

DOCUMENTOS

“Ingenua, graciosa, ideal”. El debut madrileño de María Barrientos (1901) en la prensa española

“Naive, Funny, Ideal”. The María Barrientos’s debut in Madrid (1901) through the Spanish press

por

Virginia Sánchez Rodríguez

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM), España

virginia.sanchez@uclm.es

Actualmente, muchas de las grandes voces líricas logran cosechar mayores y más tempranos éxitos en Italia, la cuna de la ópera, que en su país natal. Esta situación no es nueva, pues María Barrientos, la soprano española más internacional del primer tercio del siglo XX, que contó con visibilidad y reconocimiento en su Barcelona natal siendo muy joven, solo alcanzó la fama y la celebridad en todo el país tras haber triunfado en los principales teatros italianos. ¿Cómo fue referenciado ese precoz éxito internacional en España? ¿Cómo fue recibida la artista en la siguiente actuación realizada en suelo patrio? Mediante el acceso a fuentes primarias y secundarias, en este trabajo realizamos un acercamiento a la cantante María Barrientos y presentamos las circunstancias que rodearon su primera actuación en España tras haber triunfado en el extranjero, hecho que coincidió con su debut en el Teatro Real de Madrid en 1901.

Palabras clave: Mujeres músicas, ópera, soprano, Teatro Real de Madrid, crítica musical.

At present, many of the great lyrical voices achieve greater and earlier successes in Italy, the core of opera, than in their country of origin. This situation is not new, because María Barrientos, the most international Spanish soprano of the first third of the 20th century, who already had visibility and recognition in her native Barcelona when she was very young, only achieved fame and celebrity in her country after having triumphed in the main Italian theatres. How was her precocious international success referenced in Spain? How was the artist received in the following performance held on her country? Through primary and secondary sources, we offer an approach to the singer María Barrientos and we present the circumstances surrounding her first performance in Spain after having triumphed abroad, a fact that coincided with her debut at the Teatro Real of Madrid in 1901.

Keywords: Women in music, opera, soprano, Teatro Real in Madrid, musical criticism.

INTRODUCCIÓN

El reconocimiento hacia los artistas en el extranjero, de forma previa a la aclamación en su propio país, es una situación frecuente en el caso de algunos cantantes líricos de la actualidad. Así lo destaca la prensa especializada en torno a la soprano española Saioa Hernández (1979-):

“La diva de nuestro siglo”, así definió Monserrat Caballé a la soprano madrileña Saioa Hernández, aunque el halago de una de las más grandes sopranos de la historia no haya sido suficiente todavía para que los teatros españoles presten la debida atención a su trabajo. Ha conseguido hacerse

un hueco en los teatros más importantes de Italia, donde sus actuaciones se cuentan por éxitos, eso sí, y en los que seguirá debutando importantes roles en los próximos años (Tartiere 2017).

Ahora bien, este reconocimiento de los artistas patrios en el extranjero no es algo exclusivo de la época actual, pues la soprano María Barrientos¹ (1884-1946) vivió algo similar a comienzos del siglo XX. Aunque a lo largo de su vida fue reconocida como una de las principales intérpretes operísticas de Europa, América Latina² y Norteamérica, su fama comenzó a extenderse a toda España cuando ya se había convertido en una figura en Italia. De acuerdo con esta circunstancia, en este trabajo realizamos un acercamiento a las actuaciones ofrecidas por la mencionada cantante en el Teatro Real de Madrid entre enero y febrero de 1901, que fueron sus primeras apariciones en España tras sus triunfos foráneos. Para ello, hemos accedido a fuentes secundarias de carácter bibliográfico y, especialmente, a un elevado número de fuentes primarias de carácter documental formadas por testimonios hemerográficos. Por medio de la prensa española generalista y especializada del momento, trataremos de conocer el contexto de la primera actuación de María Barrientos en su nación tras su experiencia en Italia, qué repertorio abordó y cuál fue la recepción por parte del público y de la crítica.

MARÍA BARRIENTOS EN LA REALIDAD SOCIOCULTURAL DE FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX

En 1898, con catorce años, una tiple llamada María Barrientos realizó su primera actuación pública en una ópera en el Teatro Novedades de Barcelona. En aquel momento, el hecho no solo estableció precedentes por su edad, sino también por convertirse en la cantante más aplaudida de la función, por encima de sus compañeros de reparto a pesar de ser la debutante³.

Ese fue el inicio de la carrera operística de una niña prodigio (Sánchez Rodríguez 2019: 80) que comenzó a estudiar en la Escuela Municipal de Música de su Barcelona natal cuando tenía cinco años, iniciándose en el aprendizaje del solfeo y del piano. De forma paralela a sus estudios reglados, empezó a cantar bajo la tutela de Francesc Bonet (1840-1898), que no solo era conocido por su trabajo empresarial en la industria automovilística, sino también por haberse ocupado de la formación vocal de sopranos de ópera como Josefina Huguet (1871-1950). En el caso de estas artistas, su vinculación a la música estuvo apegada, desde una temprana edad, a un perfil profesional que nada tenía que ver con los “entretenimientos de salón” (Rieger 1986: 175-196), ese empleo de la música como ocio en el hogar o agasajo social destinado al ámbito privado sin tintes de intelectualización.

Conviene señalar que la profesionalización musical de las mujeres durante el siglo XIX ya había traído consigo una mejora en la consideración social de las cantantes de ópera. A finales del siglo XIX, las *prima donna* de mayor éxito eran figuras respetadas y admiradas, a pesar de que, en el origen del género en el siglo XVII, no solo era difícil que las mujeres representaran roles de ópera debido al limitado número de féminas con conocimientos musicales sino que, a su vez, la adscripción profesional de las artistas al universo teatral y operístico podía conllevarles una reputación cuestionable (Glixon y Glixon 2006: 174).

Ahora bien, paulatinamente las mujeres comenzaron a gozar de una mayor aceptación social dentro del campo performativo –sin olvidar una mejor valoración, en general, de las cantantes por encima de las instrumentistas–. A este respecto, además, las sopranos se convirtieron en las estrellas desde mediados-finales del siglo XIX (Rutherford 2006), amadas y admiradas:

¹ Para una profundización acerca de la biografía y la trayectoria de la citada artista, véanse, por ser los trabajos más profundos y actuales, Colomer Pujol 1984; Sánchez Rodríguez 2018a; Sánchez Rodríguez 2018b: 275-284; Sánchez Rodríguez 2018c: 313-334.

² María Barrientos gozó de inmensa popularidad en Sudamérica y realizó memorables actuaciones en países como Argentina, Brasil, Uruguay o Chile. En este último, la cantante llevó a cabo exitosas actuaciones como parte de la temporada de ópera de 1918 en el Teatro Municipal de Santiago entre el 4 y 15 de septiembre de las que se dieron cuenta en el diario *El Mercurio* (1918). También desarrolló una significativa labor docente en Argentina (Roselli 1992: 113), donde se ocupó de la formación de grandes cantantes como Helena Arizmendi (1924-2015).

³ *La Tomasa: setmanari catalá* (17 de marzo de 1898), p. 9.

De todas las mujeres intérpretes profesionales del siglo XIX, la mayoría fueron cantantes. Las más destacadas fueron aquellas que cantaron ópera, pero muchas grandes vocalistas también participaron en conciertos públicos y en música eclesiástica. Las cantantes de ópera fueron las grandes estrellas de la época: enaltecidas y adoradas, lograron una reputación internacional y actuaron en teatros operísticos de Europa y América del Norte y del Sur⁴ (Reich 1991: 165).

En lo que respecta a la protagonista de este trabajo, siendo aun una pequeña estudiante, llegó a actuar, junto con otros artistas locales, como parte de las veladas más distinguidas (Sánchez Rodríguez 2018d: 407-421) celebradas en los principales centros sociales y culturales de la Barcelona del ochocientos. Es el caso del Salón de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes⁵, el Salón del Cent del Ayuntamiento⁶ o el Centre Català, espacio en el que la jovencísima cantante compartió evento con Enrique Granados (1867-1916) el 25 de febrero de 1893. En este último, María Barrientos fue laureada y ensalzada por parte de la prensa a la altura del mencionado compositor y pianista –que ya era un conocido intérprete en la fecha– en medios especializados, como *Ilustración musical hispano-americana*⁷, pero también generalistas, como *La Dinastía*⁸ y *La Vanguardia*⁹.

Retomando el punto de partida de este trabajo, tras su debut en la ópera en 1898, solo un año después, en 1899, María Barrientos se subió a las tablas del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Sobre este escenario, la cantante dio vida al papel protagonista en *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848), cosechando una gran aclamación por parte del público congregado y logrando también el favor de la crítica: “Cantó la señorita Barrientos con la corrección y arranque que tantas veces la hemos admirado, creciéndose en los pasajes de conjunto. Fue muy aplaudida en todos los actos, particularmente en el primero, y ovacionada en el rondó”¹⁰.

Consciente de sus capacidades y del éxito alcanzado en su localidad, decidió seguir los consejos de Leopoldo Mugnone (1858-1941), director orquestal italiano que estuvo en Barcelona como parte de la temporada de 1899 del Liceo. Al parecer, fue este quien la animó a marcharse a Italia y tratar de emprender una carrera, como ella misma contó años después en una entrevista concedida a *La esfera*¹¹.

En Italia, enseguida logró hacerse un nombre como parte de la compañía del Teatro Lírico de Milán desde enero de 1900, pero también participando en una gira por las principales ciudades del país entre enero y mayo (Sánchez Rodríguez 2018a: 79-81). De forma adicional, en la segunda mitad de ese año, Barrientos, junto con su compañía, emprendió un *tour* por las principales ciudades alemanas, como Hamburgo y Stuttgart, y, a finales de 1900, la prensa española anunció su presencia en el Teatro Real. Ella fue mencionada como una de las sopranos participantes en la siguiente temporada, junto con Eva Tetrizzini (1862-1938), Hariclea Darclée (1860-1939) y Avelina Carrera (1871-1939), entre otras. De Barrientos, en concreto, en *El Día* se afirmaba “que viene precedida de gran fama como tiple ligera”¹².

En este punto, quizá podría sorprender que una cantante de tan corta edad lograra embarcarse en una carrera profesional en las principales ciudades de varios países extranjeros, alcanzando reconocimiento por ello antes que en la capital de la nación que la vio nacer. En concreto, María Barrientos debutó en el Teatro Lírico de Milán el 4 de enero de 1900 con *Lakmé*, de Léo Delibes (1836-1891), obteniendo magníficas reseñas, especialmente debido a la claridad de su voz, su exactitud en las notas

⁴ *Of all the professional women performers in the nineteenth century, the largest number were singers. Most prominent were those who sang opera, but many great vocalists also appeared in public concerts and church music. The opera singers were the great stars of the period: lionized and adored, they had international reputations and appeared in opera houses throughout Europe and North and South America* (traducción de la autora).

⁵ *Ilustración musical hispano-americana* (15 de diciembre de 1894), p. 6.

⁶ *La Vanguardia* (10 de febrero de 1895), p. 5.

⁷ Cfr. *Ilustración musical hispano-americana* (28 de febrero de 1893), p. 7.

⁸ Cfr. *La Dinastía* (27 de febrero de 1893), p. 3.

⁹ *La Vanguardia* (26 de febrero de 1893), p. 2.

¹⁰ *La Dinastía* (2 de enero de 1899), p. 1.

¹¹ El Caballero Audaz, “Nuestras visitas: María Barrientos”, *La Esfera* (1 de enero de 1918), p. 15.

¹² Miss-Teriosa, “Teatro Real”, *El Día* (10 de septiembre de 1900), p. 1.

agudas y picadas y su agilidad¹³. Tan solo un mes después, la prensa española ya mencionaba, con orgullo, este logro de la joven artista en la ciudad operística¹⁴.

Hasta esa fecha, en su país de origen, su nombre había aparecido, principalmente, en la prensa local barcelonesa, que referenció sus primeras actuaciones como parte de actos sociales y sus exitosas representaciones en el Teatro Novedades y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Posteriormente, en septiembre de 1900, la prensa de tirada nacional se hizo eco de la programación del Teatro Real de Madrid para la temporada de ópera del siguiente año, subrayando la fama precedente de la artista. Esa sería la primera aparición de María Barrientos en España tras sus triunfos italianos.

UNA LLEGADA AL TEATRO REAL RODEADA DE EXPECTACIÓN

Pocos días antes de su llegada a la capital, los medios especializados publicaron una breve biografía en la que ensalzaban los éxitos cosechados en Europa y su temprana edad¹⁵. En cuanto a su debut sobre las tablas del Real, este se produjo el 23 de enero de 1901 y, para ello, la ópera escogida fue *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), interpretada bajo la batuta de Pedro de Urrutia (1850-¿?), el director orquestal del teatro¹⁶ en las temporadas de 1885-1886, 1887-1890 y 1894-1902 (García Álvarez de la Villa 2016: 105). Conviene señalar que el público madrileño tenía fama de ser uno de los más exigentes, como la prensa de la época subrayaba: "Gayarre solía decir que una ovación en Madrid representaba para él tanto o más que las obtenidas, durante toda una temporada, en otro punto; y Gayarre era voto en la materia"¹⁷.

En cuanto a esa primera interpretación, acaecida en medio de una gran curiosidad y de un coliseo que colgó el cartel de *no hay billetes*, la cantante destacó por encima de sus compañeros de función, que fueron el mezzosoprano Adela Gasull, el barítono Vincenzo Reschigliani y el bajo Agustino Lanzoni, entre otros, tal como referenció la crítica:

Como había grandes deseos de oír a nuestra compatriota, de cuyos méritos excepcionales se han hecho lenguas los periódicos de Barcelona y de varias capitales de Italia, el teatro estaba completamente lleno.

Y bien puede asegurarse desde luego que no ha mentido la fama ni quedaron defraudadas en lo más mínimo las esperanzas del público.

María Barrientos es una cantatriz de extraordinaria valía, dotada de una hermosísima voz de exquisito timbre y de asombrosa extensión.

Canta de un modo primoroso, y en materia de agilidad pocas artistas de su género lograrán hoy día igualársele.

Es preciso oír la garganta humana puede realizar tan grandes, tan inverosímiles prodigios de ejecución.

Pero posee, además, la debutante otra cualidad de muchísima estima, con la que por regla general no cuentan las cantantes de su especialidad. La Barrientos no se limita tan solo al cultivo de los gorgoritos en los pasajes en que estos privan como elemento principal, pues en los recitados y en los andantes siente, declama y expresa con todo el vigor pasional y todo el sentimiento propios de las tiples puramente dramáticas.

Grande impresión produjo la artista en la cavatina, que fue dicha de una manera admirable y cual pocas veces se ha oído en Madrid.

La concurrencia en masa, como era natural, premió tan soberbia labor con estruendosos y entusiastas aplausos.

¹³ *Cronache musicali: rivista illustrata*, 2 (10 de enero de 1900), p. 15.

¹⁴ *La Vanguardia* (16 de febrero de 1900), p. 3.

¹⁵ *Pluma y lápiz: semanario hispano-americano de literatura y arte*, 13 (1901), p. 6.

¹⁶ Para una profundización en la historia del Teatro Real, véanse, entre otros trabajos, Subirá Puig 1949; Iglesias 1996; Turina Gómez 1997.

¹⁷ *El Día* (6 de febrero de 1901), p. 1.

Iguales manifestaciones se tributaron a la Barrientos en todo el resto de la ópera, especialmente en el aria final, cuyo allegro, soberbiamente bordado, se vio precisada a repetir tras de una ovación ruidosísima.

La debutante –de quien puede afirmarse, sin temor de incurrir en ningún género de exageraciones, que ha caído de pie en Madrid– fue llamada infinidad de veces a las tablas a la conclusión de la ópera (...) ¹⁸.

Como se puede constatar, la mencionada reseña subraya, especialmente, la expresividad y la agilidad de su voz, que son algunos de los rasgos que caracterizaron su canto (Colomer Pujol 1984: 5). Esas mismas características fueron también destacadas, junto con la aclamación del público, por otros medios que cubrieron el debut, como *La Correspondencia de España*:

Muy satisfecho y contento salió anoche el público del regio coliseo, por haber oído a una notabilidad artística en el género italiano, de la antigua escuela del *bell canto* [sic].

Esta soprano ligera, que no conocíamos, se llama María Barrientos (...) y ya en Italia el año último ha hecho furor en los principales teatros de Milán, Roma y varias capitales de Alemania. Su voz, flexible, de timbre agradabilísimo y afinación perfecta, la juega con pasmosa facilidad, no conociéndosele en la emisión esfuerzo ni cansancio alguno, prueba irrecusable de la buena calidad de la voz y de la irreprochable escuela de canto que posee.

Se hizo *La Sonámbula*, y la labor de la señorita Barrientos, en la parte de Amina, fue una verdadera filigrana.

(...)

Infinidad de veces fue llamada al palco escénico la Srta. Barrientos, que si para ella fue anoche un triunfo el que alcanzó, no es menor el de la empresa por haber hecho tan adquisición ¹⁹.

Se puede comprobar, por tanto, la excelente recepción de la soprano en su debut madrileño (Sánchez Rodríguez 2021: 58-59). Debemos mencionar que dicho triunfo se debió, exclusivamente, a sus dotes artísticas, como subraya el musicólogo José Subirá (1882-1980):

A pesar de que su físico no era de los que realzan, en otras cantantes, sus cualidades vocales, líricas o dramáticas, y hasta muchas veces la suplen con ventaja, triunfó plenamente, cautivando al auditorio con la limpidez y facilidad de su prodigiosa garganta (Subirá 1949: 521).

Aunque no hemos localizado noticias, podemos imaginar que obtuvo una acogida similar en la función del día posterior al estreno, 24 de enero de 1901, en que volvió a ofrecer el papel de Amina, la protagonista de *La sonnambula*, junto con el mismo elenco y bajo la batuta también del maestro Urrutia. Días después, Barrientos se presentó ante el público del Real para ofrecer *Il barbiere di Siviglia*, de Gioachino Rossini (1792-1868), pues el contrato incluía también la interpretación de esta ópera que no solo era una de sus favoritas, sino una de las más interpretadas a lo largo de su carrera. En ese sentido, es importante decir que, mientras algunos títulos –como *Les Huguenots* ²⁰, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)– solían programarse prácticamente todos los años en el coliseo madrileño en los años cercanos a esta presentación en la capital de España, la obra rossiniana no había sido interpretada desde la temporada 1897-1898, en que se ofreció bajo la batuta de Joan Goula i Soley (1843-1917) y con Regina Pacini (1871-1965) en el papel protagonista.

¹⁸ A., “Teatro Real. *La Sonámbula*”, *El Liberal* (24 de enero de 1901), p. 3.

¹⁹ G., “Teatro Real. Debut de la Srta. Barrientos y del tenor Reschiglian”, *La Correspondencia de España: diario universal de noticias* (24 de enero de 1901), p. 3.

²⁰ “Varias generaciones se entusiasmaron mucho tiempo con esa ópera [...] hoy disminuida notablemente en la estimación general” (Subirá 1949: 123).

REAFIRMANDO SU ÉXITO MADRILEÑO

Como estaba previsto, María Barrientos volvió a subirse a las tablas del Teatro Real para agasajar nuevamente al público madrileño en cuatro nuevas funciones, que tuvieron lugar los días 27 de enero, 31 de enero, 3 de febrero y 5 de febrero. En esta ocasión, la ópera rossiniana –con la que ya había causado sensación en Italia el año anterior como parte de su gira²¹– logró reafirmar el éxito y la gran aclamación del público, a pesar de que la primera función de este título estuvo afectada de una dolencia imprevista que, sin embargo, no logró empañar el triunfo de la diva.

La primera vez que María Barrientos ofreció *Il barbiere* en Madrid tuvo lugar el 27 de enero de 1901. La expectación continuaba siendo elevada, especialmente después de que, días antes, la joven cantante ya triunfara con *La sonnambula*, tal como reflejó la prensa:

La curiosidad era inmensa por oír a María Barrientos en *El barbero de Sevilla*. El colosal triunfo que la eminente diva española había obtenido en *La Sonnambula* atrajo gran concurrencia y el teatro presentaba anoche el aspecto que, en el argot revistero, se llama de “las grandes solemnidades”²².

Sin embargo, la cantante no contaba, seguramente, con que iba a sufrir un pequeño contratiempo relativo a su salud, pues ese día Barrientos se encontraba enferma, aquejada de un fuerte catarro. Aun así, la función no se suspendió y logró cantar sin ninguna dificultad, en apariencia, hasta el número de la lección de música. A pesar de no poder continuar con la actuación, como muestra la prensa que cubrió el evento, el público estalló con una gran ovación por la calidad del canto ofrecido hasta el momento y por el esfuerzo adicional ante la enfermedad:

Pasó el primer acto sin tropiezo alguno (...).

Llegó el acto segundo en el que empieza el trabajo de la tiple. María Barrientos estaba enferma: padecía un fuerte catarro y había pasado toda la mañana y algunas horas de la tarde en cama. La insistencia de la empresa para que cantase (impulsada esta por el buen deseo de cumplir con los abonados y con el público); la pasajera engañosa mejoría que produjeron algunos remedios empleados para lograr su propósito; y más que nada (...) el exceso de corazón y de amor al arte y a la gloria, decidieron a María Barrientos y la joven artista prescindir de consejos y de precauciones. Sujetando las garras de la dolencia con las potentes argollas de la voluntad y fija su mirada en ese punto luminoso que, para el artista de corazón es el centro ideal de las verdaderas espléndidas, cantó maravillosamente la cavatina “Una voce poco fa”, en la que hizo un derroche de bellezas, de filigranas y de atrevimientos que confirmaron la opinión, ya formada desde el día de su debut en Madrid, y que le valió ser proclamada realidad sorprendente y verdadera *étoile* del arte lírico. En el dúo con Figaro y en todas las escenas del acto segundo, estuvo escuchando aplausos y la concurrencia esperaba impaciente el instante de la lección de música donde la artista debía poner de relieve toda la extensión de sus facultades.

Preliudia la orquesta los primeros compases de las famosas *Variaciones* de Proch y un murmullo de satisfacción precede al más absoluto silencio. María Barrientos emite con dificultad las primeras notas, hace de pronto un gesto desesperado y, entre sollozos, exclama: “¡No puedo! ¡No puedo!”. ¿Qué había pasado? La cosa más natural del mundo y que, por un milagro, no pasó dos horas antes. El organismo compuesto de músculos y de carne obedeciendo a las leyes de la materia; los nervios anestesiados por la calentura y las cuerdas vocales resistiéndose a vibrar y a traducir creaciones divinas del espíritu. Aquel espectáculo resultó dolorosamente sublime. La sacudida del sufrimiento moral, comunicóse al auditorio y una formidable salva de aplausos hizo saber a la joven artista que también el público se rebelaba y se ponía al lado suyo para protestar contra aquella brutal imposición de la materia.

El percance ocurrido anoche ha demostrado, a mi entender, que María Barrientos es una tiple más excepcional (y valga la frase) de lo que habíamos creído. Cantar el segundo acto de una ópera como *El barbero de Sevilla* estando enferma y dando notas sobre-agudas que causaban asombro,

²¹ Véanse las críticas publicadas por la prensa italiana. *La Stampa* (7 de marzo de 1900), p. 3; *La nuova musica: pubblicazione musicale mensile*, 53 (mayo de 1900), p. 139.

²² Miss-Teriosa, “El barbero de Sevilla”, *El Día* (28 de enero de 1901), p. 1.

eso no lo ha hecho hasta ahora ninguna de las sopranos que, en todo tiempo, cantaron la ópera mencionada.

María Barrientos en vez de dar anoche la lección de música ha aprendido otra lección que no debe olvidar para lo sucesivo. Nada de complacencias ni de transacciones. Cuando no se debe cantar, no se canta, así lluevan capuchinos de bronce, como se dice vulgarmente.

Reciba la *Rosina sin rival*, mi aplauso sincero, incondicional y entusiasta al que añadiré estas palabras: “las artistas como María Barrientos son soberanas del arte; y a los reyes absolutos, se les obedece, no se les discute”²³.

Si bien es cierto que el público del Teatro Real tenía fama de ser “tan hurraño, tan exigente y tan difícil” (Muñoz 1902: 1), la actitud ante la indisposición de Barrientos mostró una gran generosidad y una excelente valoración de la cantante, que, recordemos, no había cumplido aún los diecisiete años en este momento y que únicamente había actuado en dos ocasiones anteriores en el coliseo, días atrás. De la excelencia vocal y de la generosidad de los asistentes también se dio cuenta en la crónica firmada por S. A. para *El Heraldo de Madrid*:

El público que presenciaba la representación dio prueba de su generosidad y galantería, tantas veces demostrada cuando artistas de mérito sufren accidentes parecidos al que anoche privó de la voz a la célebre cantante señorita Barrientos.

Por deferencia a la Empresa, la señorita Barrientos, que paga, como todos los artistas que vienen por primera vez a Madrid, tributo al clima, no se resistió a tomar parte en la representación, a pesar de estar enferma todo el día.

En el acto segundo, nadie pudo advertir la indisposición de la encantadora diva; su voz resonaba pura, vibrante, y en notas picadas y trinos daba muestra de incomparable agilidad.

Al llegar en el acto tercero a las *Variaciones* de Proch y el “Vals” de *Mireille*, que se proponía cantar en la lección de música, sus prodigiosas facultades se mostraron rebeldes de improviso y llevándose las manos a la garganta exclamó: “¡Dios mío, no puedo, no puedo!”, prorrumpiendo en copiosísimo llanto.

A la exclamación de la gentil niña respondió el público, conmovido por el espectáculo de las lágrimas, con atronadoras salvas de aplausos, que la obligaron a salir repetidas veces al proscenio. -¡Qué público tan bueno!- decía después entre bastidores.

Para que por el accidente no se aflija mucho la señorita Barrientos, recordaremos que cosa igual ha ocurrido en nuestro teatro a cantantes famosos, entre otros a Massini, a Gayarre, a Marconi y, aún no hace muchas noches, a Biel²⁴.

Una vez recuperada la salud, las críticas de las tres funciones restantes protagonizadas por Barrientos fueron excelentes. Así, el éxito de su interpretación del 31 de enero de 1901, la segunda vez que interpretaría a Rosina en Madrid, fue apoteósico, destacando que “en la lección de música, se la tributó una ovación imponente al cantar la cavatina ‘Bell raggio’ de la ópera de Rossini *Semiramide*. No se ha oído jamás en Madrid este número musical como lo ha cantado María Barrientos esta tarde”²⁵. Conviene apuntar que el número al que se refiere la crítica, el correspondiente con la lección de música del rol de Amina, permite una gran libertad a la soprano responsable debido a que Rossini concibió la interpretación de un trío que se ha perdido; por ello, las intérpretes pueden ofrecer aquella aria que deseen (Upton 1897). En este caso, la prensa señala que fue interpretado un pasaje de *Semiramide*, ópera del mismo autor estrenada en 1823. Así fue reseñado también en el periódico *El Día*:

Restablecida de su indisposición la diva incomparable que ha resucitado entusiasmos que todos creíamos habían desaparecido para siempre, cantó en la tarde de ayer la ópera de Rossini, *El barbero de Sevilla*, y obtuvo un triunfo de los grandes, siendo aplaudida en la cavatina “Una voce poco fa” que dijo y bordó (ahora sí que puede emplearse esta palabra) de una manera maravillosa. En el dúo con Butí, ambos artistas fueron objeto de una ovación cariñosa, y todo el acto

²³ Miss-Teriosa, “El barbero de Sevilla”, *El Día* (28 de enero de 1901), pp. 1-2.

²⁴ S.A., “Teatro Real. El barbero de Sevilla”, *El Heraldo de Madrid* (28 de enero de 1901), p. 1.

²⁵ “María Barrientos”, *El Día* (1 de febrero de 1901), p. 3.

segundo sirvió de preparación para el momento solemne de la tarde. Llegó este con el pasaje de la lección de música, para la que María Barrientos había escogido la preciosa cavatina “Bel raggio” de la ópera *Semirámide* de Rossini.

Desde luego puede asegurarse que la nueva generación *diletante* no ha oído cantar este inspiradísimo número musical, como fue cantado ayer por la joven artista que ha conquistado, en poco más de un año de carrera, un puesto que, para algunos artistas de mérito reconocido, tiene los caracteres de lo inaccesible.

María Barrientos hizo prodigios de agilidad; dijo algunas frases con un encanto y delicadeza que causaban asombro; y de su órgano vocal, brotaron ayer notas vibrantes y de timbre maravilloso que representaban el colosal esfuerzo de unas facultades excepcionales subordinadas al arranque magnífico de una privilegiada inteligencia²⁶.

La tercera de las funciones con *Il barbiere*, ofrecida el 3 de febrero, también fue acogida con gran aclamación. En esta ocasión, la soprano decidió modificar su elección musical para el número de la lección de música respecto de la anterior actuación. En concreto, fue seleccionado “Deh torna mio bene”, célebre tema y variaciones del compositor austriaco Heinrich Proch (1809-1878) que permite el lucimiento técnico de las sopranos de coloratura²⁷, registro de Barrientos en el que, según Giacomo Lauri-Volpi (1892-1979) en *Voces paralelas*²⁸, destacó por “su técnica, basada en su ejemplar método de respiración, emisión y modulación” (Lauri Volpi 2017: 36) y le permitió alcanzar “efectos inolvidables en el registro sobreagudo” (Lauri-Volpi 2017: 36).

La diva de “hoy y de mañana” cantó anoche por tercera vez *El barbero de Sevilla* y, repuesta por completo de la indisposición sufrida a causa de este clima de Madrid, tan fatal y traidor para los artistas líricos, escogió para la lección de música las famosas *Variaciones* de Proch, que vienen siendo el caballo de batalla de las sopranos ligeras, porque esta composición ofrece ancho campo para el derroche de facultades.

María Barrientos electrizó anoche a la concurrencia que había acudido para aplaudirla de nuevo. No se recuerda un alarde de agilidad vocal, una maestría en los afectos y una seguridad tan absoluta en las escalas, en los trinos y en los picados, como el que realizó ayer nuestra distinguida compatriota. La ovación que le fue tributada cuando terminó su maravilloso trabajo artístico con una de esas notas que no se concibe cómo puede modularlas una garganta humana. Fue colosal e imponente; y para que le pudiera pasar aquella oleada de indescriptible entusiasmo la que ya es favorita de nuestro público, se vio obligada a cantar el “Vals” de la *Mireille* de Gounod, que le valió un nuevo y ruidoso triunfo²⁹.

A tenor de la crítica, podemos comprobar que, al final de la función, la cantante deleitó al público, ante su cálida ovación, con un *bis* correspondiente con el “Vals” de la ópera *Mireille*, del músico francés Charles Gounod (1818-1893). Dos días después, el 5 de febrero, se produjo la función de despedida del Teatro Real, entre grandes aclamaciones. Así lo referenció el periódico *La Época*:

La eminente soprano lírica María Barrientos se despidió anoche del público del Teatro Real, después de una breve pero brillante campaña.

Se cantó *El barbero de Sevilla*, interpretando la diva tan admirablemente como en noche anteriores la parte de Rosina.

²⁶ “Cosas de teatros. María Barrientos”, *El Día* (2 de febrero de 1901), pp. 1-2.

²⁷ Para una profundización en los orígenes de las sopranos de coloratura, véase la reciente novedad bibliográfica de Parr 2021. Retornando al contexto de María Barrientos, conviene mencionar que, en una cronología próxima, también destacaron otras sopranos ligeras españolas procedentes de Cataluña, como Mercedes Capsir (1897-1969), Graciela Pareto (1889-1973) o Elvira de Hidalgo (1891-1980). Para un acercamiento a sus voces y una comparativa entre ellas, véase, entre otros, Celletti 1996.

²⁸ A pesar de que la primera edición castellana de *Voci parallele* de Lauri-Volpi data de 1974 y fue realizada por la editorial Guadarrama, hemos tomado la reciente reedición de Multisell 2016 (Colección Biblioteca Musical da Se) por tratarse de una edición revisada y ampliada.

²⁹ Miss-Teriosa, “Nuevo triunfo de la Srta. Barrientos”, *El Día* (4 de febrero de 1901), p. 1.

Las ovaciones a la distinguida cantante fueron continuadas.

En el intermedio del segundo al tercer acto cantó María Barrientos el “Rondó” de *Lucía* de un modo prodigioso, siendo obsequiada con flores, que desde los palcos inmediatos al escenario caían en abundancia, mientras el público aplaudía con verdadero entusiasmo.

Las manifestaciones de admiración se repitieron después de cantar María Barrientos las *Variaciones* de Proch, en la escena de la lección de música, y al terminar la ópera³⁰.

Como se puede constatar en la reseña, además del habitual éxito, en su evento de despedida María Barrientos interpretó, de nuevo, el tema y las variaciones de Proch, que repitió al final de la función. Además, la cantante deleitó al público con una interpretación adicional en el intermedio. Para ello, seleccionó un número de un título que no había ofrecido aún en Madrid, pero que formaba igualmente parte de su repertorio, *Lucia di Lammermoor*. Esta circunstancia fue recogida en la crónica firmada por Miss-Teriosa, pseudónimo de Vicente Sanchís y Guillén (1847-1907), para *El Día*:

No se conoce un triunfo más rápido, más ruidoso y más espontáneo, que el alcanzado por María Barrientos desde que pisó el escenario del Teatro Real de Madrid cantando la parte de Amina en la ópera *Sonámbula*. Aquella velada teatral constituirá un indeleble recuerdo para los que asistieron a ella. Vino después la representación de *El barbero de Sevilla* y la Rosina de los comienzos del siglo XX, apareció como digna continuadora de las glorias conquistadas por Adelina Patti, es decir, por la Rosina que monopolizó el entusiasmo del público al comenzar la segunda mitad del siglo que acaba de terminar.

Cuando los *dilettanti* madrileños comenzaban a saborear este manjar de los dioses que, a mitad de temporada, nos servía la empresa, impónese la dura necesidad de las obligaciones anteriormente contraías, y los teatros líricos de Italia y de la América española reclaman la presencia de María Barrientos, que se marcha obedeciendo a fuerza mayor y cuando su aparición en escena habíase convertido en la señal para el aplauso.

Anoche se verificó la función de despedida, representándose la citada ópera *El barbero de Sevilla* y cantando la incomparable artista, durante el intermedio de los actos segundo y tercero, el “Rondó” de la célebre *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti.

Ya están agotados los calificativos que merece el maravilloso trabajo artístico de María Barrientos, y sería preciso recurrir a un vocabulario especial para decir algo nuevo que reflejara con fidelidad la huella que la sensación dejó impresa en el pensamiento. Tan colosal fue el efecto que produjo en el público el alarde de agilidad realizado por la joven artista, que la ovación tributada a su mérito incomparable pertenece a una categoría de la que comenzaba a perderse el recuerdo. Cubriose el escenario de flores y de palomas y los espectadores en masa aclamaron a María Barrientos.

Vino después el tercer acto de *El barbero de Sevilla* y se repitió la ovación, con tanta o mayor intensidad, cuando Rosina cantó las *Variaciones* de Proch como no las canta hoy ninguna otra estrella lírica de las que tienen cartel y son conocidas.

Si grato y encantador es el recuerdo que deja entre nosotros María Barrientos, es indudable que ésta debe llevarse consigo otro equivalente acompañado de la convicción de que el público madrileño, tan temido de los artistas mediocres que se hacen pasar por celebridades, no escasea las demostraciones de entusiasmo cuando se trata de rendir culto al mérito excepcional y al indiscutible talento (...) ³¹.

Otros medios, diarios de carácter generalista, también publicaron detalladas críticas de corte artístico. Es el caso de *La Correspondencia militar*, que, a pesar de presentar una línea editorial adscrita al ensalzamiento del ejército, publicó una crítica firmada por Do de Lara³² en la que especialmente se destacó la cálida ovación, entre flores y palomas, ofrecida por los asistentes al Real en la última función madrileña de María Barrientos:

³⁰ “Teatro Real. Despedida de María Barrientos”, *La Época* (6 de febrero de 1901), p. 2.

³¹ Miss-Teriosa, “Teatro Real. Despedida de María Barrientos”, *El Día* (6 de febrero de 1901), p. 1.

³² Do de Lara realizó una intensa labor de crítica musical en los primeros años del siglo XX, de acuerdo con la realidad y diversidad cultural de la época. Véanse las referencias a otras críticas de géneros diversos, entre otros trabajos, en Ortiz de Urbina y Sobrino 2003; Ahulló Hermano 2015.

Ingenua, graciosa, ideal, María Barrientos cantó anoche la parte de Rosina en *El barbero*. Las ovaciones fueron delirantes toda la noche; en el intermedio de los actos segundo y tercero cantó el rondó de *Lucía*, y al finalizar, la escena se cubrió de flores y palomas, y el éxito fue inmenso, porque no cesó el público de aplaudir durante un cuarto de hora.

En la lección de música cantó María Barrientos las variaciones de Proch, y tuvo que repetir la tercera entre una cariñosa ovación; repitióse el éxito; la escena se cubrió otra vez de flores, y al final de la ópera las salidas al palco escénico fueron innumerables.

Puede ir satisfecha la diva; el público de Madrid la ha acogido con un gran cariño, ha apreciado su mérito y la ha premiado ovacionándola como pocos artistas lo consiguen.

Deseamos oír la pronto cantar otra vez en el escenario del Real.

Ahora va a Italia; después a América³³.

También la prensa especializada de la época hizo referencia al éxito cosechado en Madrid como parte de la temporada 1900-1901, lamentando que el público español no pudiera disfrutar de la diva en otras obras de su repertorio, en un futuro próximo, debido a sus proyectos internacionales:

Compromisos contraídos con las empresas teatrales de Milán, Roma y Buenos Aires la han impedido cantar en Madrid más que *Sonámbula* y *El barbero de Sevilla*, sin que hayamos podido lograr el placer de escucharla en *Lucía*, *Lakmé*, *Puritanos*, *Mignon*, *Dinorah*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Hugonotes*, *Hamlet*, etc., etc., todas ellas de su repertorio.

María Barrientos ha pasado por la escena del Real como un meteoro, pero dejando probado que en la esfera del arte es una estrella fija de primera magnitud³⁴.

A pesar de la brevedad de su estancia en Madrid, la experiencia resultó muy satisfactoria para la soprano, guardándola en su recuerdo. Así se puede constatar en las entrevistas de la época, pues, al ser preguntada por los periodistas de *El Globo* acerca del lugar donde había recibido una ovación más grande hasta la fecha, no dudó en señalar que eso sucedió en el Teatro Real de Madrid³⁵. Una sensación igualmente complaciente debieron sentir los empresarios de este coliseo, pues Barrientos fue contratada en las siguientes seis temporadas consecutivas –entre 1901-1902 y 1906-1907–, resultando baja en la temporada 1905-1906 debido a la enfermedad sufrida en la segunda mitad del año 1905 y de la que dio cuenta a José Bilbao (1868-1955) –uno de los empresarios en esa cronología– en las epístolas³⁶ remitidas a este por la diva (Sánchez Rodríguez 2018a).

Como rasgo común en sus apariciones madrileñas inmediatamente posteriores, María Barrientos siempre cantó –entre otras obras de su repertorio, cuyos papeles protagonistas respondían a su registro de soprano de coloratura– *Il barbiere*, que tan buena acogida cosechó en 1901. También fue habitual que recibiera unos significativos honorarios, tal como detalla José Bilbao en el tiempo en que José Arana (1839-1908) se ocupó de la gerencia del Real (Bilbao 1936) y a los que también se refiere Subirá Puig (1967: 45-46).

En marzo de 1907, la cantante realizó su última aparición en el Teatro Real antes de su retiro temporal de la escena –coincidente con su matrimonio ese mismo año– y el público madrileño tuvo que esperar hasta 1917 para volver a ovacionar a la cantante –fecha en la que la artista formaba parte de la compañía del Metropolitan Opera House de Nueva York–. Estamos seguros de que el respetable se rindió igualmente ante su arte, ya con conocimiento de causa, aunque no profundizamos en ello en esta ocasión por superar el contexto de esta investigación.

³³ Do de Lara, “Notas musicales. Despedida de María Barrientos en el Real”, *La Correspondencia militar* (6 de febrero de 1901), p. 2.

³⁴ *La ilustración española y americana* (8 de febrero de 1901), p. 3.

³⁵ *El Globo* (14 de agosto de 1901), p. 2.

³⁶ La primera epístola en la que la cantante habla de su enfermedad data de 22 de noviembre de 1905, está escrita desde Milán –donde la soprano tenía establecida su residencia– y se conserva en la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona (España).

CONCLUSIONES

A lo largo de este documento se ofrece una aproximación histórica a María Barrientos, cuyo nombre, a pesar de sus proezas, aún no ocupa el espacio que merece en el ámbito académico y no resulta conocido para el público actual. En esta ocasión, junto con un acercamiento a sus primeras actuaciones, presentamos el estudio de un caso que demuestra que muchas de las cantantes españolas de tiempos pretéritos tuvieron que labrarse una reputación en los principales teatros operísticos de Italia de forma previa al reconocimiento del público español. Así sucedió en torno a la protagonista de este trabajo, pues, tal como hemos expuesto, los críticos extranjeros ya se habían rendido a sus pies de forma previa a su debut en el Teatro Real de Madrid.

Esta presentación pública, acaecida en enero de 1901, se desarrolló rodeada de curiosidad y tras haber triunfado en los principales teatros italianos y alemanes. A pesar de las elevadas expectativas, las actuaciones de la diva no defraudaron, a tenor de las fuentes hemerográficas consultadas procedentes igualmente de la prensa generalista –como *El Día*, *La Dinastía* y *La Vanguardia*, entre otros– y de la especializada –es el caso, a modo de ejemplo, de *Ilustración musical hispano-americana* o *La ilustración española y americana*–. En ese sentido, quizá podría sorprender la especificidad de las críticas publicadas en diarios de tirada nacional de carácter general, lo que da cuenta del gran espacio destinado a los eventos culturales a comienzos del siglo XX.

Como hemos constatado, María Barrientos cosechó un gran éxito tanto en su debut con *La sonnambula*, ofreciendo la obra de Bellini en dos funciones, como interpretando *Il barbiere di Siviglia* en cuatro sesiones posteriores. Por medio de estos dos títulos, junto con los números seleccionados para interpretar en la lección de música de *Il barbiere* y en los intermedios, podemos confirmar que la cantante estuvo adscrita a la coloratura desde el comienzo de su carrera. En todas las críticas a las que hemos tenido acceso –caracterizadas por una homogeneidad positiva que se mantuvo durante su carrera operística– se subraya además que Barrientos fue laureada, especialmente, por su agilidad vocal y su musicalidad. Las crónicas también destacan la aclamación del público, incluso cuando, estando enferma, la cantante no pudo finalizar la primera función de *El barbero* en el Real.

Este trabajo ha tomado como núcleo a una cantante en el regreso a su país natal tras su primera consagración en Italia, mostrando la aclamación de los intérpretes en el contexto internacional y cómo esta afecta a la recepción en sus países de origen, según se observa en el éxito de María Barrientos en Madrid tras su paso por el país de Dante. Probablemente, si el destino hubiese sido otro y la cantante no hubiera decidido probar suerte en el extranjero, también habría ganado reconocimiento a nivel nacional, aunque desconocemos si hubiera alcanzado dicha fama de una forma tan rápida, si la acogida habría sido igual de calurosa y si la noticia de su debut en el Teatro Real habría creado una expectativa tan elevada como la que obtuvo, a tenor de lo expuesto en este trabajo.

Finalmente, y tras lo presentado en torno al debut de María Barrientos en el teatro madrileño, podemos afirmar que todavía existen muchas mujeres triunfadoras que cosecharon éxito en los distintos campos del conocimiento y que, lamentablemente, no forman parte de la historiografía. Es nuestra responsabilidad continuar trabajando para incorporarlas a la historia y, de este modo, devolverles el lugar y el reconocimiento que tuvieron en vida, en este caso en torno al mundo de la ópera.

BIBLIOGRAFÍA

A.

1901 “Teatro Real. *La Sonámbula*”, *El Liberal* (24 de enero), p. 3.

AHULLÓ HERMANO, RAMÓN

2015 “El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto”. Tesis doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja.

BILBAO, JOSÉ

1936 *Teatro Real. Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana*. Madrid: Norma.

CELLETTI, RODOLFO

1996 *Storia del belcanto*. Florencia: La Nuova Italia.

COLOMER PUJOL, JOSEP MARIA

1984 *María Barrientos*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor.

DO DE LARA

1901 “Notas musicales. Despedida de María Barrientos en el Real”, *La Correspondencia militar* (6 de febrero), p. 2.

EL CABALLERO AUDAZ

1918 “Nuestras visitas: María Barrientos”, *La Esfera* (1 de enero), p. 15.

GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, BEATRIZ

2016 “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 29, pp. 81-109.

GLIXON, BETH Y GLIXON, JONATHAN

2006 *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.

IGLESIAS, ANTONIO (ED.)

1996 *Teatro Real de Madrid: teatro de la Ópera*. Madrid: Editorial Complutense.

LAURI-VOLPI, GIACOMO

2017 *Voces paralelas*. San Sebastián: Multisell 2016 (Colección Biblioteca Musical da Se).

MISS-TERIOSA

1900 “Teatro Real”, *El Día* (10 de septiembre), p. 1.

1901 “El barbero de Sevilla”, *El Día* (28 de enero), pp. 1-2.

1901 “Nuevo triunfo de la Srta. Barrientos”, *El Día* (4 de febrero), p. 1.

1901 “Teatro Real. Despedida de María Barrientos”, *El Día* (6 de febrero), p. 1.

MUÑOZ, EDUARDO

1902 “Teatro Real”, *El Imparcial* (10 de diciembre), p. 1.

ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, PALOMA

2003 “La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PARR, SEAN M.

2021 *Vocal Virtuosity. The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera*. Oxford: Oxford University Press.

REICH, NANCY B.

1991 “European Composers and Musicians, ca. 1800-1890”, *Women & Music: A History*. Karin Pendle (editora). Bloomington: Indiana University Press, pp. 147-174.

RIEGER, EVA

1986 ““¿Dolce semplice”? El papel de las mujeres en la música”, *Estética feminista*. Gisela Ecker (editora). Barcelona: Icaria, pp. 175-196.

ROSSELLI, JOHN

1992 *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.

RUTHERFORD, SUSAN

2006 *The prima donna and opera 1815-1930*. Cambridge: Cambridge University Press.

S.A.

1901 “Teatro Real. El barbero de Sevilla”, *El Heraldo de Madrid* (28 de enero), p. 1.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, VIRGINIA

2018a *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: Universidad de Málaga.

2018b “La Metropolitan Opera House canta con voz española: la génesis neoyorquina de la soprano María Barrientos”, *Anuario Musical*, 73, pp. 275-284.

- 2018c “María Barrientos y sus inicios fonográficos”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, pp. 313-334.
- 2018d “Génesis de María Barrientos. Los inicios de una soprano de coloratura a través de la prensa de la época”, *Los contenidos de humanidades como lectura multidisciplinar*. Cristina Guirao Mirón, Cristina Marín Palacios y Carmen Gaona Pisonero (coordinadoras). Barcelona: Gedisa, pp. 407-421.
- 2019 “María Barrientos (1884-1946): un precoz prodigio del canto”, *Ritmo*, 929, p. 80.
- 2021 “María Barrientos triunfa en el Real”, *Ópera Actual*, 244, pp. 58-59.

SUBIRÁ PUIG, JOSÉ

1949 *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra.

1967 “Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas históricas”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 24, pp. 33-62.

TARTIERE, INÉS

2017 “Saioa Hernández, soprano: ‘Hay que ser valiente’”, *Codalario* (1 de noviembre), s.p. Disponible en https://www.codalario.com/saioa-hernandez/ultimas-entrevistas/saioa-hernandez-soprano-hay-que-ser-valiente_5976_41_17810_0_1_in.html [acceso: 20 de enero de 2021]

TURINA GÓMEZ, JOAQUÍN

1997 *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza.

UPTON, GEORGE P.

1987 *The Standard Operas. Their Plots, Their Music, and Their Composers*. Chicago: A. C. McClurg and Company.

Fuentes hemerográficas

Cronache musicali: rivista illustrata, 1900.

El Día, Madrid, 1901.

El Globo, Madrid, 1901.

El Mercurio, Santiago de Chile, 1918.

Ilustración musical hispano-americana, 1893-1894.

La Dinastía, Madrid, 1893-1899.

La ilustración española y americana, 1901.

La nuova musica: pubblicazione musicale mensile, 1900.

La Stampa, Turín, 1900.

La Tomasa: setmanari catalá, 1898.

La Vanguardia, Barcelona, 1893-1900.

Pluma y lápiz: semanario hispano-americano de literatura y arte, 1901.