



José Manuel González Herrán

Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán

Con el título «Emilia Pardo Bazán y la música», la Revista del Instituto «José Comide» publicaba en su número 27-28 un artículo de Cristina Patiño que pasaba revista al notable papel de la música en la obra de la escritora coruñesa; entre las conclusiones de tan excelente estudio recojo aquí su constatación de que, por sorprendente que pueda parecer a la vista de tal relevancia, doña Emilia no sentía especial predilección por la música («no soy melómana», declaró repetidamente), acaso por culpa de las obligadas clases de piano infantiles²; «su aprecio por la música nacerá sobre todo -40- al arrimo de la literatura, no a partir de la música misma» (Patiño, 1992-1993: 222). Por lo tanto, en la escritura -y en la sensibilidad- pardobazaniana la música siempre importa en relación con otras cosas, sean las artes plásticas, la literatura, el teatro, la filosofía o la religión: de ahí, como luego veremos, su interés por las propuestas de Richard Wagner.

Como es sabido, a lo largo de su dilatadísima carrera literaria (de los catorce a los setenta años), Emilia Pardo Bazán cultivó con notable asiduidad el periodismo; aunque todavía carecemos de un repertorio e inventario fiable de esa parte de su producción, son bastantes más de mil artículos los que firmó en decenas de periódicos españoles y extranjeros, a propósito de una infinidad de temas y asuntos. Si bien los más conocidos y apreciados son los específicamente literarios (reseñas, ensayos, estudios, críticas), no deben olvidarse los muchos que dedicó a cuestiones

artísticas: menos a la música que a las demás artes plásticas y visuales, aunque su interés por el teatro -intensificado en estos años de transición entre siglos- justifica su constante atención a la temporada operística en el Teatro Real de Madrid, del que era fidelísima abonada.

Como parte de una investigación más amplia que tengo entre manos sobre las colaboraciones de doña Emilia en periódicos y revistas de los años 1895-1915 (cfr. González Herrán, 1998 y 1998 [en prensa]), he revisado para esta ocasión las referidas a música y músicos; a la espera de reunir en una antología -que sería notable- aquellos artículos, me limitaré a comentar los aparecidos en dos periódicos: el semanario barcelonés *La Ilustración Artística* [en adelante LIA] y el diario bonaerense *La Nación*. La primera es acaso la -41- publicación periódica en que más asidua y dilatadamente colaboró Pardo Bazán: además de algunos trabajos ocasionales desde 1886, entre 1896 y 1916 no falta su firma quincenal en una sección que, con el título «La vida contemporánea», es la atalaya desde la que considera la marcha del país (a veces, del mundo) en sus diversas manifestaciones: sociales, literarias, culturales, políticas, económicas, artísticas. Por lo que se refiere a *La Nación*, de Buenos Aires, gracias a las pesquisas de Porrúa (1992) y De Coster (1994), conocemos el inventario de artículos de nuestra autora en ese diario argentino en el que colaboró durante casi treinta años: entre 1889 y 1909, ocasionalmente, y a partir de esta fecha⁴, de manera asidua, hasta su muerte en 1921. De Coster (1994: 10) ha calculado que «enviaba uno, dos, a veces tres artículos casi todos los meses; un total de 236 crónicas durante esos doce años». Lamentablemente, no es fácil desde aquí acceder a la colección completa de aquel diario para consultar todas las colaboraciones de doña Emilia (entre las que nos constan trabajos muy interesantes para nuestro propósito⁵). Deberemos conformarnos, por ahora, con la antología publicada por De Coster, que, entre otros, rescata dos artículos muy pertinentes a nuestro propósito, por tratarse de reseñas a los estrenos en el Teatro Real de dos óperas fundamentales en la historia del género: *Salomé*, de Strauss y *Parsifal*, de Wagner.

-42-

Veamos de manera muy sumaria las referencias a cuestiones musicales en las colaboraciones de Pardo Bazán en ambas publicaciones, comenzando por la barcelonesa⁶:

Sin duda la ópera es el asunto musical a que con más frecuencia se refiere; además de los estrenos cuyas reseñas comentaré, varias veces escribe sobre la posibilidad de una ópera española: en enero de 1900 (LIA, n.º 944) constata su «esterilidad», que atribuye tanto a supuestas limitaciones del idioma⁷ como a la escasa importancia que aquí se conceden a los libretos; en abril de 1909 (LIA, n.º 1425) el fallecimiento de Ruperto Chapí -a pocas semanas del estreno de su ópera *Margarita la Tornera*- le permite reiterar sus ideas sobre el carácter escasamente español de la ópera, aunque sí el de la zarzuela; a tal respecto es muy interesante una crónica de mayo de 1914 (LIA, n.º 1690) en la que, refiriéndose a esas raíces populares de la zarzuela y del sainete, advierte cómo «el flamenquismo y su leyenda lo sostenemos nosotros mismos, con notorio perjuicio de nuestro crédito ante el mundo»; y en marzo de 1914 (LIA, n.º 1680) reflexiona sobre la paradoja de que, siendo la música

el arte que en España cuenta con más aficionados, «hemos tenido mejores literatos y pintores que músicos».

El carácter de crónica de actualidad de esa su sección en la revista le lleva a recoger noticias y acontecimientos de la vida musical: así, en febrero de 1901 (LIA, n.º 997) -además de la muerte de Verdi- comenta la aparición de dos precoces pianistas: el vitoriano de trece años, Jesús Guridi, y Pepito Arriola, el gallego de Betanzos, quien por entonces contaba tres y medio; todavía en marzo de 1914 (LIA, n.º 1680) volverá a dar noticia de las andanzas de aquel -43- niño prodigio, ahora ya adolescente, de quien espera que «también como compositor ha de recoger lauros» si busca su inspiración «en los cantos de su país natal, esa música gallega tan sentida, tan variada y que acaso, pese a la diligencia de Perfecto Feijoo, no estará recogida ni en su mayor parte».

A ese mismo musicólogo y folclorista había dedicado la Condesa un notable artículo en octubre de 1912 (LIA, n.º 1609) elogiando su tarea de recuperación de la música popular gallega: aunque soy profano en tal materia, me parecen valiosas opiniones como estas (cuyo interés puede disculpar la extensión de la cita):

«todo degenera, y la gaita igualmente... Los instrumentos actuales no son los venerables de los abuelos, como los bailes populares van desechándose y a las cantigas reemplaza el vil estribillo de zarzuela (...) Los compositores se van tras un bonito motivo, lo glosan, lo bordan, a veces lo desfiguran, quitándole su sello propio, con tal de adaptarlo al gusto del público (...) contra esta desnaturalización protesta Feijoo (...) la música recogida por don Perfecto es la natural, podemos decir; según cantan los aldeanos, transcribe Feijoo (...) con su experto oído, sabe distinguir, por ejemplo, entre infinitos alalás, todos muy semejantes para el profano, cuáles pertenecen a la montaña y cuáles a la ribera (...) es increíble el número de variantes que existen sólo en la muiñeira, el alalá y la alborada (...) nadie pudiera adivinar el sinnúmero de temas musicales que flotan entre la masa popular (...) Por todas partes, en Galicia, se canta, y ningún cantar es igual a otro, aunque se parezcan».

-44-

Como dije, la ópera es uno de los asuntos preferidos en las crónicas de doña Emilia: asidua abonada al Real (de esa afición recordaré luego una curiosa anécdota), aparte de reseñar algunos importantes estrenos, manifiesta reiteradamente su preocupación y disgusto por las condiciones en que se ofrecen los espectáculos: en enero de 1896 (LIA, n.º 734; recogido, con algunas modificaciones, en Pardo Bazán, 1902: 5-10), comentando la noticia de que ha cerrado sus puertas, apunta entre las posibles causas la situación de abatimiento por la que pasa, y no sólo por la falta de voces: «cuantos tiempos recuerdo fueron fatales en lo tocante al aparato, vestuario, decoraciones y mise en scène»; del catálogo de horribles impropiedades que menciona selecciono alguna:

«En el Orfeo, de Glück, he visto a Orfeo buscando a Eurídice por una selva de cocoteros, palmeras y lianas tropicales. En Lucía de

Lammermoor la tiple saca botas de raso y vestido de cola para esperar a Edgardo en el parque (...) Los coristas no se afeitan; parecen bandidos cuando hacen de señores y honrados cesantes cuando hacen de bandidos».

En marzo de 1899 (LIA, n.º 899) comenta los frecuentes cambios en la programación anunciada («nunca es mudarse por mejorarse. Siempre el cambio se realiza en perjuicio del público»), la ausencia de «cantantes de empuje»; y reitera sus quejas sobre las pésimas condiciones de la representación: «risa da ver cómo se presentan en el Real las obras clásicas (...) Apenas estrenada La Walkyria ya se toman confianza con ella. No hablemos del ridículo modo de vestir de la tiple, que sale de Sigelinda con corsé muy entallado y tacones Luis XV (...) en la famosa cabalgada [sic] de las walkyrias se ve cruzar las nubes a una guerrera con manto verde, y a los tres segundos, habiéndose mudado sin duda, -45- aparece en escena con manto rojo». En febrero de 1905 (LIA, n.º 1209) insiste en denunciar que, pese a sus elevados precios («los palcos cuestan dieciocho o veinte duros por noche»), el abandono persiste: las impropiedades y anacronismos están «convirtiendo en regocijo burlesco lo que según Ricardo Wagner es sublime síntesis de todas las manifestaciones artísticas»; como ejemplos menciona Macbeth de Verdi, «ópera seria convertida en bufa por virtud de la calamitosa representación (...) el cisne y la paloma de Lohengrin, impagables de puro infantiles (...) esas masas corales que -generalmente- salen para darles un tiro». Todo lo cual le parece menos justificable con los modernos «adelantos de la maquinaria, de la electricidad y de otras industrias y artificios».

Pasan los años y el mal no se remedia: en enero de 1912 (LIA, n.º 1568) insiste en elogiar la paciencia de los abonados: «cada palco cuesta mil o dos mil pesetas más en la temporada (...) [y] cada vez está más abandonada la mise en scène, y cada vez los buenos cantantes, cuando vienen, vienen por menos tiempo, y cantan óperas más flojas»; un año después, en febrero de 1913 (LIA, n.º 1625), reitera: «el Teatro Real continúa tan sucio, roto, polvoriento y astroso como de costumbre (...) de escenario afuera y de escenario adentro, da lástima el Real (...) en cuanto a las compañías..., cada año aflojan, para aflojar los sueldos». Precisamente en esta crónica menciona un curioso dato, recogido como anécdota en sus biografías y que por lo insólito ha podido parecer increíble: cuando en 1912 fallece don José Quiroga, el esposo de quien doña Emilia se había separado amistosamente treinta años antes, el obligado luto desaconseja su presencia en el Real; pero la Condesa encuentra en la técnica moderna un remedio a su afición, y se hace instalar un teléfono para oír las representaciones; así, comentando la severidad de los espectadores de las localidades altas con Titta Ruffo, declara: «yo, que no asisto al teatro, he podido, sin embargo, estudiar esta psicología del público, con sólo aplicar al oído un -46- receptor del teléfono. La voz poderosa llega bastante desfigurada a mis oídos, pero así y todo, hay momentos sublimes»; en otra crónica del mes siguiente (LIA, n.º 1627) insiste: «yo encuentro a Titta Ruffo, este año, aún al través de la ingrata transmisión telefónica,

más poderoso de voz y más vibrante de emoción que nunca».

De las óperas cuyas representaciones comenta, aparte de las de Wagner a que enseguida aludiré, anotemos sus reseñas de los estrenos de *La bohemia* [sic], de Puccini («muy bonita, muy agradable, de muy fácil digestión, al alcance de todos»), en marzo de 1900 (LIA, n.º 950)⁸; en marzo de 1913 (LIA, n.º 1627) *Ariana y Barba Azul*, de Metterlinck y Dukas⁹ (cuya música, también oída a través del teléfono, le parece «un trufado sin trufas, o sea una servil imitación de Wagner sin Wagner»); o los de algunas óperas españolas (*Margarita la Tornera*, de Chapí, en abril de 1910 [LIA, n.º 1425]¹⁰; *Tabaré*, de Bretón, en marzo de 1913 [LIA, n.º 1629]¹¹; *Las golondrinas*, de Usandizaga, en febrero de 1914 [LIA, n.º 1678]¹²). Según advertí, al tiempo que a *La Ilustración Artística*, Pardo Bazán enviaba sus crónicas a *La Nación* de Buenos Aires. El 1 de abril de 1910 reseña la ópera *Salomé* (De Coster, 1994: 49-54), cuyo estreno el 16 de febrero había despertado una expectación no defraudada¹³; su artículo dedica preferente atención al tema y asunto, según el drama de Oscar Wilde; de la música de Strauss, recoge el dictamen de los entendidos (ella no se tiene por tal) para quienes «es un -47- alarde técnico»; y añade una serie de observaciones, que revelan una sensible intuición:

«la obra está excelentemente instrumentada, y la orquesta hace cosas sorprendentes y sugerentes. Es una música (...) muy pensada e intelectual, en ella cada nota es una intención, más bien que una inspiración: no hay espontaneidad (...) la música de *Salomé* responde admirablemente al espíritu del poema. El canto grave y misterioso del profeta desde la cisterna; el agrio, mezquino y ergotista quinteto de los nazarenos; todo el fraseo violento y ardoroso de *Salomé*; especialmente las trágicas imprecaciones que exhala ante la cabeza cortada y que parecen la quinta esencia del dolor sin consuelo... del dolor incurable, inmenso, de toda la desesperada soberbia romántica, mezclada a una amargura verdaderamente infernal; y, por último, la «danza de los siete velos», con su mezcla hábil y exquisita de elementos españoles y orientales, con la finura nerviosa de sus temas coreográficos».

Tras dedicar el resto del artículo a la interpretación de Gemma Bellincioni, cuyo talento -musical, teatral y coreográfico- elogia sin reservas, concluye con esta observación, acerca del carácter minoritario y selecto de la ópera: «*Salomé* debiera representarse ante un público de iniciados, que la oirían con el respeto que el arte impone.»

Y lleguemos ya a Wagner; en la historia de la difícil aceptación española de su propuesta operística le corresponde a doña Emilia un papel relevante -como ella misma se encarga de reclamar en sus crónicas- y que no siempre se le ha -48- reconocido¹⁴. En la imposibilidad de tratar aquí con detalle esa cuestión, que merecería una lección monográfica -«Pardo Bazán y Wagner»-, me limitaré a recoger algunos datos y opiniones de estos artículos periodísticos.

En diciembre de 1914, con motivo de la reposición de *Parsifal* (cuyo estreno el 1 de enero de ese año fue reseñado por nuestra autora en dos

notables artículos que luego comentaré), doña Emilia recordaba su antigua devoción wagneriana, que databa de cuarenta años antes; en efecto, cuenta en esa crónica que en la primavera de 1873, de viaje por Europa con sus padres y esposo¹⁵, asistió en Viena a una representación de *Fliegende Hollander* («o sea, en castellano, El holandés errante. Después prevaleció el título de El barco fantasma», explica), que no se estrenaría en el Real hasta 1895¹⁶; «yo ignoraba hasta el nombre del autor», confiesa, pero «me interesó profundamente (...) no es lo mejor de Wagner, pero lleva la huella del genio, y encierra trozos de sorprendente hermosura»; recuerda que, al comentarlo así al comisario español de la Exposición Universal de Viena, éste le informó: «se le discute muchísimo. Para unos es un genio sublime, para otros está loco de atar. A su música la llaman la música del porvenir». Según comenta en esta crónica de 1914, la estrella de Wagner está comenzando ya a declinar («dicen [...] que ha bajado en Alemania mucho [...] y que el gusto vuelve hacia Mozart y Beethoven»), aunque ella sigue elogiando su genialidad, no sólo como músico sino aún más como poeta: en sus poemas -así escribe- se funden «el carácter tradicional» y «el modernísimo sentimiento». Ya en un artículo de enero de 1912 (LIA, n.º 1568) había formulado esta observación: «los libretos de ópera necesitan ser dramáticos, antes que psicológicos (...) y no son excepción de esta regla -49- los magníficos libretos de Wagner. Llenos de simbolismo y de sentido tradicional, hay en ellos siempre mucho de drama, mucho amor, mucha vida, mucha muerte, y ese elemento fantástico y sobrenatural, que tanto se presta a los esplendores del escenario».

En los años que aquí me he fijado como límite doña Emilia comenta en *La Ilustración Artística* dos títulos wagnerianos: *La Walkiria* y *Parsifal*, cuyos estrenos reseña respectivamente en febrero-marzo de 1899 (LIA, núms. 893 y 897)¹⁷ y en enero de 1914 (LIA, n.º 1673). Del primero de ellos lamenta la pésima acogida por parte del público (aunque advierte que «algunos estuvimos como en misa»): «me ha parecido triste que el público de Madrid, en conjunto, no haya sabido escuchar a Wagner»; aunque reconoce defectos y faltas en el espectáculo («atrezzo, mecánica, vestuario, colorido de la orquesta»), elogia «el perfectísimo tercer acto (...), la maravillosa cabalgada y la divinamente suave y misteriosa encantación del fuego». Pese a algunos lamentables incidentes en la segunda representación («no faltó quien remedase, aprovechándose de la semioscuridad en que queda la sala, gruñidos de animales y ronquidos irónicos»), nuestra autora insiste en discutir el tópico de la aburrida dificultad de estas óperas:

«el bostezo del público del Real ha sido meramente una protesta contra la atención y el recogimiento que exige la música de Wagner (...) Hay mucho de leyenda en esto de que sea preciso estudiar metafísica o matemáticas sublimes antes de comprender a Wagner. La suma belleza artística siempre es directa, fulminante, fuerte y poderosa. Se impone».

-50-

Su crónica de un mes más tarde (LIA, n.º 897; recogida en Bravo-Villasante, 1972: 54-60) vuelve sobre esa cuestión: reconociendo que el rechazo del público español hacia Wagner se ha producido antes en todas

partes, confía en que, tarde o temprano, la tetralogía «llegará a imperar en el Real también», porque «la gran belleza wagneriana dejará residuos y memorias en el oído, en la fantasía, en el sistema nervioso de un pueblo menos ineducable que mal educado, artísticamente hablando».

El estreno madrileño de Parsifal (en Barcelona tuvo lugar el mismo día, en el Liceo¹⁸) había tenido que retrasarse, a causa de la exclusiva que retenía Bayreuth, hasta el primer día de 1914. Doña Emilia dedicó al acontecimiento su segunda crónica de enero en La Ilustración Artística (LIA, n.º 1673) y al mes siguiente en La Nación de Buenos Aires; aunque hay notables coincidencias entre ambos artículos, los comentaré por separado.

El de la revista barcelonesa se inicia confirmando aquella profecía suya: «Wagner ha conquistado muy poco a poco a los madrileños»; toda su obra se ha ido estrenando, «con más o menos fortuna», aunque, como aficionada legítima lamenta que no se haya conseguido el ideal de una «temporada wagneriana»: de la tetralogía, El oro... y El ocaso... se han representado muy pocas veces, y Sigfrido y La Walkiria algo más, aunque no mucho; sólo Lohengrin parece haberse afianzado en el repertorio. Reivindicando su papel en la pública defensa del músico alemán («nadie más entusiasta del maestro que yo»), evoca lo antiguo de ese entusiasmo, a raíz de aquella representación vienesa del Holandés, en 1873. Por lo que se refiere a Parsifal, opina que «dura demasiado ésta su obra maestra y maravillosa», lo que le hace temer que pronto se producirán «los inevitables y sacrílegos cortes». Tras -51- elogiar su libreto, la reseña se detiene en lo que considera carácter sacro o litúrgico de la ópera, cuya emoción estética le parece, al mismo tiempo, una emoción completamente religiosa, llegando a afirmar: «Parsifal es una Misa; no cabe idea más humana ni más genial»; por ello concluye elogiando al público de Madrid que ha oído esta ópera «con devoción, silencio y religiosidad artística».

También el artículo de La Nación, el 10 de febrero (De Coster, 1994: 174-179), recuerda la historia de las difíciles relaciones entre Wagner y el público español, desde el ya lejano estreno de Rienzi, en 1876, hasta los más recientes de la tetralogía; proceso en que ella tuvo destacado papel («en otro tiempo -recuerda- yo tomé el partido de Wagner contra el público») y cuyo hito más notable es Lohengrin, «el arco de alianza entre los diletantes madrileños y Wagner. No sólo gustó, sino que gradualmente entusiasmó. No se concibió temporada sin Lohengrin. No hubo tenor que no quisiese ser el caballero del Cisne. Uno, catalán, Viñas, se creó una especialidad en tal papel, y cantó, entre el delirio del público, el célebre racconto, en castellano¹⁹».

El resto de ese artículo, además de comentar el asunto de la ópera y sus raíces hispánicas (la posible localización de Monsalvato en Montserrat²⁰), apunta el mismo reproche mencionado en la otra reseña: «la monotonía, que no puede negarse, de algunas de sus páginas (...) pudiera el público tener el derecho de adormecerse un poco en algunos trozos»; pero también puede «sentirse transportado a las más altas cimas de la emoción estética y religiosa» en otros momentos: el preludio, la consagración, el canto de los -52- mujeres-flores²¹, el tema heroico de la lanza y la que llama «frase mística de Gurnemanz», que cita en italiano -«e una luce sopra il Graal»- pues en ese idioma la cantó su intérprete, Mansueto (cfr. Subirá,

1949: 663-664).

Hasta aquí nuestro repaso a los artículos de doña Emilia: la intención de este trabajo ha sido mostrar cómo el periodismo de Pardo Bazán refleja uno de los aspectos de la sociedad y de la cultura españolas en el cambio de siglo; a través de los textos que hemos seleccionado puede también apreciarse su toma de postura ante esa profunda renovación del arte musical (sobre todo, de la ópera) que se produce en España en los años finales del XIX y primeros del XX22.

-53-

Referencias bibliográficas

- C. BRAVO-VILLASANTE (ed.): E. Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1916)*, Madrid: Novelas y Cuentos, 1972.
- N. CLÉMESSY, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- C. DE COSTER (ed.): E. Pardo Bazán, *Crónicas en «La Nación» de Buenos Aires (1909-1921)*, Pliegos: Madrid, 1994.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)», en L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid: Fundación Duques de Soria - Editorial Visor, 1998, pp. 139-153.
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, «Emilia Pardo Bazán, entre dos siglos», *Siglo diecinueve*, 4 (1998) [en prensa].
- J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)», en *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid: Castalia, 1999 [en prensa].
- E. PARDO BAZÁN, «Apuntes autobiográficos» [1886], recogidos en el tomo III de sus *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1973, pp. 698-732.
- E. PARDO BAZÁN, *De siglo a siglo (1896-1901)*, Madrid: ed. de la autora, s.a. [1902].

-54-

- E. PARDO BAZÁN, *Verdad. Cuesta abajo. Juventud. Las raíces. El vestido de boda. El becerro de metal. La suerte*, Madrid: ed. de la autora, 1909.
- C. PATIÑO EIRÍN, «Emilia Pardo Bazán y la música», *Revista José Cornide de Estudios Coruñeses*, XXVII-XXVIII, n.º 27-28 (1992-1993), pp. 221-232.
- M.ª C. PORRÚA, «Producción y recepción de Emilia Pardo Bazán en el diario *La Nación*, de Buenos Aires (1889-1899)», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: P. P. U., 1992, pp. 1409-1420.
- J. SUBIRÁ, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid: Plus Ultra, 1949.

-55-

Apéndice

Relación de artículos referidos a la música, publicados por Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística, de Barcelona (1896-1914).

- n.º 734 (20-1-1896), p. 82: «Clausura» [sobre las condiciones en que se representa en el Teatro Real]
- n.º 893 (6-2-1899), p. 90: «Crepúsculos» [estreno de La Walkiria]
- n.º 897 (6-3-1899), p. 154: Sin título [más sobre La Walkiria]
- n.º 899 (20-3-99), p. 186: «Variedades» [óperas en el Teatro Real]
- n.º 944 (29-1-1900), p. 74: «Música y cuentos» [sobre la posibilidad de una ópera española]
- n.º 950 (12-3-1900), p. 170: «Adonde va la gente» [estreno de La bohemia, de Puccini]
- n.º 997 (4-2-1901), p. 90: «El piano. Artistas coronados. Victoria I. Verdi. Preludios del Carnaval»
- n.º 1209 (27-2-1905), p. 138. Sin título [sobre la mise en scène del Teatro Real]
- n.º 1425 (19-4-1909), p. 266 [muerte de Chapí]
- n.º 1460 (20-12-1909), p. 826. Sin título [El Grial, Monsalvato y Montserrat]
- 56-
- n.º 1568 (15-1-1912), p. 46. Sin título [los libretos de ópera]
- n.º 1609 (28-10-1912), p. 702. Sin título [Perfecto Feijoo, recopilador de música popular gallega]
- n.º 1625 (17-2-1913), p. 122. Sin título [situación del Teatro Real. Tita Ruffo, escuchado por teléfono]
- n.º 1627 (3-3-1913), p. 154. Sin título [Ariana y Barba Azul, de Metterlinck y Dukas, a través del teléfono; tenores: Anselmi y Tita Ruffo]
- n.º 1629 (17-3-1913), p. 186. Sin título [Tabaré, de Bretón]
- n.º 1673 (19-1-1914), p. 62. Sin título [estreno de Parsifal]
- n.º 1676 (9-2-1914), p. 110. Sin título [el tango]
- n.º 1678 (23-3-1914), p. 143. Sin título [estreno de Las golondrinas, de Usandizaga]
- n.º 1680 (9-3-1914), p. 174. Sin título [sobre música y músicos]
- n.º 1690 (18-5-1914), p. 334. Sin título [música, zarzuela, sainetes, la bailarina Imperio]
- n.º 1692 (1-6-1914), p. 366. Sin título [Salomé, de Wilde]
- n.º 1721 (21-12-1914), p. 830. Sin título [Parsifal; evocación de su primer Wagner, en 1873]

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

