939)». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de València, 2017.
- Moncho, Paco. «Valladolid-Teatro Pradera». *Prospectos de cine* (blog), s. f. <https://www.prospectosdecine.com/valladolid--teatro-pradera>
- Montero, Manuel y Nuria Rodríguez-Martín. «Consumo, ocio y prácticas sociales en la España urbana: Madrid-Bilbao. 1900-1936». En *La ciudad moderna: sociedad y cultura en España, 1900-1936*, editado por Luis Enrique Otero Carvajal y Rubén Pallol Trigueros, 126-159. Madrid: Catarata, 2018.
- Montero Jiménez, Antonio. «Imágenes, ideología y propaganda: la labor del Comité de Información Pública de los Estados Unidos en España (1917-1918)». *Hispania*, n.º 228 (2008): 221-234.
- Montijano Ruiz, Juan José. «Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)». Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2009.
- Montijano Ruiz, Juan José. *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- Moral Ruiz, Carmen del y Manuel García Franco. *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza, 2004.
- Morales Muñoz, Manuel. «La sociabilidad popular en Málaga, 1840-1871: de la tutela burguesa a la afirmación de una identidad diferenciada». *Estudios de Historia Social* 50-51 (1989): 243-271.
- «Asociaciones obreras de instrucción en Málaga (1882-1919)». En *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, editado por Jean-Louis Guerreña y Alejandro Tiana, 403-437. Madrid: UNED, 1989.
- Morel Borotra, Natalie. «La ópera vasca. Tentativas para la creación de una ópera nacional (1884-1936)». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 301-324. Madrid: ICCMU, 2002.
- Moreno Hernández, Carlos. «El primer texto sobre lo cursi (1842)». *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 399-416.
- Moreno Navarro, Isidoro. *La semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
- Moreno Ríos, Amalia. «Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.
- Motilla Salas, Xavier. «Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea». *Historia De La Educación* 31 (2013): 339-358.
- Mueller, Adeline. *Mozart and the Mediation of Childhood*. Chicago: University Chicago Press, 2021.
- Muñoz Morillejo, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Blass, 1923.
- Muñoz, Matilde. *Historia de la zarzuela y el género Chico*. Madrid: Ed. Tesoro, 1946.

- Murga Castro, Idoia et al. *Antonia Mercé «La Argentina». Epistolario (1915-1936)*. Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música-CSIC, 2020.
- N. Leech, Geoffrey. *Principios de pragmática*. Traducido por Felipe Alcántara Iglesias. Logroño: Universidad de La Rioja, 1998.
- Narváez Torregrosa, Daniel. «Moral, moralina y cine». *Panta Rei: revista digital de ciencia y didáctica de la historia* 2 (1996): 73-84.
- Navarro, Laura. «*Ángeles Caídos: Cupletismo y Prostitución en Barcelona (1880-1936)*». Tesis doctoral, The Ohio State University, 2015.
- Nieto Miguel, Ignacio. «La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid. Creación y consolidación de su Escuela de Música: 1911-1928». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014.
- Nostálgica y nada más. «Repertorio de Fornarina». *Consuelito y otras bellas del cuplé* (blog), s. f. <http://consuelitoyotrasbellasdelcuple.blogspot.com/p/repertorio-de-fornarina.html>
- Núñez Jiménez, Myriam. «La vida musical en la ciudad de Soria a través de la prensa: 1900-1910». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014.
- Oliver García, José Antonio. «Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-50)». *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 408-425.
- Oliver García, José Antonio. «El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- Orduña Rebollo, Enrique. *El regionalismo en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito, 1986.
- Oriola Velló, Frederic. «Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931)». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 30, n.º 1 (2014): 163-194.
- Ortega Bariego, José Miguel. *El templo de la música. Crónica del Valladolid de entre siglos*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.
- Ortega del Río, José Miguel. *El siglo en que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2000.
- *Teatro Calderón de la Barca: arquitectura*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2005.
- Ortega Gutiérrez, Domingo. «El Orfeón Burgalés y las masas corales burgalesas: José Joaquín Artola (1869-1914) y Federico Olmeda San José (1865-1909)». En *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, coordinado por Lena S. Iglesias Rouco et al., 1:137-144. Burgos: Diario de Burgos, 2000.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, introducción de Valeriano Bozal. Barcelona: Austral, 2017.
- Ortega, José Miguel. *Viejos cafés de Valladolid (1809-1956): tertulias, conciertos y varietés*. Valladolid: Maxtor, 2014.
- Otero Carvajal, Luis Enrique. «La sociedad urbana en España. Vanguardia de la modernidad. 1900-1936». En *Las nuevas clases medias urbanas: transformación y cambio social, 1900-1936*, editado por José María Beascoechea Gangoiti y Luis Enrique Otero Carvajal, 15-38. Madrid: Catarata, 2015.



- P. Arregui, Juan. *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX: Teatro Calderón de la Barca (1864-1900)*. Valladolid: Caja España/Aula de Música de la Universidad de Valladolid, 1999.
- «Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del teatro Calderón de la Barca: Valladolid 1863-1900». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.
- «Ilusión perentoria y realidad imaginaria: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (II). *Boletín de Arte* 26-27 (2005-2006): 437-461.
- *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: ADE, 2009.
- *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso: aspiraciones, proyectos e iniciativas teatrales a mediados del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2009.
- «Tecnología de la luz, tecnología de la ilusión. Mariano Fortuny y la imagen escénica». En *Fortuny. Arte total*, 19-57. Burgos: Fundación Caja de Burgos-Fondazione Musei Civici di Venezia, 2014.
- *Hacia una historiografía del espectáculo escénico: artes del espectáculo, escénicas y performativas: esbozos teóricos y disciplinares*. Madrid: ADE, 2015.
- Palenque, Marta. «“El Tren Expreso” en cromos y postales o la gloria de Ramón de Campoamor». En *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, coordinado por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, 543-584. Santander: ICEL 19 PubliCan, 2011.
- Pâris, Alain. *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Traducido por Juan Sainz de los Terreros. Madrid: Turner, 1985.
- Pasalodos Salgado, Mercedes. «Madame Paquin en Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 54 (2014): 237-253.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Pedruelo, Eduardo. «El archivo del Teatro Calderón de Valladolid». *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, n.º 35 (2015): 301-308.
- Pena García, Sabela. «“El ángel del hogar se echó a volar”: la construcción de las nuevas feminidades en la novela de la edad de oro de las escritoras españolas». Tesis doctoral, University of Colorado, 2018.
- Pérez Gómez, Carlos Enrique. «Un siglo de teatro lírico en Vigo: escenarios, intérpretes, repertorios y prácticas de consumo (1832-1931)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Pérez, David. «Homosexualidad y canción española». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009): 55-71.
- Peter Burke, «La Nueva Historia Socio-Cultural». Traducido por José Carazo. *Historia Social* 17 (1993): 105-114.
- Piekut, Benjamin. «Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques». *Twentieth-Century Music* 11 (2014): 191-215.
- Piñeiro-Blanca, Joaquín. «Las huellas del discurso regeneracionista en seis zarzuelas del tránsito del siglo XIX al XX». *Historia* 396, *Valparaíso* 8, n.º 2 (2018): 221-248.

- Piquer Sanclemente, Ruth. «Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán». *Revista Catalana de Musicologia* 5 (2012): 131-161.
- Plata, Fuensanta. «Santería y Semana Santa lucentina: una aproximación En *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad civil en la península ibérica*, coordinado por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas, 295-306. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- Pla, Xavier y Francesc Montero, eds. *En el teatro de la guerra: cronistas hispánicos en la Primera Guerra Mundial*. Granada: Comares, 2019.
- Platt, Leon y Tobias Becker. «Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890-1930». *Theatre Journal* 65, n.º 1 (2013): 1-18.
- Población Sáez, Alfonso J. «Cines desaparecidos. Ruta ciclista urbana III, por algunos de los cines desaparecidos en Valladolid». *Revista Atticus* 37 (2018): 15-26.
- Polanco Olmos, Rafael. «La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923». Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2009.
- Ponce, Javier. «Propaganda and Politics: Germany and Spanish Opinion in World War I». En *World War I and Propaganda*, ed por Troy Paddock, 292-321. Connecticut: Brill, 2014.
- Porto San Martín, Isabelle. «De l'opéra-comique à la zarzuela: modalités et enjeux d'un trnsfert sur la scène madrilène, (1849-1856)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Potter, Jonathan. *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Preciado, Beatriz. «Género y performance. 3 episodios de un cyberganga feminista queer trans». *Debate Feminista* 40 (2009): 111-123.
- Preciado, Beatriz. «Teoría Queer: notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad». *Observaciones Filosóficas* 15 (2012-2013). <https://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm>
- Prieto Marugán, José. «Ruperto Chapí y "El Quijote"». *Música y educación* 63 (2005): 109-124  
— «Francisco Asenjo Barbieri restaurador de la zarzuela». *Madrid histórico* 6 (2016): 30-34.
- Puxadas, Joan J. «Identidad étnica y asociacionismo en los barrios periféricos de Tarragona». En *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad civil en la península ibérica*, coordinado por Josepa Cucó y Joan J. Puxadas, 307-323. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- Queipo Gutiérrez, Carolina. «Redes, élites y sociedades filarmónicas en el Trienio Liberal (1820-1823): los casos de A Coruña y Madrid a través de la prensa». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa, 187-224*. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Queipo, Carolina y María Palacios, eds. *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Radcliff, Pamela Beth. «General Introduction: Contesting Identities/Contesting Categories». En *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, editado por Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, 1-24. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Ramos Frendo, Eva María. «Perpetuación de estereotipos sexistas en la publicidad española de comienzos del siglo XX». *Asparkia: investigación feminista* 36 (2020): 35-60.

- Ramos, Olga M.<sup>a</sup>. *De Madrid al cuplé*. Madrid, Editorial La Librería, 2001.
- Randel, Don Michael. «The Canon in the Musicological Toolbox». En *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, 10-22. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- Reina González, Emilio. «La Sociedad Filarmónica de Zaragoza y sus emblemas». *Emblemata* 14 (2008): 453-475.
- Reisigl, Martin y Ruth Wodak. *Discourse and Discrimination. Rhetorics of Racism and Antisemitism*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Revel, Jacques. «Micro-análisis y construcción de lo social». *Anuario IEHS: Instituto de Estudios históricos sociales* 10 (1995): 125-143.
- Reyes, Manuel de los. *La Casa Social Católica de Valladolid (1881-1946): renovación social y presencia cristiana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2013.
- Ricci, Evelyne. «Teatro de la miseria y miseria del teatro: el teatro social en España (1890-1910)». En *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, editado por Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, 77-100. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Río Barredo, M.<sup>a</sup> José del. «Historia y teoría. Notas para un estudio de la obra de Peter Burke». Estudio preliminar a *Hibridismo cultural*, de Peter Burke, 5-57. Madrid: Akal, 2010.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. «El singular caso de José Luis Salado». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 14 (2012): 235-243.
- Rivas, Lucía. *Historia del 1º de Mayo en España*. Madrid: UNED, 1987.
- Rivera, Ruth. «La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora». Trabajo fin de máster, Universidad de Valladolid, 2011.
- «El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX). Una aproximación pragmático-discursiva». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016.
- Roberts, Kenny. «El impacto del ocio en la sociedad». En *Propuestas alternativas de investigación sobre Ocio*, editado por M<sup>a</sup> Jesús Cava Mesa, 13-29. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
- Robin, Claire-Ricolle. «La nouvelle sociabilité sportive en 1900. Les clubs cyclistes». En *Solidarités et sociabilités en Espagne ((XVIe-XXe siècles)*, editado por Raphaël Carrasco, 391-401. París: Belles Lettres, 1991.
- Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. «“Los nietos del Capitán Grant”: teatro y música en las compañías infantiles de Luis Blanc y Juan Bosch (1877-1897)». En *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, editado por José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez, 283-300. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2018.
- Rodríguez Martín, Nuria. «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX». En *Quintas jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, 383-399. Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2007.
- Rojas Bermúdez, Lisbeth Carolina y M<sup>a</sup> Teresa Suárez González. «El lenguaje como instrumento de poder». *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 11 (2008): 49-66.

- Rojas Matías, Yessica Anel. «La cultura de masas y su incidencia en el pensamiento humano». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42 (2009). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cumasas.html>
- Romera Castillo, José. «Un paisano alicantino ilustre: Ruperto Chapí, más allá de los escenarios madrileños». En *Studia linguistica in honorem Francisco Gimeno Menéndez*, editado por Brauli Montoya Abat y Antoni Mas i Miralles, 845-867. Alicante: Universidad de Alicante, 2013.
- Romero Ferrer, Alberto. *El género chico: introducción al estudio del teatro corto fin de siglo: (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993.
- *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Romero Salvadó, Francisco J. «Spain and the First World War». *War in History* 26, n.º 1 (2019): 44-64.
- Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Rosal Nadales, Francisco José. «La lucha contra la amoralidad en la sociedad española: *La Lectura Dominical* frente a los espectáculos de variedades (1900-1920)». *Oggia* 21 (2017): 67-84.
- Ruggeri Marchetti, Magda. «El rey que rabió, de Ruperto Chapí, en el Teatro de la Zarzuela». *Assaig de teatre* 59 (2007): 149-150.
- Ruiz Ballesteros, Esteban. *Minería y poder. Antropología Política en Riotinto* (Huelva: Diputación de Huelva, 1998).
- Ruiz Hilillo, María. «La Sociedad Filarmónica de Málaga y la prensa malagueña: convergencias ideológicas en una época de cambio». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 85-114. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Ruiz Llorente, Manuela. «Teatro Pradera de Valladolid: análisis arquitectónico y restitución virtual». Trabajo fin de grado, Universidad de Valladolid, 2021.
- Ruiz Tarazona, Andrés. «La zarzuela y la sociedad decimonónica». En «La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)». Número especial, *Cuadernos de Música Iberoamerica* 2-3 (1997): 149-156.
- «La creación operística de Albéniz». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 227-236. Madrid: ICCMU, 2002.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Traducido por María Luisa Fuentes. 4ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Salaün, Serge. «El género ínfimo: mini-culture et culture des masses». En *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, editado por Jean-Louis Guerreña y Alejandro Tiana, 337-353. Madrid: UNED, 1989.
- *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- «El paralelo barcelonés (1894-1936)». *Anales de la literatura española contemporánea* 21, n.º 3 (1996): 329-349.

- «Autopsia de una crisis proclamada». En *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, editado por Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, 7-22. Madrid: Fundamentos, 2005.
- «Cuplé y variedades (1890-1915)». En *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, editado por Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, 125-152. Madrid: Fundamentos, 2005.
- *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*. Paris: Sorbone Nouvelle, 2011.
- Salaün, Serge y Claire-Nicole Robin. «Artes y espectáculos: tradición y renovación». En *1900 en España*, editado por Serge Salaün y Carlos Serrano, 131-159. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Salaün, Serge, Evelyne Ricci y Marie Salgues, eds. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Salcedo, Emilio. *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*. Valladolid: Serv. Información y Publicaciones del Excmo. Ayto. de Valladolid, 1978.
- Salinas, Jorge Ramón y Carmen María Zavala Arnal. «Los inicios del coralismo profano altoaragonés a principios del siglo XX: El orfeón Zaragozano, el primer orfeón Oscense y otros en la provincia de Huesca». *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 39 (2017).
- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018): 207-231.
- San Salvador del Valle Doistua, Roberto. *Introducción a la Historia de los Estudios de Ocio en el siglo XX*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2006.
- Sánchez López, Virginia. «Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa». Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2013.
- Sánchez Romero, M<sup>a</sup> Cristina y Victoria Moreno Sierra. «Situación sanitaria durante la gripe española de 1918-1919 en España». *Temperamentvm* 17 (2021): e17045. <https://ciberindex.com/index.php/t/article/view/e17045/e17045>
- Sánchez Sánchez Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 199-214. Madrid: ICCMU, 2002.
- *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.
- *Teatro lírico español, 1800-1950 (ópera y zarzuela)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Historia y Ciencias de la Música, 2005.
- Sánchez Sánchez, Isidoro y Rafael Villena Espinosa. *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno a 1898*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Sánchez Sánchez, Víctor, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López, eds. *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.
- Sánchez, José Luis. *La voluntad regeneracionista: esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid, 1872-1936*. Valladolid: Región Editores, 1998.

- Sancho García, Manuel. «El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)». Tesis doctoral, Universitat de València, 2004.
- Sanz Díaz, Carlos y Zorann Petrovici, dirs. *La Gran Guerra en la España de Alfonso XIII*. Madrid: Sílex, 2019.
- Sapena Martínez, Sergio. «La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación». Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2007.
- Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*. Ciudad de México: Árbol, 1988.
- *Peformance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas/UBA, 2000.
- Schérer, René y Ruy Hocquenghem. *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- Schubert, Emery. «Which Nonvocal Musical Instrument Sounds Like the Human Voice? An Empirical Investigation». *Empirical Studies of the Arts* 37, n.º 1 (2019): 92-103.
- Scollon, Ron. «Acción y texto: para una comprensión conjunta del lugar del texto en la (inter)acción social, el análisis mediato del discurso y el problema de la acción social». En *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por Ruth Wodak y Michael Meyer, 205-266. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Scott, Derek B. *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900-1940*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2019.
- Serna, Justo y Analet Pons. *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Serrano García, Rafael. «Sociabilidad burguesa en Valladolid, 1808-1936». En *Sociabilidad en la España contemporánea: historiografía y problemas metodológicos*, coordinado por Elena Maza Zorrilla, 197-217. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.
- Serrano, Carlos. «Le vin du prolétaire. Alcool et sociabilité ouvrière en Espagne (XVIIe-XXe siècles)». En *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIIe-XXe siècles)*, editado por Raphaël Carrasco, 371-189. Paris: Belles Lettres, 1991.
- Shepherd, John, David Horn y Dave Laing, eds. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.
- Siemens Hernández, Lothar. «Sobre la ópera española y la ópera en español». *Revista de Musicología* 31 (2008): 241-247.
- Simhony, Avital y Daid Weinstein. «Introduction: The new liberalism and the liberal–communitarian debate». En *The new liberalism: reconciling liberty and community*, editado por Avital Simhony y Daid Weinstein, 1-25. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Simmel, George. *Cuestiones fundamentales de sociología*. Edición de Esteban Vernik. Traducción de Angela Ackermann. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Slide, Anthony. *New York City Vaudeville*. San Francisco: Arcadia Publishing, 2006.

- Small, Christopher. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. New England: Wesleyan, 1998.
- Sobrino, Ramón. «El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1992.
- «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica». En *La ópera en España e Hispanoamérica*, coordinado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 77-142. Madrid: ICCMU, 2002.
- «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica* 14-15 (2004-2005): 155-175.
- Sojo, Patricia. «La Sociedad Filarmónica de Bilbao: mucho más que una Sociedad de conciertos centenaria». En «Bilbo, musika-hiria». Número especial, *Bidebarrieta: anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 3 (1998): 257-263.
- Solá, Pere. «Acerca del modelo asociativo de culturización popular de la Restauración». En *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, editado por Jean-Louis Guerraña y Alejandro Tiana, 393-402. Madrid: UNED, 1989.
- Sorel, Georges Eugène. *Reflexiones sobre la violencia*. Traducción de la octava edición francesa por Luis Alberto Ruiz. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.
- Soria Ruano, Miguel Ángel. *Valladolid de cine y teatro*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017.
- Soto Hurtado, Pablo. «El discurso de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución presente en su método *Escuela Razonada de la Guitarra*». *OPUS. Revista da ANPPOM* 28 (2022): 1-11.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. «La teoría de la relevancia». *Revista de Investigación Lingüística* 7 (2004): 237-286.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. «La teoría de la relevancia». *Revista de Investigación Lingüística* n.º 7 (2013): 237-286.
- Sterne, Jonathan. «Headset Culture, Audile, Technique, and sound Space as Private Space». *TMG Journal for Media History* 6, n.º 2 (2014): 57-82.
- Sterne, Jonathan. «Sonic imaginations». En *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne, 1-17. Nueva York: Routledge, 2012.
- Stewart, George R. *Pickett's Charge. A Microhistory of the Final Attack at Gettysburg, July 3, 1863*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.
- Storey, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2002.
- Strohm, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Suárez Cortina, Manuel. *La España liberal (1868-1917)*. Madrid: Síntesis, 2006.
- Suárez García, José Ignacio. «Historia de una crisis: la Sociedad Filarmónica de León entre 1914 y 1920». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, ed. por Begoña Lolo Herranz y Adela Presas, 955-974. Madrid: SEdeM, 2018.
- Suárez García, José Ignacio. «La etapa fundacional de la Sociedad Filarmónica de León (1907-1914)». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* 73 (2018): 251-274.

- Suárez Vega, Eduardo. «La actividad orquestal en Madrid: 1914-1918». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1998.
- Suárez, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893». *Cuadernos de Música iberoamericana* 14 (2005): 73-141.
- Téllez, José Luis. «Paradojas de la ópera española». *Cuadernos Hispanoamericanos* 676 (2006): 41-56.
- Temes, José Luis. *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Madrid: Siruela, 2014.
- Terni, Jennifer. «A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848». *Theatre Journal* 58, n.º 2 (2006): 221-248.
- Terreros Ceballos, Gonzalo. «Antonio Maura y la cuestión marroquí». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Toledano, Juana. «Erotismo y censura en Álvaro Retana». En *El cortejo de afrodita*, coordinado por Antonio Cruz Casado, 259-266. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
- Toquero Mateo, Margarita. «La Sociedad Filantrópica Artística de Valladolid, una vía de formación para los ciudadanos (1880-1900)». En *La acreditación de saberes y competencias: perspectiva histórica*, XI Coloquio Nacional de Historia de la Educación, 731-738. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001.
- Torreadella-Flix, Xavier. «Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos: una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo XIX en España». *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport* 31, n.º 2 (2013): 67-84.
- Torrecilla, Jesús. «Un país poético y una polémica: las interioridades de *Insolación*». *Hispanic Review* 71 (2003): 253-270.
- Torres Ripa, Javier. *Manual de estilo Chicago–Deusto*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2013.
- Tsuchiya, Akiko. *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, editado por José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, 771-779. S.l.: Fundacion CaixaGalicia y Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009.
- «Gender, Orientalism and the Performance of National Identity in Pardo Bazán's *Insolación*». En *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Nineteenth Century Spain*, 136-161. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- *Marginal subjects: Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto y Londres: University of Toronto Press, 2011.
- Tubéry, Aline. «Usages et symboliques de la machine á sous das la Sierra Norte de Seville». *Ethnologie française* 17 (1987): 184-188.
- Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: ADE, 1997.
- Urbina Fonturbel, Raúl. «El humor en la publicidad desde la perspectiva de la retórica y el análisis del discurso». En «Retórica del humor: Perspectivas desde la Retórica Cultural», editado por Rosa M. Navarro Romero y Amelia Fernández. Número especial, *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 2 (2018): 44-72.
- Uría, Jorge. «Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método». *Historia Contemporánea* 26 (2008): 177-212.



- Urpí García, Carmen. Reseña de *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas*, de Manuel Cuenca Cabeza. *195 ESE* 8 (2005): 195.
- Usó, Juan Carlos. *Edmond de Bries. Orgullo travestido*. Santander: El Desvelo Ediciones-Altoparlane, 2017.
- Valero Abril, Pilar. «De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015.
- Valis, Noël. *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.
- Vallés Chordá, Andrés. «Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla». *Anuario GRHIAL* 1 (2007): 47-54.
- Van, Gilles de. *Verdi. Un théâtre en musique*. Paris: Fayard, 1992.
- Vargas Liñán, M<sup>a</sup> Belén. «La música en “El Álbum Granadino”: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX». *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 426-442.
- «La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de “La Moda” de Cádiz». En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, coordinado por Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero, 345-364. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- «La música en la prensa femenina de México: “La Semana de las Señoritas Mejicanas” (1850-1852)». En *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, 455-486. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- «Música, sociedades burguesas y periodismo en el siglo XIX: la actividad musical del Liceo de Granada a través de la prensa hasta los inicios de la Restauración». En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, 255-310. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- Vázquez García, Francisco J. «Presentación». *Ayer* 87 «Homosexualidades» (2012): 13-21.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cien años de canción y music-hall*. Barcelona: Ed. Seix-Barral, 1974.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. «La zarzuela – una lectura en clave de género... y de clases». En *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, editado por Tobias Brandenberger, 71-84. Münster: Lit Verlag, 2004.
- Vega Torres, Daniel Roberto. «Análisis del concepto de sociabilidad en las ciencias sociales». *Revista ABRA* 35, n.º 51: 1-13.
- Verdía Díaz, Juan Antonio. «Asociacionismo coral en el Cádiz del S. XIX: El orfeón gaditano». *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea* 31 (2019): 312-340.
- Verón, Eliseo. «Ideología y Comunicación de Masas: La Semantización de la Violencia Política». En *Lenguaje y Comunicación Social*, compilado por Eliseo Verón et al., 133-191. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Leiden: Brill, 2000.