



Universidad de Córdoba

Departamento de Psicología

Facultad de Ciencias de la Educación

***Análisis psicosocial y cultural de la música
en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en
el último tercio del siglo XIX: Un estudio
histórico-crítico.***



Antonio Fernández Moreno

Dirigida por:

Dra. Rosario Ortega Ruiz

Dra. Eva Vicente Galán

Córdoba, 2014

TITULO: *Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: un estudio histórico-crítico*

AUTOR: *Antonio Fernández Moreno*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2014
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



Universidad de Córdoba

Departamento de Psicología

Facultad de Ciencias de la Educación

Tesis doctoral

Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro de Córdoba en el último tercio del siglo XIX: un estudio histórico crítico

Directores

Dra. Dña. Rosario Ortega Ruiz

Dra. Dña. Eva Vicente Galán

Doctorando

Antonio Fernández Moreno

Córdoba Marzo 2014



TÍTULO DE LA TESIS:

“Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: Un estudio histórico-crítico.”

DOCTORANDO/A: Antonio Fernández Moreno

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma)

La investigación realizada bajo el título: “Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: un estudio histórico-crítico” aporta datos musicológicos sobre la música española en el siglo XIX. Asimismo, indaga en aspectos psicosociales, culturales y artísticos, poniendo en valor el papel educativo que la música tuvo durante el último tercio del siglo XIX, demostrando cómo las representaciones de zarzuela, además de contribuir a la educación de una población con un alto grado de analfabetismo, favorecieron en gran medida a la modernización y desarrollo de la sociedad local.

Bien articulado en su estructura y desarrollo (revisión de la literatura, metodología apropiada, claros resultados y buenas conclusiones y discusión) así como adecuadamente presentado, el trabajo realizado por Antonio Fernández Moreno, bajo nuestra dirección, presenta la calidad suficiente para ser defendida en acto oral público ante tribunal de tesis. Asimismo, en co-autoría con sus directoras, ha publicado hasta el momento un artículo en la revista Música y Educación: revista de pedagogía musical, teniendo otro aceptado en dicha revista pendiente de fecha de publicación. Además ha realizado una comunicación oral en el II Congreso de Investigadores en Formación de la UCO en Mayo de 2012 en la que expuso parte de los resultados de su investigación.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 1 de abril de 2014.

Firma del/de los director/es:

Fdo.: Eva Vicente Galán.

Fdo.: Rosario Ortega Ruiz.

Dedicatoria

A mi familia, en especial a mis hijos Antonio y Ángel Andrés, por todos los buenos momentos que nos hacéis pasar.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas y entidades que directa, o indirectamente, han hecho posible la realización de esta tesis.

A la Universidad de Córdoba por haberme permitido realizar mis estudios doctorales en el departamento de Educación artística y corporal y en el departamento de Psicología.

A mis directoras, Charo Ortega y Eva Vicente, por su continuo apoyo, disponibilidad, buen trato, su paciencia y por sus orientaciones, sin las cuales no hubiese podido ser posible este trabajo. A las dos, muchísimas gracias por vuestra ayuda.

A la profesora Paquita Gallardo, por admitir a profesores de conservatorio dentro de los cursos de doctorado de la UCO. Gracias.

A los compañeros del departamento de psicología, que siempre han estado disponibles para cualquier ayuda: Marcos, Esther, Francisco, Eva.

A Beatriz Maya por su ayuda en cuestiones metodológicas e informáticas.

A mis compañeros de doctorado y de trabajo: Mariló y a Carlos Pacheco, compañeros de doctorado, a Rubén, gran amigo siempre disponible para cualquier ayuda, a Luis Pedro Bedmar por su disponibilidad. A todos mis amigos y compañeros por apoyarme y por su amistad.

A Antonio Rodríguez por su apoyo y por sus maratónicas sesiones telefónicas sobre análisis estadístico.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Educación, por su disponibilidad y acceso sin reparos al fondo histórico de esta institución.

Al personal del Archivo Histórico Municipal de Córdoba, siempre dispuestos a ayudar y colaborar.

Quiero dar un agradecimiento especial a mi familia, de no ser por ellos no hubiese sido posible la realización de esta tesis. En especial a mi mujer, Isabel Díaz, siempre ha estado ahí para ayudarme en todo.

Índice

| | |
|--|------------|
| Dedicatoria | III |
| Agradecimientos | IV |
| Introducción | IX |
| Capítulo 1. Arte, cultura y educación: una perspectiva histórica. La educación en valores a través del arte. | 1 |
| 1.1.- La España de la segunda mitad del ochocientos: de la Monarquía a la República. | 3 |
| 1.1.1.- Final del reinado de Isabel II. Contexto político-económico. | 4 |
| 1.1.2.- La Revolución de 1868 y el Sexenio Democrático: hacia la 1ª República | 6 |
| 1.1.3.-Consecuencias sociales del Sexenio Revolucionario. | 8 |
| 1.2.- La música, las artes y las letras en la sociedad española entre 1862-1874. | 10 |
| 1.2.1.- Nuevas formas de financiación artística ante la decadencia de la Iglesia: Burguesía y Asociaciones. | 10 |
| 1.2.2.- En busca de la Ópera nacional: la "Restauración" de la zarzuela. | 12 |
| 1.2.3.- Los teatros en España durante el siglo XIX: auge, organización y censura. | 16 |
| 1.2.4.- Cafés-teatro: centros de divulgación musical. | 20 |
| 1.3.- La educación en el siglo XIX: | 24 |
| 1.3.1.- La educación en España hasta 1857: la búsqueda de una legislación integradora. | 24 |
| 1.3.2.- La Ley Moyano: base para el futuro sistema educativo. | 28 |
| 1.3.3.- La Libertad de Cátedra y los disturbios de La noche de San Daniel. | 29 |
| 1.3.4.- Política educativa en el Sexenio. | 31 |
| 1.3.5.- El desarrollo del sistema educativo y su reflejo en la sociedad. | 32 |
| 1.4.- Arte, cultura y educación en valores. | 36 |
| 1.4.1.- ¿Qué es el arte? | 37 |
| 1.4.2.- Artista y público: una relación recíproca. | 38 |
| 1.4.3.- La asimilación de valores y el sistema de estratificación social. | 40 |
| 1.4.4.- Clasificación de los valores. | 41 |
| 1.4.5.- La educación informal como forma de socialización. | 42 |
| Capítulo 2. El ambiente socio-cultural cordobés a mediados del siglo XIX. | 45 |
| 2.1.- La ciudad de Córdoba en torno al Sexenio: características generales y estructura social. | 47 |
| 2.1.1.- Urbanismo: apertura de la ciudad y creación de nuevas vías. | 49 |
| 2.2.- La Educación en Córdoba: estado de la cuestión. | 52 |
| 2.3.- El ambiente cultural cordobés. | 53 |
| 2.3.1.- Tertulias y publicaciones periódicas cordobesas en torno al Sexenio. | 53 |
| 2.3.2.- Instituciones educativas de carácter artístico: la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia y Banda Municipal de Música. | 54 |
| 2.3.3.- Asociaciones cordobesas con carácter recreativo-educativo. | 58 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.4.- Fiestas populares: tradición y costumbres de la sociedad. | 61 |
| 2.3.5.- Los lugares de representación musical: Teatros y Cafés-teatro en Córdoba | 64 |
| Capítulo 3. Estudio sobre el impacto cultural de los teatros y cafés-teatro en la Córdoba del siglo XIX: importancia y valor educativo de la música. | 69 |
| 3.1.- Objetivos e hipótesis de trabajo: | 71 |
| 3.2.- Metodología: Análisis de la programación musical en los principales teatros y cafés-teatro en Córdoba (1862-1874) | 73 |
| 3.3.- Metodología: La música y su influencia en la sociedad española entre 1862 y 1874, un análisis psicosocial. | 77 |
| Capítulo 4. La programación musical en los teatros y cafés-teatro de Córdoba (1862-1874) | 89 |
| 4.1.- Los teatros de Córdoba: análisis de su producción musical. | 91 |
| 4.1.1.- Teatro Principal: características y fundación. | 91 |
| 4.1.2.- Teatro Moratín: características y fundación. | 99 |
| 4.1.3.- Gran Teatro: características y fundación. | 104 |
| 4.2.- Los Cafés-teatro en Córdoba: análisis de su producción musical (1862-1874). | 108 |
| 4.2.1.- Café-Teatro del Recreo: fundación y características de su actividad musical. | 108 |
| 4.2.2.- Café del Gran Capitán: fundación y características de su actividad musical. | 114 |
| 4.2.3.- Café -Teatro Iberia: fundación y características de su actividad musical. | 118 |
| 4.2.4.-Café Cervantes: fundación y características de su actividad musical. | 122 |
| 4.3.- Resultados: las representaciones musicales en Córdoba. | 125 |
| Capítulo 5. La música y su influencia en la sociedad española entre 1862 y 1874, un análisis psicosocial | 129 |
| 5.1- Resultados del análisis de contenido con Atlas.ti | 131 |
| 5.1.1.- Valores transmitidos en las representaciones de zarzuela. | 131 |
| 5.1.2.- Valores transmitidos en la enseñanza reglada. | 159 |
| 5.2.- Análisis de las diferencias entre valores transmitidos en las representaciones musicales y los transmitidos a través de los libros de texto. | 172 |
| Capítulo 6. Discusión de resultados y conclusiones. | 175 |
| 6.1.- Discusión de resultados y conclusiones: La música en los teatros y cafés-teatros de Córdoba (1862-1874) | 177 |
| 6.1.1.- La fundación de salas de concierto y asociaciones musicales | 177 |
| 6.1.2.- La programación en los Teatros y Cafés-teatro de Córdoba. | 179 |
| 6.2.- Discusión de resultados y conclusiones: análisis de contenido de los textos. | 182 |
| 6.3.- Conclusiones generales. | 186 |
| 6.4.- Limitaciones del estudio y líneas para próximas investigaciones. | 187 |
| Referencias bibliográficas | 189 |

| | |
|---|------------|
| Índices de Tablas y Figuras | 205 |
| Índice de Tablas | 207 |
| Índice de Figuras | 209 |
| Anexos: | 211 |
| Anexo I: Listados de compañías de zarzuela y ópera que actuaron los teatros de Córdoba (1862-1874). | 213 |
| Anexo II: Listado de compañías de zarzuela que actuaron en los cafés-teatro de Córdoba (1862-1874). | 229 |
| Anexo III: Títulos de zarzuela representados (1862-1874) | 233 |
| Anexo IV: Plano de Córdoba 1852. | 245 |

Introducción

Esta investigación pertenece al programa de doctorado Psicología Aplicada de la UCO (R.D. 1393/2007) y se encuadra dentro de la línea Psicología, educación, arte y sociedad.

La tesis doctoral viene a dar respuesta a una pregunta de partida: ¿Cuál era el ambiente musical cordobés durante el siglo XIX? Fruto de esta pregunta realizamos un primer acercamiento a la temática en cuestión recurriendo a bibliografía básica sobre el tema (Sopeña, 1976; Gómez Amat, 1984; Martín Moreno, 1985; Casares & Alonso, 1995; Montis, 1911; Moreno Calderón, 1999; Palacios Bañuelos, 1994; Argueda Carmona, 2002). Una vez realizado un primer acercamiento a la materia se decidió estudiar la programación musical que se hacía en los teatros y cafés-teatro existentes en la ciudad, así como una catalogación de los conciertos musicales celebrados en estos establecimientos, ofreciendo los matices necesarios para el posterior análisis de los factores sociales, artísticos y culturales que son propios de las representaciones musicales de la época.

Teniendo en cuenta el alto nivel de analfabetismo existente en la ciudad (Aranda Doncel, 1974; Díez, 2010) se planteó la segunda hipótesis que fundamenta este trabajo: mediante las representaciones musicales se transmitían valores que contribuyeron a la educación y modernización de la sociedad local. Partiendo de estas dos cuestiones se realizó la presente tesis, estructurada en seis capítulos.

El capítulo 1 comienza con un breve análisis sobre el acontecer histórico vivido en torno al Sexenio Revolucionario, incidiendo principalmente en los factores sociales que rodearon los cambios políticos acaecidos en aquella época. Asimismo, se realiza un acercamiento histórico a la música española en el siglo XIX y a las características de la vida teatral de mediados de siglo. Para conocer mejor la sociedad de la época no podíamos pasar por alto el estudiar la situación educativa de la época, centrándonos especialmente en la ley Moyano y en las reformas sufridas a raíz de la Revolución de 1868. Este capítulo concluye con la exposición del marco teórico en torno al arte como herramienta educativa y como medio de formación en valores.

El Capítulo 2 el estudio se centra en la ciudad de Córdoba, analizando las características propias de la ciudad: población, urbanismo, economía, educación, arte y música, asociaciones culturales, fiestas y costumbres.

Partiendo de la revisión de la bibliografía y de la fundamentación teórica presentada en estos dos capítulos se llevó a cabo la investigación en sí. El Capítulo 3 ofrece las hipótesis y objetivos planteados para la realización de la investigación, así como la metodología utilizada. La metodología se encuentra dividida en dos secciones: para

conocer cuál era el ambiente musical de la ciudad y estudiar en profundidad la programación musical de los diferentes teatros y cafés-teatro se planteó una metodología de tipo histórico, recurriendo a fuentes directas o indirectas relacionadas con el tema de estudio; la segunda sección de este capítulo deja fijada la metodología a realizar en la segunda parte de esta investigación, la cual, basándose en los datos obtenidos en la primera en cuanto a las obras más representadas entre los años 1862-1874, trata de establecer cuál era el papel que la música cumplía en aquella sociedad y su influencia en la educación del público que asistía a las representaciones.

El Capítulo 4 ofrece los resultados del trabajo en cuanto a la actividad musical en los diferentes teatros y cafés-teatro¹ de la ciudad. Los resultados aportados en esta fase de la investigación inciden en la abundancia e importancia de conciertos y representaciones musicales, siendo la zarzuela el género preferido por el público. Asimismo se demuestra que los cafés-teatro suponían una alternativa popular a los teatros, que en la mayoría de las ocasiones ofrecían espectáculos de mayor calidad y a unos precios menos asequibles para la clase media de la población.

En el capítulo 5 se muestran los resultados en cuanto al análisis de la influencia que las representaciones musicales tuvieron en la sociedad. Los resultados de la segunda parte² de nuestro trabajo abundan en la presencia de una serie de valores existentes en las zarzuelas que no difieren significativamente de los transmitidos en la educación reglada. Sin embargo, en las zarzuelas existen unos valores que, en aquella época, diferían notablemente de los que se transmitían en la enseñanza y que contribuirían a la modernización y apertura de la sociedad local.

Basándose en los capítulos 1 y 2 y teniendo en cuenta los resultados obtenidos, el Capítulo 6 ofrece la discusión de resultados y las conclusiones. Las conclusiones aparecen desglosadas correspondiéndose con las dos partes de la investigación. Finalmente se añaden una serie de conclusiones fruto del conocimiento aportado por la investigación en su conjunto. Se ofrecen asimismo unas líneas para la continuación y ampliación de esta línea de trabajo.

¹ Los resultados relativos a la programación musical del Café-teatro Recreo han sido publicados: Fernández, A., Ortega, R. y Vicente, E. (2013). La música en el Café-Teatro "Recreo": Córdoba 1865-1874. En *Música y Educación: revista de pedagogía musical*. Vol 93, págs. 92-102. Madrid: Musicalis.

² La segunda parte de esta investigación ha sido aceptada para su publicación: Fernández, A., Vicente, E. y Ortega, R. (en prensa). Cultura y educación: la zarzuela y su influjo en la sociedad. En *Música y Educación: revista de pedagogía musical*. Madrid: Musicalis.

Capítulo 1. Arte, cultura y educación: una perspectiva histórica. La educación en valores a través del arte.

1.1.- La España de la segunda mitad del ochocientos: de la Monarquía a la República.

La primera mitad del siglo XIX español estuvo marcada por la inestabilidad política, las guerras y las pugnas de los diferentes poderes (político, monárquico, militar y eclesiástico) por mantener la estructura del antiguo régimen monárquico frente a las corrientes liberales que invadían Europa tras el espíritu imbuido por la Revolución Francesa.

La Constitución de 1812 vino a plasmar los ideales ilustrados de corte liberal propuestos por la incipiente burguesía. Tras su aprobación, España sufrió un largo letargo marcado por las políticas absolutistas de Fernando VII (1814-1833) periodo en el cual, la Constitución quedó derogada. A su muerte, su hija Isabel II se convertiría en Reina de España, la regencia fue asumida de forma provisional por su madre María Cristina de Borbón (1834-1843). Comenzaba así el reinado de Isabel II (1834-1868).

Su nombramiento no estuvo exento de polémica, determinados grupos de poder se mostraban contrarios a que una mujer reinara en España, mostrándose partidarios de la toma de posesión de la corona por parte del hermano de Fernando VII, D. Carlos de Borbón, lo que motivaría la primera Guerra Carlista (1833-1840).

Poco después de asumir la Regencia y con una guerra civil en curso, en 1836 se produjeron numerosas revueltas en diferentes provincias españolas que abogaban por el restablecimiento de la Constitución de 1812 (Fontana i Lázaro, 1977, pág. 190). Estas revueltas estaban protagonizadas por liberales progresistas que ansiaban, tras la muerte de Fernando, un cambio en la política económica y social del gobierno. En Agosto de 1836 se produjo el Motín de la Granja de San Ildefonso, mediante el cual se obligó a la Regente a poner en vigencia la Constitución de Cádiz y proponer un gobierno progresista. Este momento, junto con las Guerras Carlistas, marcaron la política de los años posteriores y el reinado de Isabel II hasta su caída en 1868.

Desde entonces dos partidos políticos liberales se alternaban en el poder: el partido Moderado y el partido Progresista. El partido Moderado era partidario de la soberanía compartida entre la corona y las cortes. Su política, pese a ser de carácter liberal, era conservadora, otorgando a la monarquía poderes ejecutivos. Sin embargo, el partido progresista contemplaba la soberanía nacional. Fruto del acuerdo de estos dos partidos fue la Constitución de 1837.

En este contexto político se desarrolló el reinado de Isabel II. Durante estos años se fue creando en la población y en los diferentes grupos de poder (sector militar, burguesía industrial, proletariado...) un sentimiento de rechazo hacia las instituciones gobernantes y el deseo de un profundo cambio político y social que acabase con los privilegios aristocráticos y monárquicos. A continuación se ofrece un esbozo de las principales causas políticas y económicas que motivaron la Revolución de 1868.

1.1.1.- Final del reinado de Isabel II. Contexto político-económico.

El progresivo desgaste de la monarquía y del gobierno moderado de Narváez (1866-1868) junto con la organización de la oposición bajo el Pacto de Ostende (1866) se encuentran entre las principales causas políticas que motivaron el alzamiento.

En el último periodo del reinado de Isabel II (1856-1868) se creó un descontento generalizado hacia las instituciones gubernamentales. Este descontento radicaba en las políticas autoritarias llevadas a cabo por los gobernantes del partido Moderado de Narváez y por la Corona. Progresivamente la oposición adquirió una postura de retraimiento de la vida política, mientras que el gobierno moderado, sin una clara oposición, fue evolucionando poco a poco hacia el totalitarismo. De la mano de Narváez y González Bravo el gobierno llevó a cabo acciones represivas como la suspensión de las garantías constitucionales o el cierre temporal del parlamento. Como consecuencia de esta situación, representantes de los partidos Progresista y Demócrata consideraron a la Corona y al gobierno moderado enemigos del funcionamiento del sistema (García & González, 1994, pág. 372). En agosto de 1866 se llevó a cabo el Pacto de Ostende, firmado por iniciativa de Prim entre los partidos Progresista y Demócrata. La intención final de dicho pacto era la destitución de la reina Isabel II junto con el nombramiento de una Asamblea Constituyente bajo la dirección de un gobierno provisional que decidiera el futuro político del país. A este pacto se sumó posteriormente el partido Unionista.

Además de estas causas políticas hubo una serie de cuestiones económicas que se suman a las anteriores y que hicieron que el movimiento Revolucionario fuese una necesidad deseada por gran parte de la población. Entre las causas económicas se encuentran la profunda crisis financiera e industrial junto a la crisis de subsistencias padecida en el año 66.

Según Suárez (2006, pág. 19) en 1864 se produce la primera crisis financiera española motivada por la decadencia de la industria ferroviaria. El ferrocarril, desde su puesta en marcha en España en 1848, supuso un revulsivo en los medios de transporte peninsulares contribuyendo al desarrollo económico y a la modernización de las regiones interiores, dedicadas especialmente a la producción de cereales y vino. Con la Ley de Ferrocarriles de 1855, el estado liberalizó el sector permitiendo a empresas de

Capítulo 1

carácter privado la creación de nuevas líneas férreas. En 1866 el sector entró en crisis ya que las infraestructuras construidas sobrepasaban las necesidades reales de uso. Las compañías férreas caen en suspensión de pagos, arrastrando a bancos y a entidades de crédito que habían invertido en ellas.

Otro factor a tener en cuenta en la crisis económica de 1866 fue la quiebra de la industria textil Catalana. La guerra de Secesión norteamericana provocó un gran incremento del precio del algodón, materia prima esencial para la industria textil.

A la crisis financiera se unió una gran crisis de subsistencias (Sánchez Albornoz, 1963) que afectó a la mayoría de la población, cebándose especialmente con las clases más bajas. Fueron años muy malos para la producción nacional de trigo, debido principalmente a la sequía y a la pérdida de competitividad de los cereales españoles frente a las importaciones europeas (Román, 2003, pág. 230). Productos básicos en la alimentación como el pan triplicaron su valor (Sánchez Albornoz, 1975). Esto provocó numerosos motines populares en protesta por la dramática situación y, junto con la crisis financiera y política comentada anteriormente, hizo que se sumaran las voces en contra del poder monárquico.

Uno de los incidentes más destacados sucedidos y que, sin duda presagiaban el posterior levantamiento del 68, fue la sublevación del Cuartel de San Gil el 22 de Junio de 1866³.

La muerte de Narváez en abril de 1868 precipitó los acontecimientos, Isabel II quedaba sin apoyos en el gobierno. El día 18 de septiembre de 1868 la flota al mando del General Topete se sublevó en Cádiz. Un manifiesto, cuyo grito de guerra era "*Viva España con honra*", recogía las razones justificativas del levantamiento. La reina huyó a Francia y en Madrid una Junta Revolucionaria asumió el poder hasta que en octubre se formó el Gobierno Provisional presidido por Serrano.

Comienza así lo que se ha dado en llamar el Sexenio Revolucionario (1868-1874) "*la revolución política burguesa y la revolución social*" (Navas, 2001, pág. 34). Esta Revolución, considerada como el hecho más trascendente en el siglo XIX en España, marcó la vida política y social de los años posteriores y supuso el triunfo del régimen liberal en España frente a la caída de la monarquía absolutista (Aguilar Gavilán, 1993).

³ La sublevación tenía el objetivo de derrocar a la Reina y estuvo auspiciada por los partidos progresista y demócrata. En torno a 1200 hombres armados con 30 piezas de artillería, además de unos 2000 paisanos progresistas y demócratas lucharon por el centro de Madrid. La sublevación fue duramente reprimida por el Gobierno de O'donnell. Se saldó con un centenar de soldados muertos, sesenta y seis sargentos fueron fusilados y más de mil prisioneros fueron deportados a las colonias (Iglesias Machado, 2011, pág. 145). La reina destituyó a O'donnell sustituyéndolo de nuevo por el Gobierno de Narváez.

1.1.2.- La Revolución de 1868 y el Sexenio Democrático: hacia la 1ª República ⁴

Tras el triunfo del levantamiento dos formas de poder se instauran en España, por un lado un Gobierno provisional⁵, presidido por Serrano, y por otro las Juntas Revolucionarias locales (Tuñón, 1978, pág. 96).

Las Juntas Revolucionarias formadas tras la caída de la monarquía, tenían como objetivo la consecución de unos puntos básicos muy próximos al ideario demócrata: sufragio universal, libertad de imprenta, libertad de enseñanza, libertad de cultos, de reunión y asociaciones pacíficas, descentralización administrativa, juicio por jurado en materia criminal, inamovilidad judicial, seguridad individual e inviolabilidad de domicilio y correspondencia, abolición de la pena de muerte, libertad de industria y comercio, contribución única y abolición de las quintas.

Tras la Revolución, el clima de libertades se hacía cada vez más amplio, abarcando todo tipo de materias, uno de los puntos más polémicos fue el principio de libertad de cultos⁶. El recorte de los poderes de la Iglesia se convirtió a la larga en un grave condicionante de toda la dinámica política del Sexenio, debido principalmente a que estas acciones contrastaban con un profundo sentimiento religioso de la sociedad de la época.

El 21 de Octubre el Gobierno Provisional de Serrano decretó la Disolución de Juntas, acabando así con una situación política en la que existían dos formas de poder difícilmente coordinables. El principal escollo que existía para la disolución de las Juntas era su brazo armado: *Los voluntarios de la Libertad*. Contaban con 40.000 hombres armados y eran auténticos ejércitos populares que velaban por la seguridad ciudadana y por el cumplimiento de las expectativas originadas tras la Revolución. Su disolución produjo importantes conflictos armados en ciudades como Cádiz, Málaga, Béjar, Puerto de Santa María, Barcelona...

⁴ Sobre este periodo véanse los trabajos de Artola (1980), Bozal (1968), Tuñón (1980), García Nieto (1971) o Jutglar (1976).

⁵ El gobierno estaba formado por una coalición de unionistas y progresistas. El partido Unionista estaba representado por Romero Ortiz, Topete y López Ayala, mientras que el progresista estaba representado por Prim, Lorenzana, Figuerola, Ruiz Zorrilla y Sagasta (Fernández Almagro, 1972, pág. 23).

⁶ El 12 de octubre se publicó un decreto para la disolución de la Compañía de Jesús, la expulsión de sus miembros y de la incautación de sus bienes; otro decreto, de 19 de octubre, estableció la extinción de conventos y casas de religiosas; todavía exacerbó más los ánimos el decreto de 6 de diciembre, derogando el fuero eclesiástico.

Capítulo 1

En diciembre de 1868 se realizan las primeras elecciones municipales por sufragio universal directo secreto de nuestra historia, materializando así uno de los principales anhelos revolucionarios (Cuadrado, 1969, pág. 51). Posteriormente, entre el 15 y el 18 de Enero de 1869 se convocaron elecciones generales⁷. La Regencia provisional fue asumida por Serrano y el gobierno por Prim.

El Gobierno recién instaurado pasó a elaborar la Constitución de 1869. Esta fue la Constitución más liberal, progresista y moderna redactada hasta entonces. La soberanía nacional residiría en las Cortes, se reconoce la monarquía, la libertad de culto, el sufragio universal, así como derechos individuales como la inviolabilidad del correo o el derecho a la asociación.

Cumpliendo el mandato constitucional se declaró a Amadeo I de Saboya rey de España. Su reinado estuvo marcado por la inestabilidad política (en el plazo de tres años hubo seis gobiernos y tres elecciones generales), por la guerra de Cuba (1868- 1878) y la tercera Guerra Carlista a favor de Carlos VII (1872 y 1876). Este periodo concluyó con el asesinato de Prim, principal valedor de Amadeo, y su posterior abdicación al Congreso en febrero de 1873 para posteriormente proclamarse la Primera República.

Mediante la República se intentó restaurar el espíritu de la Revolución del 68. Fueron grandes las dificultades de este gobierno, entre ellas cabe destacar: el Cantonalismo (representado por los republicanos federalistas, pretendían la separación de España en diferentes estados), la guerra de Cuba y los problemas derivados de la tercera Guerra Carlista. En los once primeros meses fueron cuatro los jefes de estado (Figueras, Pi i Margall, Salmerón y Castelar). Situación agravada aún más en 1874 con el golpe de estado del general Pavía, quien disolvió las Cortes. Se estableció un gobierno republicano durante todo este año al mando de Serrano, que practicó una política unitaria, conservadora y presidencialista.

En Diciembre de 1874 se produjo el levantamiento del general Martínez Campos en Sagunto, a favor de la Restauración de la monarquía borbónica, en este caso con el rey Alfonso XII.

⁷ Obtuvieron la victoria los de centro por 236 escaños frente a los 85 republicanos y 20 carlistas. Las alternativas al voto estaban compuestas por: Carlistas, Moderados (a favor de la vuelta de Isabel II), en el centro estaban Progresistas, Demócratas y Unionistas, (los tres monárquicos) y la izquierda estaba representada por los Republicanos.

1.1.3.-Consecuencias sociales del Sexenio Revolucionario.

A pesar de la Revolución y de los cambios legislativos que se produjeron tras la Constitución de 1869, existían una serie de condicionantes sociales y económicos que motivaron que el cambio social anhelado por la mayoría de la población no se produjera.

Uno de los principales condicionantes era el carácter agrícola y latifundista de las principales regiones españolas. El principal sector en la economía española de la época era el agrario. Tres cuartas partes de la sociedad vivía en el campo y el cuarto restante dependía directamente de un tejido industrial basado en el sector primario, bien sea de agricultura o alimentación. Según Tunón (1978, pág. 118) tan solo un 18% de la población era urbana, frente al 82% de población rural.

En Andalucía, el régimen de propiedad se basaba fundamentalmente en el latifundismo. La propiedad de las tierras estaba repartida de modo que un 2% de los propietarios atesoraban el 47 % de los terrenos cultivables. Destacando las propiedades de la Casa de Alba y de Medinaceli, con 96000 hectáreas respectivamente (Tuñón Lara, 1980).

Esta situación vino en gran medida provocada por el efecto negativo de las desamortizaciones⁸ que se llevaron a cabo en este siglo. El afán recaudatorio del estado, lejos del propósito de distribuir la riqueza, hizo que fueran los mismos nobles y las clases privilegiadas los que se apropiaran de las tierras, ya que eran los únicos que disponían de medios para adquirirlas, acentuando el latifundismo, sobre todo en Andalucía.

La situación en Córdoba no se diferenciaba de la del resto de Andalucía, destacando grandes propietarios pertenecientes a la nobleza y a la incipiente burguesía local surgidos tras las desamortizaciones.

Esta situación no cambió durante el sexenio, ya que los gobernantes jamás se propusieron ir en contra de los grandes poseedores de terreno Agrícola. Según Navas (2001, pág. 37) el proceso contrarrevolucionario comenzó cuando en diciembre de 1868 el Gobierno ordenó la inmediata devolución de las tierras ocupadas tras la Revolución.

⁸ Mendizábal en 1836 con un decreto y en 1837 con una Ley desamortizaba los bienes eclesiásticos. Los objetivos de estas medidas eran tres: recaudar recursos para hacer frente a la deuda estatal, abolir las instituciones del antiguo régimen y llevar a la práctica los principios del liberalismo económico. La Desamortización general de Madoz (1855) extendía la desamortización de Mendizábal a los bienes de manos muertas (del Estado, del Clero, de las Órdenes militares, de los ayuntamientos, etc...).

Capítulo 1

La pobreza y la precariedad de vida en la que estaba sumida gran parte de la población hizo que esta quedara alejada de los grandes acontecimientos políticos vividos en la época, siendo estos aspectos reservados para una elite burguesa que controlaba los diferentes estamentos gubernamentales. En definitiva, los principales grupos de poder tanto políticos, económicos y militares, fueron los mismos antes y después de la Revolución (Tuñón, 1978, pág. 98), esto hizo que el apoyo popular al nuevo Gobierno fuese decayendo progresivamente, y motivó, entre otras causas anteriormente comentadas la posterior Restauración de Alfonso XII.

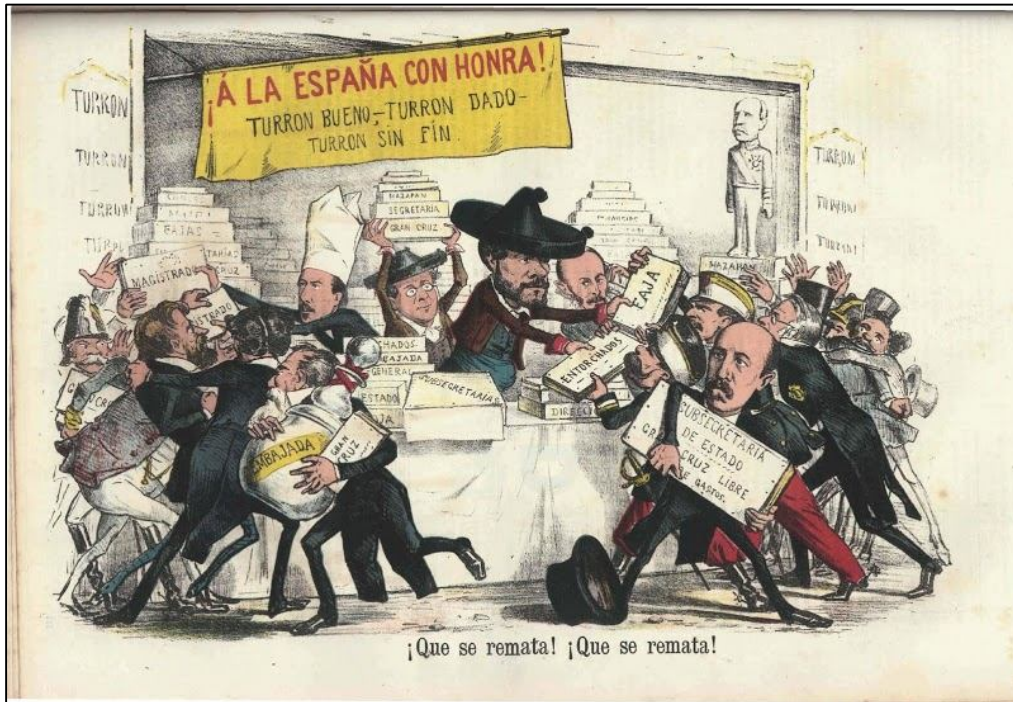


Figura 1: Ilustración revista La Flaca 31/12/1869

1.2.- La música, las artes y las letras en la sociedad española entre 1862-1874.

El contexto histórico descrito anteriormente, nos sirve para comprender mejor la situación del arte, y en concreto la música, en torno al Sexenio Revolucionario. A continuación profundizamos en el estudio de la situación del arte musical, centrándonos en el resurgimiento de la zarzuela y en las diferentes instituciones de divulgación musical.

1.2.1.- Nuevas formas de financiación artística ante la decadencia de la Iglesia: Burguesía y Asociaciones.

La historia del arte español del siglo XIX, no puede entenderse sin tener en cuenta la decadencia económica sufrida por la Iglesia durante este siglo. A raíz de las desamortizaciones sufridas, el mecenazgo y protección de artistas (pintores, escultores, músicos...) que, habitualmente ofrecían sus servicios en el entorno eclesiástico, se vuelve insuficiente, motivando la apertura o salida de estos a la sociedad. Se produce por lo tanto una progresiva secularización del arte.

En el terreno musical, a raíz del Concordato de 1851, muchas Capillas catedralicias quedaron reducidas a un organista, un maestro, un tenor, el solchantre (maestro de coro) y los niños del coro.

Las Capillas catedralicias, desde su fundación en el siglo XVI, constituían el principal centro de producción y formación musical español. En concreto, la Capilla de la Catedral de Córdoba fue el centro de creación, enseñanza y divulgación musical más importante de la provincia desde su fundación en 1505, y competía con catedrales de otros reinos para mantener la supremacía artística. Durante el siglo XIX impartieron su magisterio en la catedral cordobesa maestros como Jaime Balius y Vila⁹, Juan Cuevas¹⁰, Salvador Serrano, Andrés Fernández de Entre-Ríos y Lidón y Juan Antonio Gómez Navarro (Nieto Cumplido, 1995).

⁹ D. Jaime Balius fue maestro de Capilla de la catedral de Córdoba entre los años 1785-1787 y 1789-1822, fue uno de los mejores maestros de Capilla de España, era natural de Barcelona y Presbítero de la catedral de Lérida. Su producción musical incluye misas a ocho y nueve voces, salmos, himnos, lamentaciones, misereres y una numerosa producción de villancicos. Su legado musical ha sido estudiado por Luis Pedro Bedmar Estrada en su tesis doctoral *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*.

¹⁰ D. Juan Cuevas era natural de Valencia perteneció a la Capilla entre 1827 y 1833.

Capítulo 1

Los músicos que trabajaban en la orquesta de la Capilla, debido a su mala situación económica, tenían que actuar en los diferentes teatros de la ciudad para poder subsistir:

“En el antiguo corral de Bataneros (1838-1839) se creó un teatro lírico en cuyas funciones formaban parte los músicos de la Capilla Catedral, entre los que figuraban el violinista Talavera y el trompa Espejo.” (Montis, 1929, pág. 68, Tomo I)

A pesar de la crisis económica, la Iglesia continuaría organizando actos religiosos en los que empleaba orquesta y coros, tal y como podemos observar en la prensa de la segunda mitad de siglo, pero estos acontecimientos se reservaban para festividades destacadas y contaban con la participación económica de devotos adinerados.

El estado no asumió el mecenazgo del arte ante la decadencia de la Iglesia (Moreno Calderón, 1999). A pesar de ello, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por ser especialmente prolífica en lo que a actividad musical se refiere. La actividad artística se llevaba a cabo a través de asociaciones culturales o bien, mediante la organización de eventos (conciertos, bailes, veladas poéticas...) ofrecidos y financiados por la burguesía y la aristocracia local. Según Díez (2006, pág. 195) la actividad filarmónica en esta época recibió un gran impulso que perduró hasta final de siglo.

Así, durante el reinado de Isabel II tuvieron gran protagonismo las manifestaciones artísticas en torno a las familias aristocráticas españolas, imitando las costumbres de la realeza, destacando en el ámbito musical los conciertos y bailes que se llevaban a cabo en los salones nobiliarios. Sin embargo, estas veladas musicales, en las que la mayoría de las veces se interpretaba un repertorio pobre y que hoy día nos puede parecer ridículo (Gómez Amat, 1984, pág. 18), no dejan de ser manifestaciones minoritarias que afectaban a una pequeña parte de la población.

La verdadera “revolución” en el terreno artístico en España la encontramos en la fundación de asociaciones de carácter cultural. Este fenómeno se dio gracias al amparo de una legislación que evoluciona desde la Real orden de 28 de febrero de 1839 hasta la proclamación de los derechos de libre asociación reflejados en la Constitución de 1869.

Las asociaciones culturales tuvieron un papel muy importante para la dinámica cultural y la producción artística de la época. En toda España se crearon diferentes asociaciones artísticas, que podían ser de diferente índole. Así, atendiendo a la división que realiza Gómez Amat (1984), debemos de distinguir entre asociaciones de carácter profesional, de carácter educativo y asociaciones recreativas.

De entre las asociaciones más antiguas, en el terreno cultural, destacan el Ateneo (1835) y el Liceo artístico y literario de Madrid (1837), la Academia Filarmónica, el Instituto Español y el Museo lírico, literario y artístico, todas ellas en la capital. En Andalucía, al igual que en el resto de España, podemos encontrar El Liceo de Granada, fundado en 1839, así como la Sociedad de Cuartetos Clásicos, fundada en 1871. En Málaga encontramos "La Filarmónica", fundada en 1869 (Gómez Amat, 1984, pág. 225). En Córdoba encontramos como asociaciones de carácter cultural, entre otras, la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes (1810), El Círculo de la Amistad (1854), el centro Filarmónico (1878), Casino Industrial y Agrícola (1862) o el Círculo Obrero Católico (1877).

Hacia los años 60, surgieron diferentes asociaciones de carácter profesional especializadas en géneros musicales. Destacan en este ámbito la Sociedad de cuartetos (1863), dedicada a la interpretación de música de cámara, fundada por Jesús de Monasterio, o la Sociedad de Conciertos de Madrid (1860) centrada en la interpretación de repertorio sinfónico.

El fenómeno asociativo es fundamental para que se produzca el resurgimiento o restauración del género de la zarzuela a mediados del siglo XIX (Encina Cortizo, 2001).

1.2.2.- En busca de la Ópera nacional: la "Restauración" de la zarzuela.

La zarzuela tuvo durante la segunda mitad del siglo XIX un gran auge, convirtiéndose en el género musical español más popular y representado.

La restauración de la zarzuela¹¹ surgió como contraposición a la ópera italiana, que durante el primer tercio del siglo XIX fue el género musical por excelencia. La irrupción del repertorio lírico italiano en el panorama teatral español vino de la mano de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti y posteriormente, Verdi. Según Casares (2005) entre 1815 y 1834 en Barcelona se estrenaron veintiséis de las treinta y ocho obras compuestas por Rossini. En Sevilla, gracias al trabajo de Moreno Mengíbar (1998, pág. 106) podemos ver cómo, durante la década de 1823 a 1833, Rossini es el

¹¹ El término "zarzuela" data de 1627 y se aplicó en un principio a las representaciones que se llevaban a cabo en el palacio que popularmente era conocido como de la Zarzuela, en el Real Sitio del Pardo. Las actividades culturales celebradas en el palacio eran conocidas como "Fiestas de la zarzuela" (Cotarelló y Mori, 1934, pág. 43). Roger Alier (1982, pág. 13) señala la indefinición del término y cómo los autores de principios del siglo XIX usaron términos como comedia musical, comedia lírica, drama lírico, juguete cómico... indistintamente.

Capítulo 1

autor más representado, destacando títulos como *El Barbero de Sevilla*, *Semiramide* o *Moisés en Egipto*.

A raíz de la fundación del Real Conservatorio de Madrid por la reina María Cristina en 1830, comienzan a surgir voces en defensa de la creación de una auténtica "ópera española"¹². El afán de crear una escuela musical nacionalista coincide con las corrientes europeas reinantes. Encontramos estas tendencias en países como Rusia, con Glinka y el famoso Grupo de los Cinco¹³; Checoslovaquia, con Smetana, Dvorak y Janacek; Polonia, Noruega... En España, entre 1830 y 1849 encontramos diferentes ensayos que intentan constituir una auténtica ópera española. Destacan compositores como Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni o Hilarión Eslava (Cotarello y Mori, 1934, pág. 170) que intentaron competir con los compositores italianos creando óperas en castellano.

Las "Zarzuelas parodia" fue un inicio experimental que demostró, en parte, que la ópera con texto en español podía ser un género rentable y aceptado por el público. Una de estas zarzuelas fue *La venganza de Don Alifonso, zarzuela parodia en un acto* de Agustín Azcona (Cotarello y Mori, 1934, pág. 200)¹⁴ donde encontramos una parodia de la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti. La segunda de estas obras fue *El sacristán de San Lorenzo*, representada en 1847. Posteriormente Azcona escribió *El suicidio de Rosa* estrenada en 1848.

Tras estas zarzuelas consideradas experimentales, se llevó a cabo el estreno de *Colegialas y Soldados* (1849) de Rafael Hernando. Esta zarzuela está estructurada en dos actos, suponiendo un avance respecto a las anteriores composiciones de este género. Las primeras zarzuelas románticas se caracterizan por ser obras en un solo acto, en lengua castellana y con un número variable de números musicales (entre cinco u ocho) intercalados entre los diálogos hablados (Casares Rodicio, 1999).

Tras el éxito obtenido, Hernando junto a los actores que trabajaban en el *Teatro del Instituto* constituyeron una sociedad con el objeto de difundir la zarzuela (Cotarello y Mori, 1934, pág. 226). Se trasladaron al *Teatro Variedades* de Madrid donde estrenaron la zarzuela *El Duende* (1849), con música de Hernando y texto de Luís

¹² Se trataba de crear un lenguaje musical propio, basado en la inclusión y elaboración de ritmos, melodías y armonías propios del folklore tradicional. Defensores de esta tendencia fueron en un principio los compositores: Eslava, Saldoni, Gaztambide, Arrieta y posteriormente Barbieri.

¹³ El Grupo de los Cinco estaba integrado por los compositores de la talla de: Balákirev, Musorgski, Borodín, César Cuí y Rimsky Korsakov.

¹⁴ Véase el trabajo publicado sobre este tipo de repertorio por Encina Cortizo (2012).

Olona, constituyendo un tremendo éxito. Pronto se unirían a esta empresa los compositores Oudrid, Gaztambide y Barbieri, estrenando con gran éxito la zarzuela *Gloria y peluca*, con música de Barbieri y texto de José Piña (Casares Rodicio, 1999, pág. 156).

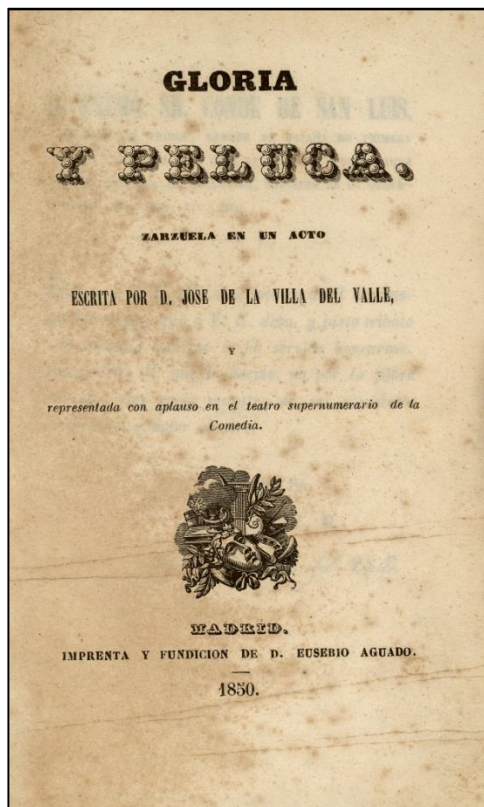


Figura 2: Portada del libreto de la zarzuela Gloria y peluca.

Posteriormente la empresa se trasladó al Teatro Circo de Madrid (oficialmente conocido como Teatro Lírico Español), donde los autores responsables de la resurrección de la zarzuela: Oudrid, Olona, Inzenga, Hernando, Gaztambide, Barbieri junto con el célebre barítono Salas, fundaron *la Sociedad del Teatro Lírico Español* (Cotarelló y Mori, 1934, pág. 320) con el propósito de cultivar y desarrollar la zarzuela.

El primer éxito musical de la Sociedad vino con el estreno de *Jugar con Fuego* en 1851. Esta zarzuela, con música de Barbieri y texto de Ventura de la Vega, supuso un gran avance respecto a los anteriores estrenos pues está escrita en tres actos, una extensión nunca usada hasta entonces en una zarzuela, y contiene doce números musicales. La temática argumental la situaba fuera de los tópicos utilizados hasta entonces en los argumentos de zarzuela, como bandidos, andaluces, gitanas... La obra se representó durante ese año ininterrumpidamente con un rotundo éxito de público, se hizo muy popular en toda España, haciéndose reducciones y arreglos para ser

Capítulo 1

interpretada con diferentes instrumentos. Supuso un modelo a seguir y el principio de lo que se denomina Zarzuela Grande.¹⁵

Tras el éxito obtenido por la sociedad, y el estreno de otras zarzuelas con muy buena aceptación por parte del público, los principales accionistas (Salas, Gaztambide, Barieri y Olona)¹⁶ junto con el arquitecto José Guallart y el maestro de obras José Comín, emprenden la construcción de un teatro dedicado exclusivamente al cultivo de la zarzuela en la capital de España (Cotarelo y Mori, 1934, pág. 559). El 10 de octubre de 1856 se fundó el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Comienza aquí una etapa de grandes éxitos con estrenos de famosos títulos como *Los Magyares* (1857), *Pan y toros* (1864) o *El barberillo de Lavapiés* (1874). El éxito conseguido por estas zarzuelas no se limitó única y exclusivamente a este teatro, sino que se extendió por otros teatros de la capital donde se formaban compañías estables para su representación (Alier, 1982, pág. 53). Al igual que en la capital, esto fue una moda a seguir en toda la Península.

En torno a 1868 ocurre un acontecimiento que es necesario comentar, el éxito rotundo de la Zarzuela Bufa. Este tipo de zarzuela surgió a imitación de la *opérette* francesa, también conocida como *Opéra Bouffe*, que se puso de moda hacia los años 60. J. Offenbach está considerado como el padre de este género. Sus obras se caracterizan por incluir "*chanssons*" musicalmente sencillas, pegadizas, con temática actual, de carácter burlesco, y principalmente, por introducir bailes de moda en la época, como el *Can-can* (Michel, 1985, pág. 449).

En España el desarrollo de la zarzuela bufa lo tenemos gracias al actor cómico y empresario Francisco Arderius (1835- 1886), con su compañía *Los Bufos Madrileños*. Este tipo de repertorio se hizo muy popular, pero se alejaba radicalmente de las aspiraciones de los grandes compositores de zarzuela de crear la auténtica ópera española. La primera obra de este género fue *El Joven Telémaco*, con música de José Rogel y letra de Eusebio Blasco, estrenada en 1866 en el teatro Variedades. Posteriormente, son destacables títulos como *Un sarao y una soiree* y *El potosí submarino* de Arrieta, *Robinsón* y *El proceso del Can-can* de Barbieri o *Los sobrinos del capitán Grant* de Eusebio Blasco (Casares Rodicio, 1999, pág. 162).

Este tipo de espectáculos, de gran rentabilidad económica, tuvo una fuerte oposición por parte de los críticos más conservadores de la época, clasificando el género de vulgar y grosero (Barreiro Sánchez, 2009).

¹⁵ Zarzuela que consta de tres actos y de quince o dieciséis números musicales, mientras que la "chica" está integrada por un solo acto.

¹⁶ En 1853 salieron de la sociedad Hernando, Oudrid e Inzenga.

Una vez conocido el contexto artístico-musical existente, es necesario profundizar en el proceso de creación y fundación de los diferentes teatros y cafés-teatro que existían en España.

1.2.3.- Los teatros en España durante el siglo XIX: auge, organización y censura.

La escena teatral y musical española tuvo una época dorada durante el Siglo de Oro. Autores como Calderón de la Barca, Lope de Vega o Tirso de Molina contribuyeron a la popularización del género teatral. Durante esta época España era un modelo a imitar por las principales potencias europeas (Ford, 1974, pág. 349). Las representaciones teatrales en un principio se realizaban en una posada o casa con un gran patio central donde se situaba el escenario. Posteriormente, a mediados del siglo XVI comienzan a construirse teatros permanentes que se denominaban Corrales de Comedias. La gran mayoría de estos edificios desaparecieron por diferentes motivos, entre los que cabría destacar la falta de higiene, la ausencia de seguridad y la prohibición de comedias a finales del siglo XVIII. Algunos de estos Corrales posteriormente se transformaron en teatros, así en Madrid a principio del siglo XIX encontramos los teatros De la Cruz y del Príncipe, además del teatro de Caños del Peral. Según Richard Ford (1974, pág. 350) los teatros españoles de principios del siglo XIX eran pequeños, con adornos escasos y mal dispuestos.

En Europa, a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX comienzan a fundarse grandes teatros como la Scala de Milán (1778), el Teatro Fenice de Venecia (1774), el teatro de la Opera estatal de Viena (1869), el teatro de la Opera de París (1875) o el monumental Festspielhaus de Bayreuth, Alemania, erigido en 1876 de acuerdo con las instrucciones del compositor Richard Wagner.

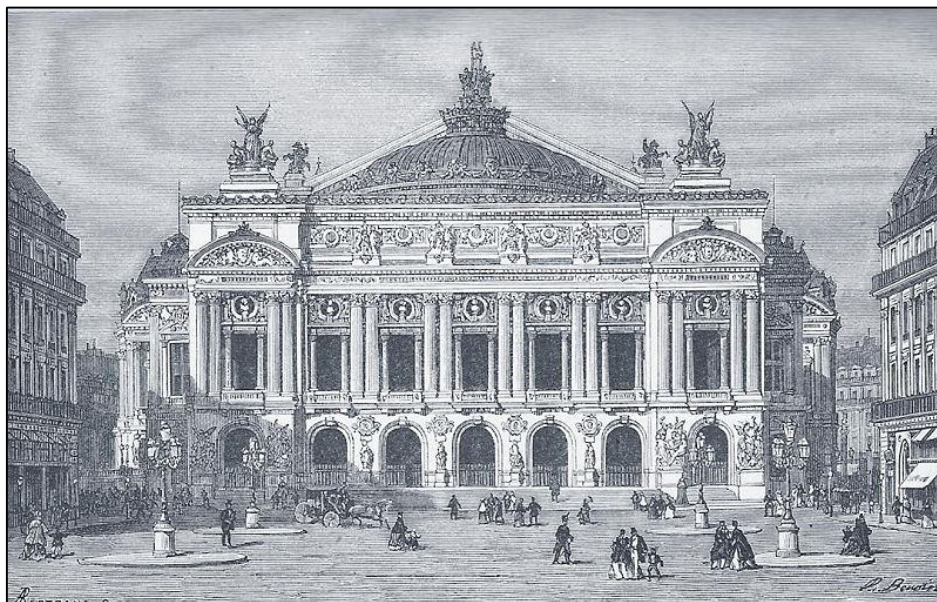


Figura 3: Teatro de la Opera de París 1875.

Imitando la moda europea, durante la segunda mitad del siglo XIX en España comienzan a florecer los principales proyectos de creación de teatros acordes con las características constructivas propias de su época y con las necesidades escénicas que imponían los repertorios operísticos de autores como Verdi, Donizetti...

En Madrid se fundaron: el teatro del Instituto (1839), el teatro Circo (1842), el teatro Variedades (1844), se terminaron las obras del Teatro Real en 1850, en 1856 se fundó el teatro de la Zarzuela y en 1873 el teatro Apolo.

Este auge en la creación de centros destinados a las representaciones artísticas, tuvo igual trascendencia en todos los lugares de la Península. En Barcelona se fundó el teatro del Liceo¹⁷ (1846), en Valencia destaca el teatro Principal (1854). En Andalucía tenemos la existencia del teatro Principal de Cádiz, el teatro San Fernando de Sevilla (1847), el Teatro del Campillo en Granada (1810) o el teatro Cervantes de Málaga (1870).

Todo esto respondía a una necesidad de la sociedad que, a lo largo de este siglo demanda cada vez más la representación de obras de teatro y conciertos bien sea vocales o instrumentales.

Junto con la fundación de los teatros, tuvo lugar el desarrollo de una legislación que regulaba su actividad. En 1849 se redactó, bajo el reinado de Isabel II, el Decreto

¹⁷ Para la creación de este teatro fue decisivo el papel de Isabel II, la cual fue la principal accionista de la empresa (Gómez Amat, 1984, pág. 121).

orgánico de Teatros (Ministerio de Gracia y Justicia, 1849, págs. 127-138) y Reglamento del Teatro Español (Ministerio de Gracia y Justicia, 1849, págs. 138-143).

El Decreto orgánico de Teatros (1849) marcó un modo y una estructura de funcionamiento común en todos los teatros de España y, contribuyó a regular en gran medida la profesión artística tanto de intérpretes, autores y escritores, empresarios teatrales y formadores de compañías. Mediante este decreto se creó la *Junta Consultiva de Teatros* (Art. 1). Entre las funciones de dicha Junta estaba la de ofrecer dictamen en la organización y marcha artística y administrativa de los teatros. Se creó también una *Junta de Censura* (Art. 7), con sede en Madrid, que revisaba las obras dramáticas, así como los argumentos de los bailes que tendrían que ejecutarse en todos los teatros nacionales, elaborando una serie de listados mensuales de obras que podían ser interpretadas.¹⁸ Además de este órgano censor existían delegados en cada capital de provincia. Esta autoridad presidía y supervisaba todas las representaciones que se realizaban. La actividad teatral española estaba por lo tanto fuertemente centralizada, aspecto este que motivó fuertes disputas en regiones como Cataluña o Alava (Schinasi, 1992).

Los teatros, según sus dimensiones y características, se clasificaron en primer, segundo o tercer orden. De primer orden eran únicamente los de la Cruz y el Circo de Madrid, el Teatro del Liceo y el de Santa Cruz en Barcelona, el Principal y el San Fernando en Sevilla, el Principal de Cádiz y el Teatro Principal de Valencia.

En Madrid se creó un teatro de declamación sostenido por el gobierno llamado Teatro Español (antiguo teatro Príncipe). Además se atribuyó un género diferente a los principales teatros de Madrid, estableciéndose así el teatro del drama (teatro de la Cruz), de la comedia (teatro del Instituto), teatro lírico español y teatro lírico italiano (teatro Circo), fomentando así la especialización en cada uno de estos géneros escénicos. En las capitales de provincia donde sólo se contaba con un teatro este haría funciones de todos estos géneros.

Las temporadas teatrales (Art. 24) comenzaban a contarse desde el 10 de Septiembre hasta el 30 de Junio, dejando los meses de verano para las formaciones de las nuevas compañías o bien, si las compañías lo necesitan, para trabajar durante el verano.

El decreto estuvo vigente con posteriores modificaciones hasta el año 1869, cuando se decreta la Libertad de Teatros:

¹⁸ Según Pérez Zalduondo (2011) los historiadores de la cultura tradicionalmente han señalado tres motivos de censura: políticos, morales y artísticos.

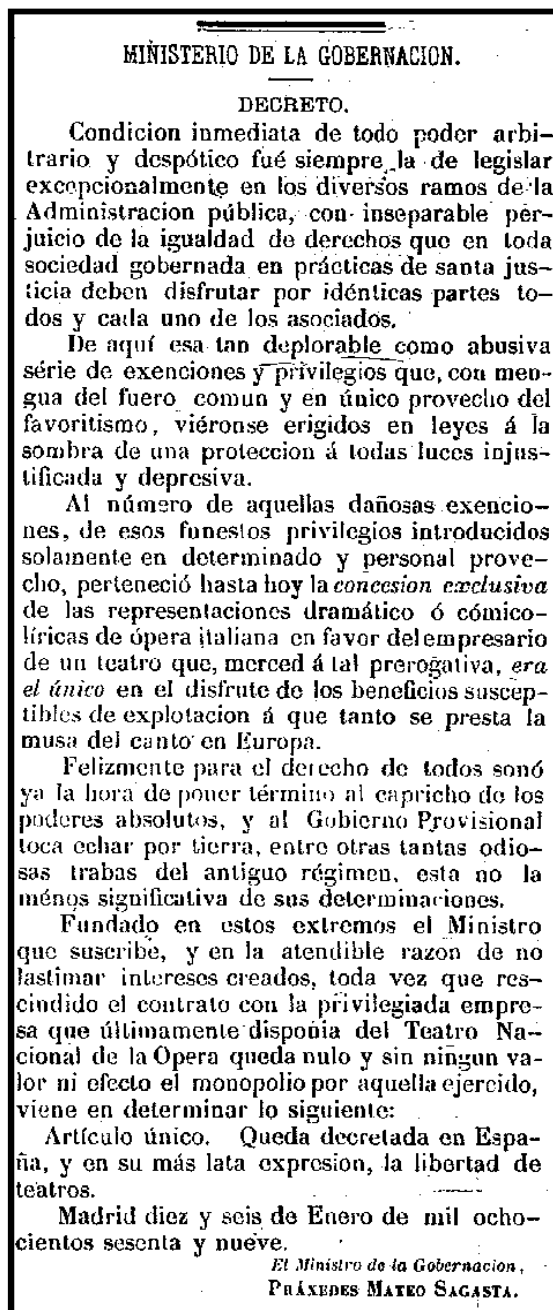


Figura 4: La Gaceta de Madrid 16 Enero 1869.

La censura volvió a instaurarse durante la Restauración, llegando a decretarse en 1885, de nuevo, la existencia de la Junta Consultiva de Teatros en Madrid junto con la creación de Juntas Censoras en cada una de las capitales de provincia.

1.2.4.- Cafés-teatro: centros de divulgación musical.

Los antecedentes de lo que hoy en día llamamos "Cafés" los podemos encontrar en los diferentes establecimientos donde se dispensaban licores, refrescos y bebidas frías. Este tipo de establecimientos cumplía, además de una razón de ser puramente comercial, con una función social muy importante ya que, eran puntos de reunión y de encuentro de los ciudadanos de la época.

A mediados del siglo XVIII la mayoría de las ciudades europeas tienen cafeterías. Durante este siglo y, sobre todo, en la segunda mitad tuvieron un gran auge, hasta el punto de que muchos de ellos estaban diseñados por los arquitectos más importantes de la época. Estos establecimientos se convirtieron en importantes lugares de reunión y tertulia de artistas e intelectuales, sin su existencia, según Manfred Hamm (1980), no se podrían comprender los principales movimientos estéticos contemporáneos.

Esta corriente no pasó inadvertida por los ilustrados españoles, así, Antonio Ponz (1792) nos relata cómo en París existían multitud de ofertas recreativas para la ciudadanía, y destaca los cafés como lugares de tertulia donde se conversa con total libertad y sin recelo.

Respecto a la aparición de los cafés en España tenemos que remontarnos a la época ilustrada, como un proceso de imitación europea. Jovellanos (1790, pág. 129) aludía a la necesidad del establecimiento de cafés en los principales núcleos de población. Tanto es así que ya en 1824 encontramos 39 cafés legales censados en Madrid (Blas Vega, 2006, pág. 45). En la Crónica de la provincia de Zaragoza (González, 1867, pág. 24) aparecen los siguientes cafés:

De algun tiempo á esta parte es considerable el número de cafés que se han establecido en Zaragoza. Aquellos de que nosotros tenemos noticia son los siguientes:

El café Suizo, situado en la plaza de San Francisco.

El café Mattossi, en la misma plaza, esquina á la de Isabel II.

El café de Gonzalez, en la misma plaza, esquina á la calle de la Reina.

El café de la Iberia, en el paseo de la Independencia.

Café Mairal, en el Coso, junto al arco de Cineja.

Café de Zoppeti, en la fonda de Europa.

Café de Lusin, en el Coso, Subida de los Gigantes.

Café Valenciano, en la calle de la Lechuga.

Café Universal, en la calle de San Gil.

Café Valenciano, en la plaza de las Estrevedes.

Café de la Amistad, en la calle de la Albarderia.

Café de la Estrella, junto á las Escuelas Pías.

Café del Recreo, en la misma calle.

Café de Nelo, en el Mercado.

Café del Valenciano, en la calle Vírgen del Rosario, esquina al Refugio.

Café Valenciano, en la Plaza de la Magdalena.

Café del Correo, en las Piedras del Coso.

Café de Santa Rosa, en la calle del mismo nombre.

Todos estos cafés son muy concurridos, sobre todo en los dias de fiesta, en los cuales, lo mismo los labradores que comerciantes y jornaleros, pasan la mayor parte del dia.

Figura 5: Cafés existentes en Zaragoza (1867)

Estos establecimientos se pusieron de moda en España durante el siglo XIX, algunos de ellos se convirtieron en centros de tertulias artísticas y políticas, siendo objeto de la más atenta vigilancia por parte de los gobernantes. Bonet (1987, pág. 29) destaca que estos centros de reunión actuaban como auténticos “clubs” con verdadera influencia en la opinión pública y en los gobiernos. Algunas de estas tertulias fueron famosas por la calidad y altura de sus integrantes.¹⁹ Durante el Trienio Liberal son destacables las tertulias políticas que se celebraban en diferentes cafés de Madrid, como el Café de la Cruz de Malta, el Café de Lorenzini o La Fontana de Oro (Blas Vega, 2006, pág. 31).

¹⁹ “El Parnasillo” fue la tertulia del Café del Príncipe (Peña y Goñi, 1881, pág. 192), se hizo famosa a partir de 1829 por haber sido lugar de encuentro de autores como Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Larra, Mesonero Romanos, Valladares, Antonio Ferrer del Río, Romero Larrañaga; los dramaturgos Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez, José Zorrilla y los poetas Enrique Gil y Carrasco y Joaquín José Cervino; oradores como Fermín Caballero, Salustiano de Olózaga, Luis González Bravo, Juan Bravo Murillo, Juan Donoso Cortés; pintores como Madrazo, Rivera, Esquivel, Villamil y tantos otros.

En el terreno artístico era conocido el Café Nuevo Levante, situado en la calle del Arenal nº 15 de Madrid, donde el pintor cordobés Julio Romero de Torres acudía a las tertulias de artistas dirigidas por D. Ramón de Valle Inclán (Zueras Torrens, 1987).

Hacia 1850 la mayoría de estos antiguos cafés se reformaron y se convirtieron en lujosos y cómodos edificios, a semejanza de los cafés franceses.

En Andalucía podemos ver el desarrollo de Cafés en ciudades como Sevilla (Blas Vega, 1987), Cádiz, Jerez (Franco Martínez, 2008), Granada, Málaga (Bejarano Robles, 2003) o Linares (Díaz Olaya, 2008).

Además de los típicos cafés comentados anteriormente, comenzaron a proliferar un tipo de cafés con música que se denominaron indiferentemente café-teatro, café-cantante o café-lírico. En estos cafés se celebraban funciones de teatro, conciertos de música y baile, además de actuaciones de cante flamenco, convirtiéndose en un núcleo central de la música romántica española (Casares Rodicio, 1994).

La entrada incluía una consumición y el derecho de asistir a una representación que se llevaba a cabo, normalmente en un gran patio central en el que se situaba el escenario, tal y como podemos observar en el plano del Salón Capellanes de Madrid (Fig. 6).

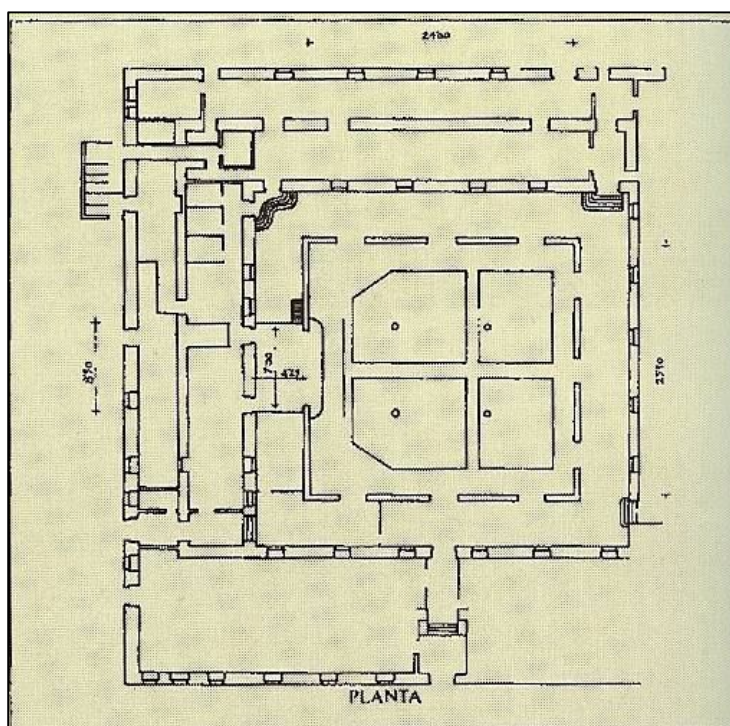


Figura 6: Plano del Salón Capellanes, Madrid 1850.

Capítulo 1

Este café-teatro fue fundado en Madrid hacia el año 1850, destacó en sus treinta y cuatro años de vida por la organización de grandes bailes y conciertos (Blas Vega, 2006). Su interior ha quedado reflejado por un dibujo de Juan Comba en 1882 (Fig. 7).



Figura 7: Interior del Café Capellanes (1882)

La popularidad de estos centros de producción artística fue muy importante, en cualquier barrio de ciudad podíamos encontrar cafés con un pequeño escenario en el cual se llevaban a cabo las representaciones (Iñiguez Barrena, 1999, pág. 36).

1.3.- La educación en el siglo XIX:

Una vez conocido el estado del arte, en concreto de la música en España, pasamos a ofrecer una perspectiva histórica del sistema educativo español del XIX. A lo largo de este siglo, en España se crearon las bases para la organización de un sistema educativo público y estatal capaz de ofrecer enseñanza básica a la mayoría de la población. En las siguientes líneas nos centraremos en las diferentes reformas educativas sufridas entre la proclamación de la Constitución de 1812 y el Sexenio Revolucionario, otorgando mayor importancia a la Ley Moyano de 1857 y a los cambios legislativos que se produjeron en torno la Revolución del 68.

La Ley Moyano de 1857, la cual trataremos más adelante, sentó las bases para una educación primaria igualitaria y gratuita para todos los ciudadanos españoles, hasta llegar a ella, existieron unos antecedentes legislativos que hundieron sus raíces en la Constitución de 1812.

1.3.1.- La educación en España hasta 1857: la búsqueda de una legislación integradora.

En la redacción de la Constitución de 1812, las Cortes Nacionales reunidas en Cádiz recogieron los pensamientos Ilustrados en torno a la instrucción pública. Estos ideales de corte liberal consideraban la educación del pueblo como fuente de progreso y regeneración económica de la sociedad, además de ser necesaria para el sustento del nuevo sistema político que emergía frente a los gobiernos absolutistas del antiguo régimen (Escolano Benito, 2002, pág. 18; Puellas, 1985, pág. 14). El contenido de la Carta Magna, que proclama la igualdad de todos los ciudadanos españoles y su participación política, precisaba un nuevo modelo educativo capaz de formar una ciudadanía consecuente con sus derechos y obligaciones.

Este pensamiento, surgido de la corriente Ilustrada europea²⁰, fue introducido en España a través de autores como Jovellanos, Cabarrús o Campomanes y posteriormente a través de los gobernantes franceses durante la invasión de España (Araque Hontangas, 2009).

En el texto constitucional de 1812 se dedica un título, en exclusiva, a la instrucción pública (título IX) en el que se defienden dos objetivos que marcaran la tendencia a seguir durante el siglo XIX: la universalidad de la educación primaria y la uniformidad de los planes educativos para todo el estado. Para conseguir este propósito, la

²⁰ Véanse en esta línea los escritos de Tayllegard-Perigord (1791) y Condorcet (1790).

Capítulo 1

Constitución recoge la obligación estatal de creación de una red de escuelas de primeras letras:

"Art. 366: En todos los pueblos de la monarquía se establecerán escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar, y el catecismo de la religión católica, que comprenderá también una breve exposición de las obligaciones civiles."

Partiendo de estos principios constitucionales, se redactó en 1813 el *Informe para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*²¹, más conocido como *Informe Quintana*. Este informe tuvo una gran trascendencia para el posterior desarrollo del sistema educativo español, entre otras cuestiones recoge que la instrucción deberá ser pública si es costeada por el estado, uniforme para toda la nación y gratuita (Capitán Díaz, 1991). En 1814, sobre la base de este informe, se redactó el *Dictamen y proyecto de decreto para el arreglo general de la Enseñanza Pública*. A pesar de la altura de miras del proyecto, este no se pudo materializar, principalmente por circunstancias políticas y económicas (Negrín Fajardo, 2012, pág. 295).

A partir de los ideales educativos plasmados en el Informe Quintana y hasta la promulgación de la Ley Moyano se generaron diferentes planes educativos que fueron configurando en mayor o menor medida la posterior ley de 1857. A continuación comentaremos brevemente los diferentes planes de instrucción pública elaborados hasta 1857, junto con las principales aportaciones o modificaciones que contienen:

- *Reinado de Fernando VII*: Durante este periodo (1814-1833) todos los avances en materia educativa quedaron en suspenso. A modo de isla, encontramos el Trienio Liberal (1820-1823), periodo en el cual se restableció la Constitución de Cádiz y, en materia educativa, se aprobó el *Reglamento general instrucción pública en 1821* (Puelles, 1985, págs. 49-67), basado principalmente en el informe Quintana. Mediante este reglamento se dividió la enseñanza en tres grados. Distinguía entre educación pública y privada, considerando la enseñanza pública como universal y gratuita. Este importante reglamento fue derogado posteriormente en 1823 con la llegada de nuevo al poder de Fernando VII hasta 1833. Durante este periodo, las reformas educativas corrieron a cargo del Ministro de Gracia y Justicia Francisco Tadeo Calomarde.

²¹ Para conocer la influencia de Condorcet en el informe Quintana, véase los trabajos de Capitán Díaz (2000) y González Hernández & Madrid Izquierdo (1988).

En 1824 elaboró el conocido como "Plan Calomarde"²² (Puelles, 1985, págs. 68-122), con el cual se pretendía la uniformidad y el control de los estudios universitarios, junto con la supervisión eclesiástica de las enseñanzas.

- *Regencia María Cristina (1833-1843)*: Una vez fallecido Fernando VII se elaboró el *Plan general de instrucción pública* en 1836 (Plan Duque de Rivas) (Puelles, 1985, págs. 123-148). Mediante este plan se reguló la enseñanza en tres grados: primaria (elemental superior), secundaria (elemental y superior) y las enseñanzas superiores. Este plan abandonó la senda abierta por los primeros proyectos de carácter más liberal en cuanto a la universalidad y gratuidad de la enseñanza, manteniendo esta condición solo la educación primaria y para las clases más necesitadas (Delgado Criado, 1994, pág. 149).

Dos años más tarde (1838), bajo la cobertura legal ofrecida por la Constitución de 1837, la enseñanza primaria quedó organizada bajo la *Ley y plan provisional de instrucción primaria* del marqués de Someruelos (Puelles, 1985, págs. 149-158), junto con el *Reglamento de escuelas públicas* del mismo año (Escolano Benito, 2002, pág. 23). El Plan de Someruelos establecía una mayor centralización de la enseñanza respecto al Plan de 1836, al suponer que el control de la instrucción primaria correspondía al Gobierno²³. Imponía una mayor limitación de la libertad de enseñanza y ponía especial interés en la formación moral y religiosa de la población (Puelles, 1985, págs. 28-29).

- *Reinado de Isabel II hasta 1857*: Transcurridos dos años de la llegada de Isabel II al poder (1843), bajo el mandato del partido moderado de Narváez, se aprobó la Constitución de 1845, realizada sin el acuerdo del partido Progresista. Mediante este texto se estableció la soberanía compartida, eliminando el concepto de soberanía nacional que aparecía en la Constitución de 1837 y otorgando a la reina poderes ejecutivos. Plantea asimismo la confesionalidad del estado (art.11), así como la obligación de mantener el culto y a sus ministros. De esta manera realizó un acercamiento a la Iglesia que, desde las desamortizaciones de Mendizábal, había apoyado la causa carlista.

Bajo el marco de esta nueva Constitución se redactó el "Plan Pidal"²⁴ en Septiembre de 1845 (Puelles, 1985, págs. 193-239). Sus bases eran la secularización de la enseñanza, gratuidad, generalidad, libertad de enseñanza y

²² Ministerio de Educación: Plan literario de estudios y arreglo general de Universidades del Reino, aprobado por Real Orden de 14 de octubre de 1824.

²³ El Plan de 1836 otorgaba la supervisión de la educación primaria a las Comisiones de provincia, partido o pueblo (Art. 22).

²⁴ Plan general de estudios, Real Decreto de 17 de septiembre de 1845.

centralización de todos los grados (Negrín Fajardo, 2012, pág. 324). Según Puelles (1985, pág. 35) el Plan Pidal supuso un gran paso para la secularización de la sociedad siguiendo las líneas emprendidas por los partidos liberales. Reconocía los estudios universitarios de carácter privado, pero no le otorgaba validez oficial. Este afán secularizador²⁵ de la enseñanza sufrió un duro revés al firmarse el Concordato de 1851.

En 1851 España firmó un Concordato con la Santa Sede. Mediante este acuerdo la Iglesia volvió a asumir un papel fundamental en la educación, formando parte en la organización e instrucción de esta y salvaguardando la educación religiosa de la juventud de la época. A cambio, la iglesia se comprometía a reconocer el régimen liberal y a los nuevos adinerados surgidos de las desamortizaciones.

" Art. 2: En su consecuencia, la instrucción en las universidades, colegios, seminarios y escuelas públicas o privadas de cualquier clase seguirá en todo conforme a la doctrina de la misma religión católica, y a este fin no se pondrá impedimento alguno a los obispos y demás prelados diocesanos, encargados por su ministerio de velar sobre la pureza de la doctrina, de la fe, de las costumbres, y sobre la educación religiosa de la juventud en el ejercicio de este cargo, aún en las escuelas públicas."

En el artículo tres de dicho Concordato se establece la obligación estatal de protección y patrocinio de la iglesia, y atribuye a esta el control sobre las publicaciones que pudieran atentar contra el estado religioso o la ideología católica (García, Donezar, & López, 1971, pág. 265).

En resumen, existían dos aspectos fundamentales a tener en cuenta para comprender la progresiva secularización de la enseñanza: la Libertad de Cátedra y la Libertad de Enseñanza. La Libertad de Cátedra no existía, al aplicarse un control eclesiástico centralizado sobre los libros de texto y las doctrinas que se impartían en las aulas. En cuanto a La Libertad de Enseñanza, esta implicaba la libre fundación y creación de centros educativos y el reconocimiento de sus titulaciones. La Iglesia veía en la fundación de centros educativos una manera eficaz de potenciar la enseñanza Católica (Montero Moreno, 1994, pág. 279).

²⁵ Sobre el proceso secularizador de la educación en España véase el trabajo de Asensio Sánchez (1999)

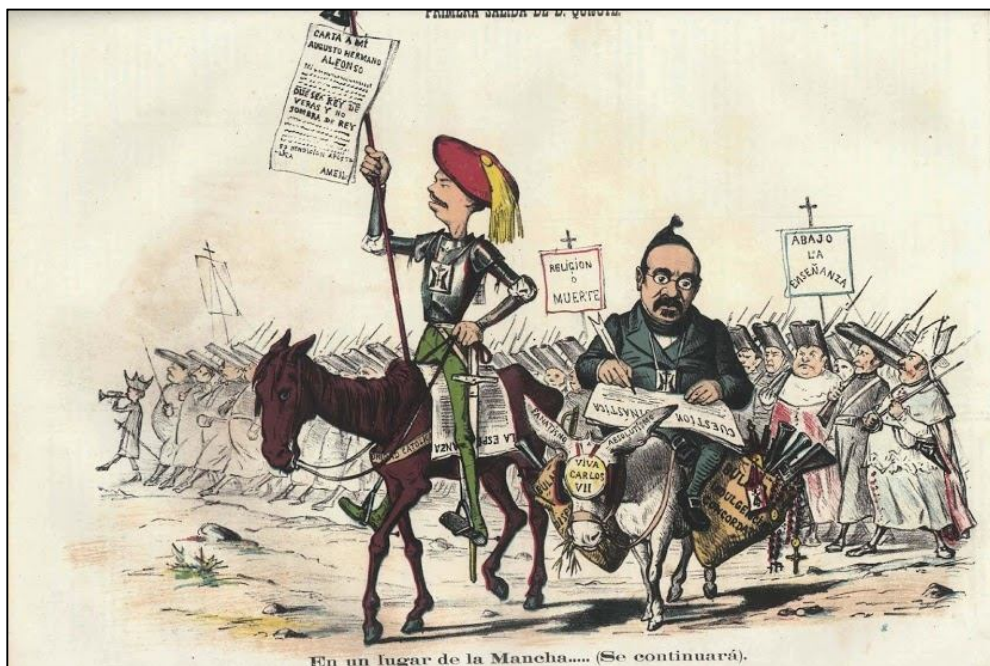


Figura 8: Ilustración revista La Flaca 7/08/1869

1.3.2.- La Ley Moyano: base para el futuro sistema educativo.

Esta ley surgió en 1857 como fruto del consenso de los diferentes partidos existentes en aquella época. Con ella se pretendía acabar con el alto grado de analfabetismo que había en España, uno de los más altos de Europa.

La Ley en sí, según Puelles (1985, pág. 37), no fue innovadora sino que venía a aglutinar las diferentes aportaciones liberales hechas hasta entonces.²⁶

La primera enseñanza quedó dividida en primaria y superior, contemplando la primera como obligatoria y gratuita para quien no pudiera costearla. De esta manera la educación básica estaba regulada hasta los 12 años de edad.

Para la enseñanza secundaria establece la división en dos ciclos. Un primer ciclo de estudios generales que consta de seis cursos, estos divididos en dos periodos: uno de dos años y otro de cuatro; y un segundo ciclo de Estudios de aplicación a las profesiones industriales.

El sistema universitario es declarado público, a la vez que se regulan las asignaturas impartidas en cada especialidad.

²⁶ Reglamento de (1821), Plan Duque de Rivas (1836) y Plan Pidal (1845).

Capítulo 1

Los libros de texto eran seleccionados por el Gobierno y eran de uso obligado en los diferentes niveles educativos. Propone una educación centralizada aplicando un férreo control en los libros de texto que se usaban en todos los grados de la enseñanza, además otorgaba el poder de supervisión a obispos y prelados para velar “*por la pureza de la doctrina, de la fe, de las costumbres y de la educación religiosa de la juventud*” (Art. 295).

Art. 88. Todas las asignaturas de la primera y segunda enseñanza, las de las carreras profesionales y superiores y las de las facultades hasta el grado de Licenciado, se estudiarán por libros de texto: estos libros serán señalados en listas que el Gobierno publicará cada tres años. (Título V: De los libros de texto)

Además establece una legislación sobre el profesorado público donde se regula la formación mínima y las condiciones de acceso al cuerpo, asimismo prevé la creación de Escuelas Normales en cada capital de provincia.

Art. 109. Para que los que intenten dedicarse al magisterio de primera enseñanza puedan adquirir la instrucción necesaria, habrá una Escuela Normal en la capital de cada provincia y otra Central en Madrid.

La Ley Moyano abrió las puertas a la consolidación de la enseñanza privada en todos los niveles menos en el universitario ya que reconocía válidas la enseñanza pública y la privada.

Sin embargo, no contemplaba la Libertad de Cátedra. La ley establecía la posibilidad de expulsión de los docentes que impartieran a sus alumnos doctrinas “perniciosas” o incluso si mantenían una conducta considerada indigna para su condición (Simón López & Selva Tobarra, 1995, pág. 120). La Libertad de Cátedra fue un asunto que contribuyó a aumentar el malestar entre el profesorado universitario en los años previos a la Revolución.

1.3.3.- La Libertad de Cátedra y los disturbios de La noche de San Daniel.

A pesar de que los liberales en un principio²⁷ aceptaban y respetaban la religión católica, la inclinación política de la Iglesia durante estos años, motivó que entre las filas liberales surgiera una corriente anticlerical que posteriormente dio lugar a la 1ª Cuestión Universitaria. Entre otras causas destaca el apoyo de la Iglesia al Carlismo, la

²⁷ Véase Constituciones 1812, 1837 y 1845.

connivencia con Gobierno Absolutista y el deseo de control de la educación como arma de su influencia ideológica en la sociedad.

En 1860 se publica el *Ideal de la Humanidad para la Vida*, adaptación del pensamiento de Krause por Sanz del Río. Este libro fue prohibido por la autoridad educativa ya que contenía ideas que se consideraban contrarias a la Religión Católica y perjudiciales para la juventud²⁸.

Poco después el Papa Pío IX publicaba una encíclica "*Quanta Cura*" seguida del "*Syllabus*" en los que se criticaba la libertad de culto (surgida sobre todo a raíz de la Revolución Francesa) y el liberalismo político y económico.

La Iglesia española recibió bien la encíclica e instó a la Reina a apartar de sus cargos a los profesores que impartían doctrinas "perniciosas", principalmente de corte liberal y krausista. La Real Orden de 27 de octubre de 1864 vino a dar respuesta a esta petición. Esta Orden establecía la prohibición de que los catedráticos universitarios emitieran opiniones contrarias al Concordato de 1851 y afines al krausismo.

A esta situación se sumó la expulsión del catedrático de historia D. Emilio Castelar. Para paliar la deplorable situación de la Hacienda Pública, la Reina decidió poner en venta los bienes del Patrimonio Real, entregando tres cuartas partes a Hacienda y apropiándose de un cuarto del resultado de la venta. Castelar publicó dos artículos en prensa criticando el propósito de la Reina. Los artículos fueron censurados pero se distribuyeron entre la población a través de pasquines.

El Gobierno moderado de Narváez decretó la expulsión de Castelar de su cátedra en la Universidad Central de Madrid y su ingreso en prisión. El Rector de la Universidad, Juan Manuel Pérez Montalván, se negó a cumplir su mandato, por lo que fue igualmente expulsado.

Esta situación produjo un enorme malestar entre la comunidad universitaria. La noche de 10 de Abril de 1865 una manifestación en apoyo a los profesores destituidos fue duramente reprimida en lo que se dio en llamar La Noche de San Daniel o del Matadero. Para ocultar lo ocurrido el Gobierno censuró la prensa, por lo que muchos diarios en señal de protesta aparecieron con la portada en blanco. Como consecuencia, la reina se vio obligada a destituir a Narváez y proponer al progresista O'donnell.

²⁸ Para conocer en síntesis las principales aportaciones del pensamiento de Krause en la época véase Ureña (1994) y Jiménez-Landi (1996, pág. 42).

1.3.4.- Política educativa en el Sexenio.

La política educativa del Sexenio se abrió con la derogación de las disposiciones redactadas por el último gobierno, así como con la vuelta de los profesores krausistas²⁹ a sus cátedras (Escolano Benito, 2002, pág. 28)

Los avances más significativos de la política educativa en el Sexenio se centran en la Libertad de Cátedra, aspecto esté reflejado en la Constitución de 1869, así como en la secularización de la enseñanza, eliminando los poderes adquiridos por el estamento eclesiástico a raíz a del Concordato y potenciando la creación de centros de enseñanza de carácter público o privado.

Poco después del alzamiento militar, en octubre de 1868, encontramos la aprobación de dos decretos en materia educativa: el Decreto de 14 de Octubre de 1868 y el Decreto 21 octubre 1868 (Puelles, 1985, págs. 320-324).

Con el decreto de 14 de Octubre de 1868 el Ministerio de Fomento derogaba la Ley de Instrucción primaria que había sido aprobada el 2 de junio de ese mismo año, ya que atentaba claramente contra la Libertad de Cátedra³⁰, volviendo provisionalmente a la Ley de 1857 (Trigueros Gordillo, 1998, pág. 68). Ofrecía libertad de creación de centros, aspecto este regulado en su artículo 3º, teniendo el claro propósito de liberalizar la enseñanza que hasta ese momento había estado monopolizada por la Iglesia, así queda reflejado en su artículo V:

*"quedan derogados todos los privilegios concedidos a las sociedades religiosas en materia de enseñanza."*³¹

Posteriormente se redactó el Decreto de 21 octubre 1868³². Con este decreto se pretendía potenciar el sector privado en la enseñanza. Según Alberto Luis Gómez (1985, p. 59) la defensa de la iniciativa privada en la creación de centros se justifica en las consecuencias negativas que había tenido para la enseñanza el monopolio estatal.

²⁹ El 22 de enero de 1867 se aprueba la orden que prohibía a los profesores pertenecer a ningún grupo político y ordenando la expulsión de los profesores que emitieran en sus aulas enseñanzas contrarias al orden político y religioso imperante (Jiménez-Landi Martínez, 1998, pág. 58). Profesores como Nicolás Salmerón, Julián Sanz del Río o Giner de los Ríos son expulsados de sus cátedras.

³⁰ Ley de Instrucción primaria de 1868: con esta ley se encomendaba al cura párroco la enseñanza en poblaciones de menos de 500 habitantes.

³¹ Decreto de 14 octubre de 1868, derogando la ley de 2 de junio sobre la enseñanza primaria, La Gaceta de Madrid, jueves 15 octubre 1868.

³² La gaceta de Madrid, jueves 22 octubre 1868, p. 17.

Este decreto incide especialmente en la Libertad de Cátedra, declarando la enseñanza libre en todos sus grados (art.5), así como la libertad de elección de libros de texto (art. 16).

Los decretos anteriores quedarán refrendados por la Constitución de 1869. El documento recoge en su artículo 24 la Libertad de creación de centros, el fin de la censura existente en los libros de texto (art. 22) y la Libertad de Cátedra (art. 17):

"Tampoco podrá ser privado ningún español: del derecho de emitir libremente sus ideas y opiniones, ya de palabra, ya por escrito, valiéndose de la imprenta o de otro procedimiento semejante."

1.3.5.- El desarrollo del sistema educativo y su reflejo en la sociedad.

A pesar del impulso y el apoyo legislativo dado a la educación por los partidos liberales en esta primera mitad de siglo, el índice de escolarización en España era muy bajo. Como consecuencia de ello, el índice de analfabetismo en la población era muy alto. Hacia 1860 se cifra que tan sólo un 24% de la población sabe leer y escribir (Viñao Frago, 1994, pág. 130).

Esta situación vino motivada por la falta de una red de centros escolares que ofreciesen cobertura a la población. Hacia 1850 en España se contabilizaban 17434 escuelas, existiendo 8935 pueblos (de menos de 100 habitantes) que no disponían de ellas (Viñao Frago, 1994, pág. 127). La incapacidad económica del Estado no permitía crear una red pública de centros. A esta situación hay que sumar la ausencia de iniciativa privada en cuanto a la fundación de colegios, así como las carencias de la red escolar de la Iglesia, que sufrió drásticos recortes con las diferentes desamortizaciones sucedidas en este siglo.

Además de estos motivos que se pueden considerar logísticos, existían otras barreras sociales aún más difíciles de superar: la pobreza extrema en la que se hallaba la población imposibilitaba que muchas familias llevasen a sus hijos al colegio. Los niños eran parte fundamental en el trabajo diario y colaboraban en la sustentación económica del hogar.³³ Esta situación era sin duda un lastre para la escolarización de los niños. Pedro de Alcántara (1879, pág. 360) recomendaba la necesaria creación de escuelas distribuidas uniformemente de manera que todos los alumnos tuvieran

³³ A pesar de la existencia de una ley en 1873 que prohibía el trabajo en industrias, fundiciones y minas a los niños menores de 10 años y la limitación de cinco horas de trabajo para los menores de 13, los niños seguían siendo parte del sustento familiar. Esta ley no se cumplió realmente hasta llegado el 1900 (Tiana Ferrer, 1987).

Capítulo 1

acceso a la enseñanza, considerando de gran utilidad en el medio rural las escuelas ambulantes o de temporada.³⁴ Asimismo plantea un sistema de ayuda a las familias y a los niños más necesitados que asistan a la escuela, como donación de ropa, material escolar...

La pobreza y la falta de centros educativos, acarrea indirectamente otros problemas sociales. Las mujeres con hijos a su cargo no podían acudir trabajar por tenerse que quedar al cuidado de sus hijos. En muchos casos eran los hermanos mayores los que se ocupaban del cuidado de los menores. Montesinos (1840, pág. 15) sensible ante esta situación alude a la necesidad de fundación de escuelas de párvulos:

“La madre que deja el niño o niños en una de estas escuelas, puede ocuparse con tranquilidad todo el día en los quehaceres domésticos, y adquirir con su trabajo o industria lícita los medios de alimentar la familia que depende de ella, o puede ayudar a su marido.”

Ante esta realidad social, la escolarización primaria de la población se convertía en un reto difícil de alcanzar y la enseñanza secundaria en un nivel educativo inaccesible para la mayoría de la población. Las enseñanzas medias estaban destinadas a personas pertenecientes a la clase media-alta de la sociedad (Gil Zárata, 1855, págs. 1, Tomo II).

La pobreza y la falta de medios alcanzaba también a los maestros, siendo popular el dicho *“pasar más hambre que un maestro de escuela”*. El sueldo de los maestros estaba estipulado mediante un Real Decreto en 1847³⁵ y variaba en función del número de habitantes de la localidad³⁶, lo que según Mato Díaz (2010) motivó importantes diferencias económicas entre los maestros que trabajaban en las capitales de provincia y los que trabajaban en pequeñas localidades o en escuelas temporales.

La Ley Moyano establecía un sueldo que iba desde los 2500 reales anuales hasta los 9000 que cobraban los docentes de Madrid (Art. 191). Las maestras cobraban un tercio menos que los hombres. El pago estaba centralizado, las Juntas de Instrucción Pública provinciales serían las encargadas de recaudar el dinero y de distribuirlo según las necesidades de cada centro.

³⁴ En aquellos lugares donde no había un colegio se establecía la enseñanza de temporada, que coincidía con el horario y calendario en el que los niños no tenían que trabajar (Mato Díaz, 2010).

³⁵ Real Decreto de 23 de Septiembre de 1847, “dando un nuevo impulso a la Instrucción Primaria”.

³⁶ El sueldo iba desde los 2000 reales de vellón en un pueblo de 100 a 400 vecinos, hasta los 5000 reales de vellón correspondientes a los de 2000 en adelante. (Art. 1 y 2).

A pesar de la ley, el aumento en la morosidad hacia los maestros aumenta entre 1860 y 1867, pasando de los dos a los seis meses de retraso (Díez García, 2010). Los ayuntamientos, encargados de pagar sus mensualidades, en muchos casos no las realizaban o retrasaban el pago durante meses. Muchos maestros de aquella época se veían obligados a realizar otras actividades para poder subsistir.

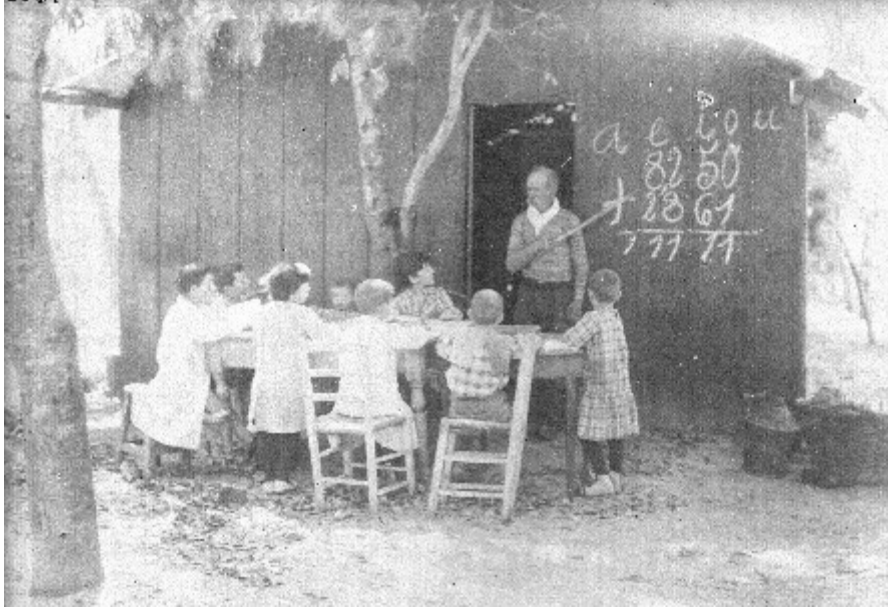


Figura 9: Imagen escuela rural España siglo XIX

"Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos."

(Kandinsky, 1911)

1.4.- Arte, cultura y educación en valores.

Una vez conocido el contexto histórico-educativo en el que se desarrolla este trabajo, pasamos a profundizar en otra forma de educación: la educación a través del arte.

El arte, desde tiempos inmemoriales, se ha considerado un destacado medio de comunicación entre creador y público. Así, mediante las representaciones artísticas de antiguas civilizaciones, actualmente podemos conocer diferentes aspectos sociales, políticos y culturales que marcaban la vida cotidiana de estas sociedades hoy en día desaparecidas, produciéndose en cada periodo cultural *"un arte propio y único"* (Kandinsky, 1911, pág. 7). Además de este valor al arte se le ha atribuido históricamente un valor educativo para la sociedad (Eisner; 1998; Gardner 1994, 1995; Read, 1943, 1955).

La relación existente entre arte y sociedad ha sido un tema que, históricamente, ha centrado la atención de numerosos estudios. A mediados del siglo XIX surge una corriente de pensadores que consideran el estudio del arte desde un punto de vista sociológico. Destacan autores como Taine (1865), Burckhardr (1860) o Jean Marie Guyau (1889). En sus obras se considera la obra de arte como fruto y reflejo de la sociedad en la que se crea. Trabajos más recientes como los realizados por sociólogos americanos Becker (1982) o Zolberg (1990) se dedican al estudio de la sociedad y la cultura de masas por métodos empíricos.

Otros autores del siglo XIX, como Proudhon (1865), incidieron en la función social del arte, atribuyendo a este funciones éticas y educativas para la sociedad:

"Lo mismo que se puede juzgar la conciencia de un pueblo por su religión, sus leyes, su gobierno, su economía, también se puede juzgar por sus manifestaciones estéticas. Y puesto que el gobierno, la religión, las leyes, la filosofía, el arte están en relación de la energía de la conciencia, se puede deducir de la debilidad, del retraso o de la corrupción de aquellos años la invalidez, la decrepitud o corrupción de esta." (Proudhon, 1865)

Por tanto, la relación entre arte y sociedad es recíproca (Furió, 2000, pág. 22). Así, determinados autores han considerado el arte como influyente en la sociedad a la vez que, la sociedad influye en el arte, suponiendo un modelo fruto de la realidad social existente. A este respecto Morawski (1974, pág. 328) afirma que el arte, además de verse influido por la sociedad, desempeña un papel activo en el modelamiento de la conciencia social.

En el presente capítulo vamos a fundamentar nuestra investigación, tratando de argumentar esta ambivalencia del arte: como reflejo de la sociedad y a la vez influyente en ella.

1.4.1.- ¿Qué es el arte?

La palabra “arte” proviene del griego “τέχνη” (del Lat. “ars, artis”), traducido como “destreza”, haciendo referencia a la maestría o habilidad necesarias para construir un objeto, como una casa, una escultura, o bien la destreza necesaria para otras actividades de tipo intelectual, como la astronomía, la retórica... Otros autores apuntan la traducción del término griego como “yo dispongo”, destacando no sólo la destreza necesaria para realizar una acción sino la voluntad creadora del hombre (Alvear, 2004, pág. 8).

Su definición actual es ambigua e interpretable, es un término que está en continuo cambio, y va en paralelo al progreso y el desarrollo humano. A lo largo de la historia han surgido diferentes definiciones de arte (Tomás de Aquino, Schiller, Max Dvorak, J. Ruskin y otros). El concepto ha ido evolucionando influenciado por los diferentes cambios sociales, políticos, tecnológicos y religiosos que se han producido a lo largo de la historia.

Según el diccionario de la RAE, “arte” se define como:

“Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.”

Tatarkiewicz (1987, pág. 67) ofrece una definición más completa, en nuestra opinión, haciendo referencia al poder comunicativo del arte y a la finalidad de este:

“El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.”

Al igual que su definición, desde muy antiguo se ha tratado de clasificar las artes. Durante la antigüedad y la Edad Media, “arte” tenía un significado mucho más amplio

de lo que tiene hoy día, considerando como tal oficios manuales como la sastrería, la jardinería... Progresivamente, se clasificaron las artes según su naturaleza: aquellas que necesitaban de un esfuerzo físico se denominaron "vulgares", mientras que las que requerían un trabajo intelectual se denominaron "liberales". Las artes liberales eran la gramática, la retórica, la lógica, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música, entendiendo la parte teórica de la música como ciencia (Tatarkiewicz, 1987, pág. 42). Esta división de las artes, perduró hasta la época del Renacimiento, cuando surgió el término de "*Bellas Artes*" haciendo referencia tan sólo a la pintura, la escultura y la arquitectura, excluyendo de su definición a la música y la literatura. Fue en el siglo XVIII cuando el teórico francés Batteux (1746) redefinió el concepto, incluyendo a la pintura, la escultura, la música, la poesía y la danza, posteriormente se incluirían la arquitectura y la retórica. La clasificación de las artes ha sido, y será, de nuevo modificada, aceptando materias como la fotografía o el cine. Actualmente se consideran como "*Bellas Artes*" la arquitectura, la danza, la escultura, la música, la pintura, la literatura, la cinematografía, la fotografía y el cómic.

Tras esta introducción, que incluye la definición de "arte", podemos profundizar en un aspecto fundamental para este trabajo: comprender el carácter o la finalidad comunicativa que tienen las obras de arte.

1.4.2.- Artista y público: una relación recíproca.

"El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido"

(Kandinsky, 1911)

Las definiciones de "arte" expuestas con anterioridad no son las únicas existentes y son fácilmente discutibles, pero nos sirven para introducir el concepto "artista" o "autor". Ambas definiciones, sin hacer referencia explícitamente a estos términos, aluden a la interpretación, con una intención comunicativa, que el autor realiza de una realidad o ficción.

Las diferentes ideas, corrientes o tendencias que los autores introducen en sus obras y que nos son transmitidos cuando se representan (haciendo referencia a las diferentes formas de manifestación artística: leídas, contempladas, escuchadas...), se denominan "contenidos". En definitiva el contenido hace referencia al mensaje comunicativo implícito en una obra, y responde a "qué se dice" a través del arte.

Es necesario resaltar que los autores no sólo introducen contenidos en sus obras, sino que nos ofrecen una interpretación de estos. La forma o la manera en que el autor

Capítulo 1

interpreta un contenido en su obra es más importante que el contenido en sí. La forma de presentarnos el mensaje interviene directamente en la interpretación del mismo y es el resultado del "cómo se dice". Así, de manera consciente o inconsciente, el autor refleja en sus obras las tendencias sociales de su época (Fisher, 1959, pág. 164) ofreciéndonos su visión personal sobre una situación o tema concreto.

Los contenidos implícitos en una obra son posteriormente interpretados por el público, que los acepta o los rechaza según la forma en la que sean mostrados por parte del autor. El público forma por tanto parte activa en la interpretación de los mensajes o contenidos que existen en el arte, es una construcción dialéctica entre autor y público (Hauser, 1977, pág. 558).

Esta visión del arte, como suma de forma y contenido, ha sido ampliamente discutida por diferentes autores (Ortega y Gasset, 1925) que defienden la forma en sí como elemento de deleite estético y la no necesidad de incluir contenido en las obras de arte.

La influencia que el arte tiene en la sociedad está en función de los contenidos que los autores incluyan en ella y la forma en que dichos contenidos aparezcan en la obra, además está en función del tipo de público o el grado de instrucción de los espectadores que lo disfrutan.

Según Tolstoi (1898) existe un arte de "clases altas" y otro de "clases bajas", considerando el de las clases bajas como el verdadero, llegando a proponer la asimilación por parte del público como sistema de "evaluación" del arte.

Hay otros autores que consideran que no debe de transmitir un mensaje claro ni debe ser fácilmente consumible. Adorno (1958) defendía la libertad, la autonomía del arte y del individuo, para evitar la especulación y el sometimiento al sistema.

Según los estudios de Bourdieu & Darbel (1969) existen unos niveles de instrucción y educación de la sociedad que hacen que el arte sea comprensible. En su estudio demuestra cómo el público que asistía a los museos era un público minoritario y cultivado. De este modo, la asimilación del arte contribuye a la diferenciación de clases sociales según su grado de formación, el nivel cultural y educativo de las diferentes clases sociales está, por lo tanto, vinculado a los criterios del gusto de dichas clases.

1.4.3.- La asimilación de valores y el sistema de estratificación social.

Los contenidos se transmiten al público en forma de valores. La formación en valores ha sido y sigue siendo un aspecto fundamental en la educación y se considera imprescindible para el correcto funcionamiento de la sociedad. En las siguientes líneas, vamos a tratar el tema de la educación en valores desde la perspectiva de la psicología social, teniendo como fin justificar que la educación en valores es necesaria e imprescindible en la formación humana y que el arte es una vía de educación en valores para la sociedad.

La definición del término "valor" es ambigua e interdisciplinar, siendo afín a áreas como la filosofía, la sociología o la psicología social.

El diccionario de la Real Academia Española define valor como:

"Cualidad que poseen algunas realidades, consideradas bienes, por lo cual son estimables. Los valores tienen polaridad en cuanto son positivos o negativos, y jerarquía en cuanto son superiores o inferiores."

Esta definición nos ofrece una perspectiva general del concepto de valor, haciendo hincapié en la polaridad de los valores (buenos o malos), pero resulta insuficiente para nuestra temática, necesitando matizaciones que desde otras disciplinas pueden hacernos entender una idea más concreta del concepto.

Vander Zanden (1986, pág. 387) define "valor" como principio ético, relacionándolo con un compromiso emocional de las personas que se emplea para juzgar las conductas. Introduce aquí el concepto de valor dentro del área de la ética.

El término ética viene del griego "ethica", de "ethos" y hace referencia a las costumbres, principios o pautas de la conducta humana. La axiología (del griego "axios" lo que es valioso o estimable) es la parte de la ética que se ocupa de la teoría de los valores, en definitiva de analizar los principios que fundamentan que un valor sea considerado positivo o negativo (Cano de Pablo, 2000).

Diferentes autores consultados coinciden en la idiosincrasia cualitativa del término. Los valores son convicciones o preferencias colectivas que hacen que las personas se comporten de una forma correcta o de acuerdo a las normas establecidas (Parsons, 1966; Rokeach, 1973; Giddens, 1991; García Morente, 2000; Ortega y Gasset, 2004).

Los valores marcan nuestra conducta y son importantes desde el punto de vista del desarrollo individual así como desde un punto de vista colectivo. Es aquí donde verdaderamente encontramos el interés para nuestro trabajo, el estudio de los valores desde un punto de vista psicosocial.

Capítulo 1

La primera definición del término “valor” en el ámbito de las ciencias sociales la encontramos en Thomas & Znaniecki (1918). Estos autores aluden al término “valor social”, teniendo este un valor empírico para los miembros de un cierto grupo social. En esta línea encontramos referenciado el concepto de valor en la mayoría de las investigaciones del área sociológica o psicosociológica:

“Los valores no son sino preferencias colectivas que aparecen en un contexto institucional, y que por la manera en que se forman, contribuyen a su vez a la regulación de ese contexto.” (Bourdon & Bourricaud, 1982, pág. 601)

Los valores son importantes desde un punto de vista colectivo, marcando pautas y conductas a seguir por una comunidad o clase social, pero a la vez lo son importantes desde un punto de vista individual, siendo necesarios para el desarrollo personal de cada individuo.

“El valor es una concepción, explícita o implícita, distintiva de un individuo o característica de un grupo, sobre lo deseable, que influye en la selección de modos, maneras y propósitos disponibles de acción.” (Kluckhohn, 1951)

Desde un punto de vista individual, los valores contribuyen a la inserción de las personas en la sociedad. Aparece en este ámbito el concepto de *socialización*, siendo su finalidad alcanzar la conformidad de los individuos con las normas y reglas sociales (Levine, 1977, pág. 96).

La *socialización* se produce por la interacción entre el individuo y la sociedad. Mediante la aceptación de una serie de valores y pautas compartidas por la mayoría de los integrantes de la sociedad, la persona se integra en el grupo, formando parte de él. Asociado al término socialización encontramos el de “educación social”, que en definitiva, hace referencia a las habilidades que capacitan al hombre para convivir con los demás, aceptando y compartiendo las normas y valores imperantes en la sociedad en la que se encuentra (Paciano Feroso, 2003, pág. 8).

1.4.4.- Clasificación de los valores.

Existen diferentes clasificaciones de los valores, desde valores éticos, políticos, económicos, estéticos, sociales, profesionales... Históricamente, la clasificación de los valores así como su jerarquía han sido motivo de discusión por parte de numerosos autores.

Uno de los autores que sentó las bases para la clasificación y la jerarquización de los valores fue Scheler (1913). Para él, los valores tienen polaridad positivos o negativos y

a la vez jerarquía. Realizó una escala de valores de menor a mayor, resultando la siguiente escala ordenada en cuatro grupos: *Valores relativos al agrado* (lo agradable o lo desagradable), *Valores vitales* (lo bueno lo malo, sano enfermo, lo noble lo innoble), *Valores espirituales*, dentro de esta categoría incluiría los valores estéticos (lo feo y lo bello), éticos (lo justo y lo injusto), intelectuales (verdadero-falso) y en el último grupo incluye los *valores religiosos* (Scheler, 1913, pág. 173).

La universalidad de ciertos valores, independientemente de los países, las religiones o las culturas, es una cuestión fuera de toda duda. En 1948 se redactó la Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH), siendo considerada como el fundamento o el punto de referencia, de carácter internacional, para la resolución de conflictos y problemas que estén dentro del ámbito de los derechos humanos. Estos derechos conllevan una serie de valores implícitos, así como una serie de obligaciones para cumplirlos. En la DUDH se recoge el derecho a la libertad, la justicia, la igualdad o la no discriminación, a la educación, la sanidad, la propiedad... Es esta la base de carácter internacional sobre la que se basan los diferentes planes de educación en valores.

En esta línea se centran los trabajos de Schwartz & Bilsky (1987; 1990). Estos autores realizaron un importante estudio sobre los valores personales a nivel mundial, para ello elaboraron un sistema de carácter universal para la clasificación de los valores. Estos valores son: universalismo, benevolencia, tradición, conformidad, seguridad, poder, logro, hedonismo, estimulación y autodirección. Es un estudio que se considera como referente en los diferentes trabajos en torno a los valores de la sociedad.

1.4.5.- La educación informal como forma de socialización.

Es un hecho admitido que la educación no sólo debe ser la transmisión de conocimientos, sino que debe integrar distintos valores relativos a la identidad cultural y social, como la lengua, las tradiciones, las creencias, las actitudes y la forma de vida (Camps, 1993, pág. 11). En las siguientes líneas vamos a exponer las principales teorías en torno a los tipos o formas de educación, con la intención de delimitar el campo teórico en el que se centra este trabajo y ofrecer una visión más concreta de cómo puede educar el arte.

En torno a los años 70 se comenzaron a distinguir tres formas de educación según criterios de intencionalidad, lugar o institución y titulación: educación formal, no formal e informal. Las bases de los términos surgieron de la mano de Philips H. Coombs (1971) y Schwartz (1969).

Con el término de educación "formal" se hace referencia a la educación organizada tradicionalmente a través de los diferentes sistemas educativos. Se caracteriza por ser intencional, consciente en su actividad, formativa en sus propósitos, sistemática en su

Capítulo 1

realización, limitada en su duración y ejercida por educadores profesionales (Quintana, 1977, pág. 85).

La educación no formal es la generación de habilidades que tiene lugar fuera del ámbito escolar pero que mantiene su intencionalidad educativa (Harbinson, 1976, pág. 21; Paulston, 1976, pág. 101). Se caracteriza por ser de corta duración y de carácter voluntario, normalmente no se requieren conocimientos previos para comenzar la enseñanza. Bajo esta nomenclatura se pueden incluir multitud de actividades, tales como actividades deportivas, aprendizaje de segunda lengua, clases de cocina, yoga... (Schugurensky, 2000).

La educación informal se entiende como aquella que se da fuera del sistema educativo y que no tiene intencionalidad educativa, no es sistemática, es continua y dimanante de factores sociales (Trilla, 1986, pág. 21; Quintana, 1977, pág. 85). La educación informal ha existido desde el inicio de la civilización y es la educación que recibimos a lo largo de nuestra vida diaria (Coombes, Prosser, & Ahmed, 1973; Merriam, Cafarella, & Baumgartener, 2009).

Este tipo de educación goza de una gran importancia en la formación personal suponiendo en torno a un 70 % del aprendizaje total que una persona realiza a lo largo de su vida. Este hecho está actualmente reconocido por la OCEDE (Werquin, 2010). Los modernos sistemas educativos se basan en la convergencia de los tres tipos de educación (Sangrá & Wheeler, 2013).

Además de los criterios de intencionalidad anteriormente expuestos, la educación informal puede ser recibida de forma consciente o inconsciente, según el grado de intencionalidad educativa por parte del educando. Atendiendo a estos criterios (de intencionalidad y de conciencia en el momento de aprendizaje) Schugurensky (2000) distingue tres tipos de educación informal: el aprendizaje autodirigido, el aprendizaje incidental y la socialización. En este sentido el autor indica que la socialización es sin intencionalidad y sin conciencia, y se da cuando las personas asimilan nuevas habilidades, normas de comportamiento y valores. En los procesos de socialización el aprendizaje y las acciones constituyen una red sin fisuras en la que es imposible, para la mayoría de nosotros, distinguir las actividades de aprendizaje informales en cualquier forma discreta (Livingstone, 2000). En estudios más recientes se tienen en cuenta cuatro formas de educación informal: autodirigido (consciente e intencional), incidental (consciente y no intencional), integrativo (no consciente e intencional) y tácito (no consciente y no intencional) (Bennet, 2012).

Capítulo 2. El ambiente socio-cultural cordobés a mediados del siglo XIX.

2.1.- La ciudad de Córdoba en torno al Sexenio: características generales y estructura social.

Córdoba, a mediados de siglo, era una ciudad relativamente pequeña si la comparamos con la ciudad actual³⁷. Hacia 1860 contaba tan solo con 41963 habitantes.

En años posteriores se observa un ligero incremento de la población de la capital (García Verdugo & Martín López, 1994, pág. 15). Así, en 1877 la población aumenta hasta los 49755 habitantes y posteriormente, en 1897, encontramos 57313 habitantes³⁸. Dicha población se distribuía en doce parroquias, y se encontraba rodeada de muralla (Anexo IV).

El índice de natalidad en aquella época era muy alto, pero también lo era el de mortandad. Las condiciones de vida de la población eran, de manera general, muy precarias. La ciudad tenía una gran falta de infraestructuras higiénico-sanitarias que hacían que la localidad fuese muy sensible a los brotes de cólera, fiebre amarilla...

Esta falta de infraestructuras motivaba asimismo una alta vulnerabilidad de la ciudad ante fenómenos naturales como las crecidas del río Guadalquivir.

“Cerrada en su recinto amurallado medieval como aparece en el plano levantado en 1811, el casco de Córdoba ofrecía huellas evidentes de una secular decadencia material: la falta de Acerados, casas ruinosas, arroyos malolientes discurriendo por sus calles, nula protección ante las temibles crecidas del Guadalquivir...” (Aguilar Gavilán, 1993).

La falta de infraestructuras y de instalaciones tenía su origen en la delicada situación económica que vivía la ciudad. La población era eminentemente agrícola, lo que hacía que desastres naturales como las sequías sufridas en 1866 o en 1868, provocaran crisis de subsistencias, subidas de alimentos básicos como el pan, paro generalizado y un aumento de la delincuencia y de la mendicidad.

“La mayor parte de la población vivía en el campo y se encontraba al nivel de subsistencia mínimo, próximo a la miseria a la menor desventura. Se había desposeído al campesinado de sus medios de

³⁷ La imagen que tenían de Córdoba los viajeros románticos puede ser consultada en López Ontiveros (1989).

³⁸ Para profundizar sobre el aspecto demográfico en Córdoba durante el XIX véanse los trabajos de Arjona Castro (1979) y López Ontiveros (1981).

subsistencia, quedando sometido al trabajo asalariado, que no siempre existía, como era el caso andaluz” (Pérez Garzón, 1982, pág. 96)

Entre un 45% y un 50 % de los cordobeses en edad de trabajar dependían de la agricultura (Aguilar Gavilán E. , 1995, pág. 99). Estudios más recientes (López Serrano, 2011, pág. 94) establecen que el 46,11 de la población activa se concentraba en el sector primario, repartido en agricultura (45,79%), ganadería (0,16%) y en la minería (0,11%). La industria en la ciudad era casi inexistente y se concentraba principalmente en el sector textil, minero y de manufacturas de productos primarios.

Como comentamos en el Capítulo I, las desamortizaciones tuvieron un efecto negativo en Andalucía, y como era de esperar, en Córdoba, que albergaba uno de los mayores patrimonios eclesiásticos agrícolas de España.

Como consecuencia de ello se potenció la creación de grandes latifundios, destacando propietarios muy conocidos pertenecientes de la nobleza local, como los Guadalalcázar, Cabriñana, Torres Cabrera, Villanueva, Gavía, Valdeflores..., a los que se unieron progresivamente miembros de la alta burguesía cordobesa, entre los que destacan el banquero Pedro López, Amador Jover y Toro, el abogado José Illescas y Cárdenas, los Ramírez de Arellano, Gutiérrez de los Ríos... (Aguilar Gavilán E., 1995, pág. 92).

Esta clase alta de la sociedad, formada por los nobles y la alta burguesía, conformaba una ciudad anodina, donde la desigualdad y la diferencia de clases era muy grande³⁹ y donde los cambios sociales (a pesar de los acontecimientos políticos acaecidos) no se llegaron a producir.

Córdoba, junto con Sevilla, fue una de las primeras capitales españolas en adherirse a la Revolución del 68, el día 20 de Septiembre se sumó al pronunciamiento de Cádiz. La Junta Revolucionaria de Córdoba, al igual que en otras ciudades, estaba formada por una coalición representada por los partidos Unionistas, Demócratas y Progresistas.⁴⁰ La idiosincrasia de los políticos “Revolucionarios”, pertenecientes a la alta burguesía de la sociedad cordobesa, hacía que el proceso estuviese reservado para una minoritaria y cultivada clase, dejando al margen a la mayor parte de la población que, con un altísimo grado de analfabetismo y con unas acuciantes necesidades vitales, no podían acceder a la vida política de la ciudad (Fuente Monge, 2000, pág. 224).

³⁹ Como dato simbólico, señalamos que el salario agrícola en Andalucía era el más bajo de España, dos reales diarios, frente a los doce que se cobraban en Cataluña. Diario Córdoba Jueves 23 Abril 1863.

⁴⁰ En el partido Unionista destaca la figura del Conde-Duque de Hornachuelos, nombrado Gobernador civil de la provincia, el abogado Ángel Torres y Francisco Leiva Muñoz del partido Demócrata, y los progresistas Rafael María Gorrindo y Manuel Luna.

Capítulo 2

El sufragio Universal, conseguido a raíz de la Gloriosa, no llegó a consolidarse en Córdoba. Los caciques modelaban las elecciones para obtener el resultado deseado en cada lugar.



Figura 10: *Caricatura del Sufragio Universal. "La Carrajada" 18/04/1872*

2.1.1.- Urbanismo: apertura de la ciudad y creación de nuevas vías.

A continuación realizamos un breve comentario sobre los cambios urbanísticos que sufre la ciudad en torno a 1860. Tan solo nos centraremos en aquellos que consideramos más importantes y que modificaron en alguna manera las costumbres de la población. Es asimismo indispensable conocer las antiguas denominaciones de las calles, para así poder ubicar con exactitud los diferentes centros de referencia cultural de la ciudad. En ocasiones las calles cambian de nombre según la inclinación política del gobierno imperante, son vías de nueva construcción o bien, se han transformado para constituir el mapa actual de Córdoba.

Uno de los principales cambios arquitectónicos de la ciudad acaecidos en la época de estudio es el derribo de las puertas y murallas que la rodeaban. Este se llevó a cabo entre 1852 y 1905. El derribo no respondía a una política expansiva de la ciudad, como sucedió en Madrid o Barcelona, sino que respondía a otros motivos. En primer lugar a la progresiva falta de uso que se le otorgaba a las murallas y a una imperiosa necesidad de apertura de la ciudad al exterior, principalmente por la llegada del ferrocarril. Las murallas habían perdido ya su carácter defensivo, debido a las nuevas técnicas

militares y servían únicamente para controlar la recaudación de impuestos de todos aquellos productos que se introducían en la ciudad. Además, mediante la destrucción de las murallas el Ayuntamiento ofrecía un trabajo a las personas necesitadas de la población (Martín López, 1999; García Verdugo & Martín López, 1994, pág. 19).

Esto supuso la apertura de la ciudad así como un cambio en las costumbres de la población en cuanto a la creación de nuevas áreas de esparcimiento se refiere. Se potenciaron notablemente zonas como el Paseo de la Victoria, el Campo Madre de Dios o el Paseo de la Ribera.

Uno de los hechos más importantes para la transformación urbanística de la ciudad fue la apertura de la vía férrea Córdoba-Sevilla en 1859. La construcción de la estación de tren motivó la construcción de un nuevo vial: la Avenida Gran Capitán (1860), que pronto se convertiría en uno de los puntos neurálgicos de la ciudad, donde se concentraban algunos de los hoteles y edificios más modernos y lujosos de la época.

Hasta entonces, la zona donde se encontraban los principales comercios de la ciudad era la comprendida entre la calle María Cristina, calle Alfonso XIII y la plaza de la Compañía. En este entorno se encontraba el Teatro Principal así como diferentes cafés y hoteles que hacían de esta zona la más lujosa y exclusiva de la ciudad.

La actual calle María Cristina⁴¹ se prolongaba hasta la Calle Ambrosio de Morales, donde hoy se encuentra la sede de la Real Academia de Córdoba, antigua sede del Ayuntamiento y, posteriormente Café-fonda Suiza.

La calle Claudio Marcelo popularmente conocida como "Calle Nueva" no existía en los años relativos al estudio. En 1882 se construyó un primer tramo que unía la Calle del Ayuntamiento y Arco Real. Años después, en 1910 se finalizó con la apertura del tramo de conexión entre la calle Arco Real y la Plaza de las Tendillas, terminada finalmente en 1925.

Estas transformaciones modificaron totalmente el plano de la zona centro de la ciudad (Anexo IV). Esto hace que, en ocasiones, sea difícil establecer la ubicación exacta de los centros objeto de estudio relacionados con el ámbito cultural y musical.

La actual calle Alfonso XIII en aquella época se llamaba calle Liceo, ya que allí se encontraba el Liceo artístico y literario de Córdoba, lo que hoy es el Círculo de la Amistad, institución que desde un principio y hasta la actualidad supone uno de los baluartes de la actividad cultural de la ciudad.

⁴¹En aquel entonces se llamaba calle Arco Real y posteriormente, tras la Revolución calle del General Prim.

Capítulo 2

Esta zona antigua de la ciudad quedaba en segundo plano en temporada de verano, ya que la sociedad acudía a lugares más frescos y al aire libre, como el Paseo de la Ribera, Puerta Gallegos, Campo de la Merced, el anteriormente citado Paseo de la Victoria y la Avenida Gran Capitán.

2.2.- La Educación en Córdoba: estado de la cuestión.

En Córdoba, a mediados del siglo XIX, existían instituciones educativas que dinamizaban el ambiente cultural de la ciudad. Así podemos encontrar la Escuela de Veterinaria fundada en 1847 o la Escuela Normal de Magisterio, fundada en 1842, instituciones de enseñanza general como el Real Colegio de Santa Victoria⁴², el Colegio de la Asunción o el Instituto de Segunda Enseñanza entre otros.

A raíz de las reformas educativas realizadas en este siglo se produce un despegue del sistema educativo español, observándose un notable incremento en la cantidad de escuelas primarias. Según Sanz Díaz (1980, pág. 240) durante el reinado de Isabel II asistimos a una gran expansión de la primera enseñanza, pasándose de las 15640 escuelas existentes en 1840 a las 27849 en 1870.

En Córdoba podemos ver la misma evolución en cuanto a la fundación de escuelas y de niños matriculados:

| Escuelas y alumnos en la provincia de Córdoba 1846-1870 | | |
|---|----------------|---------------|
| Años | Nº de escuelas | Nº de alumnos |
| 1846 | 214 | 12766 |
| 1850 | 238 | 15275 |
| 1855 | 288 | 20366 |
| 1860 | 286 | 21275 |
| 1865 | 314 | 22469 |
| 1870 | 399 | 26644 |

Tabla 1: Escuelas y alumnos existentes en la provincia de Córdoba 1846-1870. (Díez García, 2010, pág. 135)

A pesar de este impulso estatal, la educación en esta época aún no estaba generalizada. En España tan solo el 24,4 % de los hombres y el 13,9 de las mujeres sabían leer y escribir (Viñao Frago, 1994, pág. 130).

Según datos estadísticos de 1860 (INE, 1860) en Córdoba capital tan solo el 31% de los varones y un 9 % de mujeres sabían leer y escribir. Este alto índice de analfabetismo se agudizaba en las zonas rurales de la provincia. Atendiendo a los datos aportados por Aranda Doncel (1974, págs. 137-139) podemos afirmar que localidades muy importantes en la geografía provincial, como Lucena, Cabra, Pozoblanco... atesoraban en 1877 índices de analfabetismo de en torno al 90% de la población.

⁴² Sobre la evolución educativa de este centro véase el trabajo de Pérez Marín (2005)

2.3.- El ambiente cultural cordobés.

2.3.1.- *Tertulias y publicaciones periódicas cordobesas en torno al Sexenio.*

A pesar de los altos índices de analfabetismo existentes, Córdoba ha sido una ciudad donde existía un gran ambiente cultural.

Gran parte de la actividad cultural de la ciudad se concentraba en torno a las familias aristocráticas y los principales miembros de la burguesía local. Eran famosas las reuniones y veladas que, con periodicidad semanal o quincenal, se daban en domicilios de familias acomodadas de la ciudad. Destacan en este ámbito las reuniones organizadas por el Conde de Torres Cabrera, el Barón de Fuente Quinto, Marqués de Jover o el Marqués de Cabriñana (Montis, 1929, pág. 251, Tomo IX; Sánchez Fernández, 1991, pág. 19).

Ramírez de Arellano (1922, pág. 682) nos cuenta cómo D. Francisco Javier Valdelomar y Pineda de las Infantas (conocido como el Barón de la Fuente Quintos) instaló en su casa una tertulia donde acudían hombres ilustres de la sociedad cordobesa. Esta tertulia dio lugar a la posterior fundación de una publicación local titulada *La Alborada* (Rodríguez Tapiz, 1983).

Algunas de estas reuniones dieron lugar a la celebración de certámenes literarios como los *Juegos Florales*. Estos certámenes poéticos se celebraban en el teatro Principal y posteriormente en el Círculo de la Amistad, siendo este el certamen literario más importante a nivel provincial. De estos Juegos florales han surgido importantes literatos de nivel nacional.

Jaén Morente (1971, pág. 217) señala el origen de estos certámenes en las tertulias literarias que en los años 50 organizaba el Barón de Fuente Quintos.

“En dichos festivales pronunciaron discursos, en concepto de mantenedores, hombres de tanta valía como el malogrado Canalejas, el ex ministro Gasset y el ministro Burell, y fueron leídos otros, verdaderas joyas de la literatura castellana, del insigne Don Juan Valera, del ilustre Don Francisco Rodríguez Marín y del gran poeta cordobés Don Marcos R. Blanco Belmonte.” (Montis, 1929, Tomo III, pág. 137).

La edición de publicaciones periódicas en la ciudad fue muy importante, pero en general, salvo algunas excepciones, eran periódicos o revistas de corta pervivencia temporal.⁴³

Antes de la Revolución del 68 encontramos las siguientes publicaciones locales: *Diario Córdoba*, fundado en 1849 por D. Fausto García Tena; *La Crónica* (1857-1874), dirigida por D. Teodomiro Ramírez de Arellano y D. Pelayo Correa; *La Alborada* (1859-1862) dirigida por D. Rafael de Sierra y Ramírez; *El Oriente* (1862) dirigido por Alcalde Valladares; *La Aurora*, dirigida por el Barón de Fuente Quinto o *El tesoro* (1867), semanario de literatura, ciencias modas y teatros (Rodríguez Tapiz, 1983; Gil, 1892; Sánchez Fernández, 1991).

El Sexenio trajo consigo la libertad de prensa, refrendada en la Constitución de 1869. La publicación de revistas y diarios se multiplica motivada por medidas legales y económicas, como el abaratamiento de impuestos, papel..., que fomentaban la edición de nuevas publicaciones (Sánchez Fernández, 1991, pág. 66). Aparecen revistas con nombres diversos y relacionados con ideologías políticas: *El Betis Republicano*, *La voz del Pueblo*, *El Boletín de la Junta Revolucionaria*, *El Independiente*, *El sufragio universal*, *Los campos de Alcolea*, *La Federación Andaluza-extremeña*, *La Voluntad Nacional*, *la Revolución...* Existían asimismo revistas de carácter satírico, como *Juan Palomo*, *El murciélago*, *El cencerro*, *El tambor*, *La cotorra*, *La víbora*, *El can-can...* (Gil, 1892; Rodríguez Tapiz, 1983; Sánchez Fernández, 1991).

2.3.2.- Instituciones educativas de carácter artístico: la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia y Banda Municipal de Música.

El ambiente cultural cordobés no podría comprenderse sin la existencia de dos instituciones artísticas de gran importancia para la ciudad: la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia y Banda Municipal de Música.

La Escuela Provincial de Bellas Artes fue fundada en 1866 bajo la dirección de D. Rafael Romero Barros⁴⁴. De esta escuela surgieron figuras de indudable valía como el pintor

⁴³ Para ampliar información sobre este tema véanse los trabajos de Sánchez Fernández (1991, pág. 59) y Rodolfo Gil (1892, págs. 27-33).

⁴⁴ D. Rafael Romero Barros (1832-1895) fue personaje polifacético, estudioso e impulsor de la cultura, siendo un activo fomentador del patrimonio histórico-artístico de la ciudad. A él se debe la creación del Museo Arqueológico además de un importante legado en cuanto al estudio del patrimonio arquitectónico cordobés. Fue, además de un gran pintor e investigador, el padre de Rafael, Enrique y Julio Romero de Torres, pintores de primera línea en el panorama artístico nacional.

Capítulo 2

Julio Romero de Torres (1874-1930) o el escultor Mateo Inurria (1867-1924) entre otros. Según Moreno Calderón (1999, pág. 54) gracias a la iniciativa de Romero Barros, se consiguió la creación de la Sección de Música de la Escuela de Bellas Artes (1885), germen del actual Conservatorio Superior de Música de Córdoba "Rafael Orozco".



Figura 11: Alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba (1875)

El Ayuntamiento de Córdoba también contribuyó, dentro de sus posibilidades al desarrollo cultural y artístico de la ciudad. En 1856, a instancia de D. Bernardo Rosel, fundó la Academia y Banda municipal de música⁴⁵.

La academia municipal de música tenía como fin el formar músicos con los que nutrir posteriormente la banda. Los alumnos recibían una formación gratuita durante cuatro años y eran escogidos de entre los que, por iniciativa propia, acudieran a la academia para realizar los estudios o bien, eran procedentes del Hospicio Provincial de la Diputación.

En 1858 se redactó el primer reglamento de la academia. El principal objetivo de dicha institución era el siguiente:

⁴⁵ Véase el exhaustivo trabajo sobre la fundación de la Banda Municipal realizado por Moreno Calderón (1999, págs. 29-36)

“Proporcionar a los jóvenes acogidos a la Casa de Socorro Hospicio de esta ciudad enseñanza gratuita por el tiempo de cuatro años, ofreciendo de este modo auxilio a la clase menesterosa con que ganar sustento.”
(Ayuntamiento de Córdoba, 1858)

Dicha academia llegó a contar en 1858 con 54 alumnos, la mayoría entre los doce y los dieciocho años de edad, exceptuando algún aficionado que superaba la edad media.

En torno a los años 60, la Banda Municipal fue ampliándose, llegando contar con una banda auxiliar, dirigida por D. Hilario Rodríguez. La dirección de la primera banda fue asumida por Francisco Lucena⁴⁶.

En 1869, debido a las dificultades económicas del Ayuntamiento, se disolvió la segunda banda. Ante esta situación, D. Hilario Rodríguez asumió la dirección de la primera banda y abordó la reorganización de esta y de la academia municipal. A tal efecto el Ayuntamiento hizo público un nuevo reglamento de funcionamiento modificando el anterior (Ayuntamiento de Córdoba, 1869):

⁴⁶ D. Francisco Lucena era el padre del eminente músico cordobés D. Eduardo Lucena. Tuvo una amplia formación en Madrid, y es autor de numerosas composiciones de origen religioso. D. Francisco era el director de la antigua Orquesta de Cuerda de Córdoba, formación que tenía su actividad en el teatro Principal.

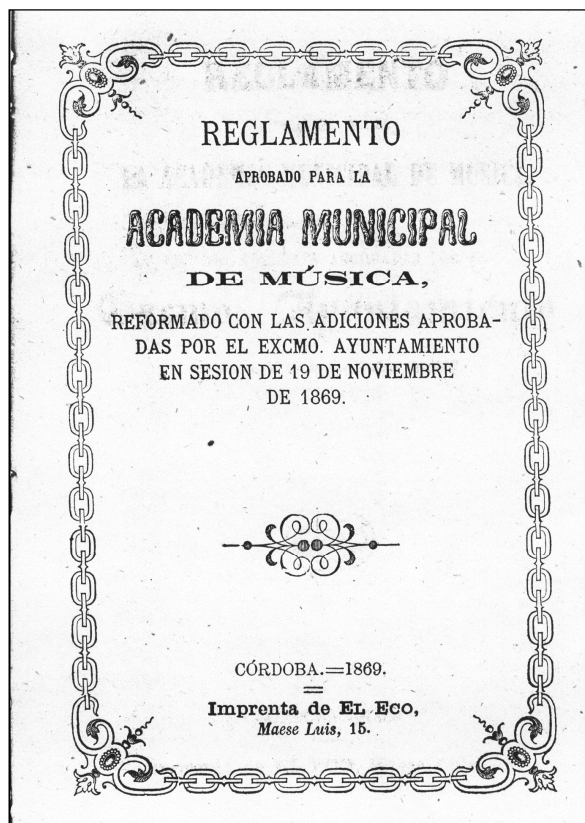


Figura 12: Reglamento aprobado para la Academia Municipal de Música (1869)

Sin querer entrar en más detalles sobre estas instituciones municipales hemos de destacar dos puntos que nos sirven para comprender su importancia en la ciudad:

- El propósito de dar formación musical a los niños más necesitados hace que estos entes surgieran con un fin, ya desde sus orígenes, social. Esto las diferencia enormemente de la cultura “clasista” que se fomentaba por parte de la aristocracia y la burguesía.
- La actividad de las Bandas Municipales era considerable. Son numerosas las actuaciones con las que la Banda Municipal animaba los concurridos Paseo de la Victoria, Paseo de la Ribera o el Gran Capitán, además de acudir a todas las actuaciones propias de la banda: corridas de toros, Semana Santa, Ferias y Veladas, diferentes actos municipales...

El panorama educativo-musical cordobés se complementaba con otras instituciones educativas que impartían enseñanza musical a su alumnado, como los colegios de Santa Victoria y el Instituto de Segunda Enseñanza⁴⁷.

⁴⁷ Sobre la enseñanza de música en la ciudad véanse los trabajos de Moreno Calderón (1999) y Olga Toro (2010, pág. 30-40).

2.3.3.- Asociaciones cordobesas con carácter recreativo-educativo.

Además de estas instituciones que fomentaron la cultura y la enseñanza artística cabe destacar otras que fueron apareciendo auspiciadas por las reformas constitucionales en torno a la ley de Asociaciones. Las asociaciones fomentaron, en mayor o menor medida, el estudio de las artes y más en concreto el de la música, que progresivamente iba adquiriendo cierta consideración social⁴⁸ entre la población.

Como ya hemos comentado en el Capítulo I, en Córdoba existieron asociaciones de carácter cultural que contribuyeron a dinamizar la actividad de la ciudad⁴⁹. Destacan en este ámbito la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes (1810), El Círculo de la Amistad (1854), Casino Industrial y Agrícola (1862), el Círculo Obrero Católico (1877) y el centro Filarmónico (1878). A continuación realizamos un breve comentario sobre las principales asociaciones culturales fundadas en Córdoba a mediados del siglo XIX:

➤ *El Círculo de la Amistad:*

Su origen lo podemos encontrar en 1842, año en el que un grupo de aficionados al teatro formó una sociedad dramática llamada *Liceo Artístico y Literario*. Dicha sociedad adquirió en arrendamiento el local que fue Convento de las Nieves, posteriormente y debido al auge de dicha sociedad adquirieron la propiedad de dicho edificio, comenzando las obras de reforma el 24 de marzo de 1845 (Montis, 1929, pág. 134, tomo III). El Liceo Artístico y Literario de Córdoba dejó de funcionar en 1846, teniendo una vida efímera pero de gran actividad cultural. En el transcurso de esos años llegó a tener una Cátedra de música bajo el mando de D. Mariano Soriano Fuertes⁵⁰, en la que se enseñaba

⁴⁸ Un hecho importante y que es necesario resaltar en cuanto a la consideración de la Música o del Arte musical en el terreno intelectual, sería la formación de la Sección de música en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1872. Entre sus primeros miembros se encontraban personajes ilustres del ambiente musical español, como D. Hilarión Eslava, Jesús de Monasterio, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Valentín de Zubiarre, Baltasar Saldoni, Juan María Guelbenzu, Mariano Vázquez, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia.

⁴⁹ Sobre el asociacionismo cordobés contemporáneo véase la tesis doctoral de Gloria Priego de Montijano (2007).

⁵⁰ D. Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), era hijo de D. Indalecio Soriano Fuertes, profesor y compositor, los verdaderos apellidos de D. Mariano eran Soriano Piqueras, pero en el mundo artístico decidió llamarse como su padre. Abandonó la carrera militar para dedicarse a la música, llegando a ser profesor en el Instituto Español. Fue fundador de *La Iberia Musical*, revista en la que se trataban las efemérides más significativas acaecidas en el ambiente musical de la época. Fue fundador asimismo de la *Gaceta musical de Barcelona* en 1860. Como compositor destaca en la composición de zarzuelas como

solfeo, piano, flauta, violín, viola y canto (Liceo artístico y literario de Córdoba, 1842).

Años después (1856) el Liceo Artístico y literario se fusionó con otra asociación denominada Casino Cordobés, dando lugar al actual Círculo de la Amistad, Liceo artístico y literario de Córdoba.

El edificio sufrió numerosas ampliaciones, comprando los terrenos adyacentes hasta constituir el edificio actual. El gran salón de baile y conciertos, conocido popularmente como Salón de los espejos, fue obra del arquitecto Juan Rodríguez Sánchez. Los monumentales lienzos que decoran sus paredes fueron obra del pintor José Rodríguez. Sus contenidos son alusivos a la historia de Córdoba, destaca por su gran belleza el fresco dedicado a las bellas artes que ornamenta el techo, obra del pintor malagueño Fernando Alvarado. El Rey Alfonso XII llegó a afirmar que se trataba de *“el mejor casino de su reino”*.

El Círculo de la Amistad constituye uno de los principales centros de divulgación cultural, así como uno de los centros representativos de la ciudad, así lo demuestra su elevado protagonismo en los actos más importantes acaecidos en la Córdoba de la época. Por aquel escenario desfilaron las figuras musicales del momento, así podemos encontrar las actuaciones de Liszt, relatada por Juan Miguel Moreno (1999, págs. 23-28), las del pianista Cappa, así como las de la orquesta nacional al mando de Bretón y Arbós.

➤ *Casino Industrial Agrícola y Comercial:*

Fundado en 1862, sito en la calle Paraíso (actual calle Duque de Hornachuelos) nº 18 (Sáenz de Urraca, 1872, pág. 30). El objeto de esta asociación era el de *“proporcionar distracción y enseñanza a todas las clases”*. Para llevar a cabo este propósito, se estableció la creación de una biblioteca, cátedras y tertulias científicas y literarias (Casino industrial, agrícola y comercial de Córdoba, 1865). En 1868 llegó a contar con un total de 367 socios con una aportación de un escudo mensual⁵¹.

“Jeroma la Castañera”, “El tío Caniyitas”, así como varias obras teatrales. En su estancia en Córdoba compuso “A Belén van los zagales” y su “Stabat Mater”, del cual conocemos que se representó el Domingo de Ramos del año 1845 con una gran asistencia de público. Como musicólogo destacan sus trabajos sobre la música española: “Música árabe española” (1853), “Memoria sobre las sociedades corales” y su “Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta nuestros días” (Gómez Amat, 1984, pág. 242).

⁵¹ Archivo histórico municipal de Córdoba: Expediente relativo a la relación de casinos establecidos en la actualidad en esta población. 1868. C- 1051-016.

Este Casino tiene asimismo importancia en el terreno musical de la ciudad, acogiendo numerosos ciclos de conciertos y bailes para los socios.

➤ Círculo Católico de Obreros (1877):

La fundación de estos círculos obreros se debe a la iniciativa de Fray Zeferino González (1831-1894), obispo de Córdoba entre 1875 y 1883 y fueron creados en contraposición al avance de las ideas revolucionarias y socialistas (Palacios Bañuelos, 1980). Entre sus objetivos son destacables en el ámbito artístico el de “propagar los conocimientos religiosos, morales, científicos, literarios y artísticos” y el de proporcionar “sano recreo”. La enseñanza se llevaba cabo de forma gratuita para los hijos de los socios mientras que para proporcionar recreo se organizaban conciertos, lecturas de prensa y actividades literarias. Esta asociación se estableció en el Patio de San Francisco, llegando a tener un Orfeón bajo la dirección de D. Manuel Molina Rodríguez (Montis, 1929, pág. 154, tomo II).

➤ Real Centro Filarmónico de Córdoba:⁵²

El Centro Filarmónico se fundó en (1878) gracias a la iniciativa del insigne músico cordobés Eduardo Lucena. Entre sus objetivos están el fomentar entre los cordobeses la cultura, ayudar a la formación cultural y elevación moral del obrero y llevar el nombre de Córdoba con orgullo por doquier (Palacios Bañuelos, 1994, pág. 18).

Desde su fundación, este centro se convirtió en un símbolo de identidad de la ciudad y contribuyó a la difusión de la música compuesta por insignes músicos cordobeses, como la música de su fundador Eduardo Lucena, o de compositores como Martínez Rucker⁵³, Molina León, Ramón Medina o José Timoteo. La agrupación musical contaba con más de noventa músicos, algunos de ellos profesionales y otros aficionados (Montis, 1929, pág. 52, tomo X).

➤ Otras asociaciones: Además de las citadas anteriormente cabría destacar la existencia de La amistad cordobesa (1863) y de la Sociedad La Alegría, centradas en la representación de obras dramáticas (Cuenca Toribio, 2002, pág. 177).

⁵² Son numerosos los estudios dedicados a la historia de esta institución cordobesa, entre ellos destacan los realizados por Palacios Bañuelos (1994), por Moreno Calderón (1999, págs. 69-77) o el realizado por Caballero Guadix (1930).

⁵³ Sobre la obra del compositor Cipriano Martínez Rucker véase el interesante trabajo realizado por M^a Feliciano Árgueda (2002).

Las asociaciones culturales citadas anteriormente, en cierta manera, eran el reflejo de la actividad artística de la burguesía cordobesa. Su acceso era exclusivo y destinado a la clase media-alta de la sociedad, debiendo de realizar el pago de unas cuotas mensuales que no estaban al alcance de las clases más necesitadas (Priego de Montijano, 2007, pág. 178).

Un denominador común de estas asociaciones es que tienen como objetivos el educar y a la vez entretener. La iniciación al arte se consideraba una buena manera de educar a sus asociados. La lectura, con la creación de bibliotecas y salas destinadas a la lectura de la prensa diaria; la poesía, con la creación de diferentes certámenes literarios; el teatro; la pintura; la música, con la celebración de veladas y conciertos; y la danza, con la organización de abundantes bailes de salón, contribuían a la creación de unas señas de identidad que configuraban el estereotipo de la burguesía local.

2.3.4.- Fiestas populares: tradición y costumbres de la sociedad.

Además de esta cultura institucional, existía una cultura popular profundamente influenciada por los eventos religiosos. Las fiestas populares tenían un peso importante en la vida cordobesa, entendiendo este tipo de cultura como parte imprescindible en el estudio de la sociedad de la época.

La Iglesia era un estamento que, pese a perder gran parte de su peso económico, no dejó de perder su influencia social, afectando claramente a la celebración de las fiestas populares. Los días señalados por la Iglesia como festivos, según un bando del Ayuntamiento de Córdoba para el año 1866⁵⁴, eran: La Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, La Epifanía, La Ascensión, Corpus Christi, La Purificación de Nuestra Señora, La Anunciación, La Asunción, La Purísima Concepción, San Pedro y San Pablo, Santiago el Mayor, Todos los Santos y el patrono que designe el Sumo Pontífice. Durante estos días los establecimientos permanecían cerrados, a excepción de los que expedían comestibles, tabaco y las farmacias. Dichas fechas, excluyendo la Navidad eran fechas movibles y venían marcadas por los misales⁵⁵ que usaban en la Iglesia para marcar las diferentes festividades cada año.

⁵⁴ Diario Córdoba. Enero de 1866.

⁵⁵ Libro litúrgico según el Rito Romano que contiene todas las ceremonias, oraciones, lecturas y rúbricas para la celebración de la Santa Misa.

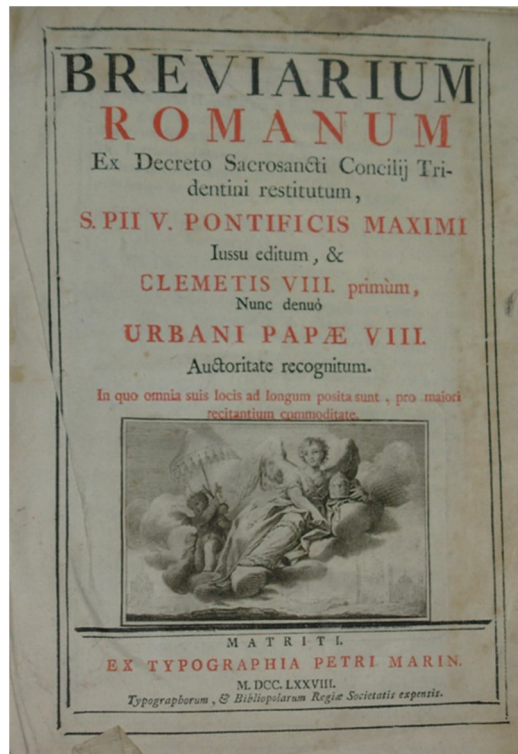


Figura 13: Portada Misal año 1778. Archivo Iglesia de la Compañía de Córdoba.

Eran muy populares las Veladas veraniegas en torno al día San Juan y San Pedro, las Romerías de Linares y Santo Domingo, los Carnavales, las festividades como la Navidad, la Semana Santa y el Corpus, así como las ferias de la Salud y de la Fuensanta, las cuales son de gran raigambre en nuestra sociedad actual.

La feria de la Salud se celebra durante la última semana de Mayo y en torno ella, se concentraba, además de los actos propios de una feria, un gran número de actividades culturales. En el mercado ganadero era una de las más importantes de Andalucía, aspecto motivado por la importancia de Córdoba dentro de la red de ferrocarriles andaluces.

La Feria de la Fuensanta, algo menos importante que la de la Salud, se celebra en Septiembre y viene a conmemorar el fin la vendimia.

Todas estas festividades se completaban con la celebración de corridas de toros, que desde 1846 se celebraban en el Coso de Los Tejares, sito en la calle del mismo nombre, y con actividades especiales programadas por los diferentes teatros, cafés y asociaciones culturales de la ciudad.

Una de las festividades de carácter pagano más popular es el carnaval. La celebración del carnaval tenía dos vertientes.

Capítulo 2

- Una más popular y callejera, en la que se podía disfrutar de los populares pasacalles en las diferentes plazas de la ciudad. Gozaban de una gran popularidad las serenatas ofrecidas por el *Centro Filarmónico* o las ofrecidas por la agrupación musical *La Raspa*.

“El Domingo de Piñata, desde las primeras horas de la mañana, la gente formaba grupos en las inmediaciones de las casas donde se organizaban las comparsas a que nos referimos, para verlas salir, y muchas personas las seguían en su larga excursión por la ciudad.”
(Montis, 1929, pág. 52, tomo X)

- Otra en su versión más aburguesada, que se llevaba a cabo en los salones más lujosos de la ciudad. Así, son destacables los magníficos bailes organizados en los salones del Círculo de la Amistad, del Casino Industrial y de los Cafés teatro más lujosos de la población.

El Ayuntamiento regulaba las normas a seguir en los días de Carnaval, organizándose bailes en el Paseo de la Victoria, donde tocaba la Banda Municipal, y prohibiéndose cierto tipo de disfraces, tales como los alusivos a la Iglesia, cuerpos militares, funcionarios públicos y miembros del Estado.

2.3.5.- *Los lugares de representación musical: Teatros y Cafés-teatro en Córdoba*

Una vez conocidos los principales protagonistas del ambiente cultural cordobés, es necesario dar a conocer las principales salas de espectáculos existentes en nuestra ciudad.

Los teatros más antiguos de la ciudad eran: la Casa de las Comedias y el Teatro Principal.

La Casa de las Comedias se fundó en 1602 y fue derribada en 1704. El "Corral" se hallaba en la calle que se llamó "De Las Comedias", lo que hoy en día es C/ Velázquez Bosco, número 11 (junto a la Mezquita). Fue de titularidad municipal y su cabida oscilaba entre los 650 y 880 asientos (García Gómez, 1999, pág. 89).

Transcurridos unos años, en 1769, encontramos datos sobre la construcción de un teatro por el empresario D. Antonio Ribalto, el cual solicitó al Ayuntamiento permiso para establecer en Córdoba un teatro para la representación de óperas (Ramírez de Arellano, 1912, pág. 78). Este edificio de madera se construyó en la calle que hoy se llama Ambrosio de Morales frente al Convento del Corpus Christi en un solar perteneciente a los Marqueses de Rivas y estuvo abierto hasta 1784 cuando la prohibición de representar comedias en toda España obligó a cerrarlo (Figura 14).

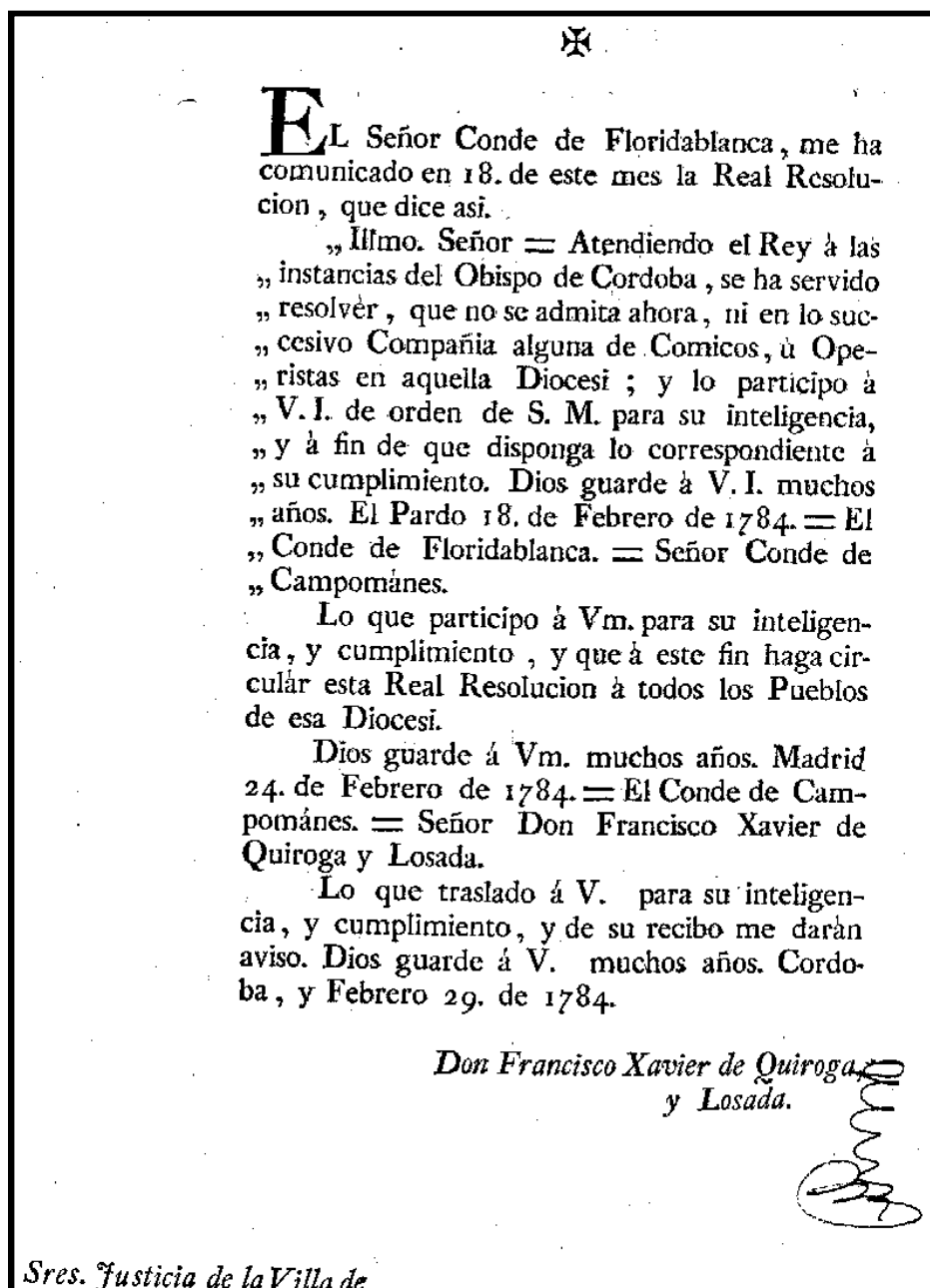


Figura 14: Resolución de 18 Febrero 1784 en la que quedaban prohibidas todas las representaciones.

Sobre ese mismo solar se construyó otro teatro que, en un principio, se llamó Cómico para después llamarse Teatro Principal. Siendo éste el edificio más carismático y significativo de Córdoba, en cuanto a la cantidad y variedad de géneros representados durante el siglo XIX. Su estudio lo debemos a Carmen Fernández Ariza (2002; 1987).

Este teatro fue el único existente en la capital, hasta que en 1862 se inauguró el Teatro Moratín, un pequeño teatro que se encontraba en la calle Jesús María. Así lo referencian las principales fuentes de la época (Ramírez de Arellano T., 1873; Sáenz

de Urraca, 1872; Maraver Alfaro, 1866; Montis, 1929), dado a que tan sólo contaba con una capacidad de 252 butacas.

Estos dos teatros no conseguían dar cabida a la creciente demanda de actividades culturales que había en la ciudad. En un pleno del Ayuntamiento fechado el 9 de enero de 1863 se trató este tema, considerando que la cabida del teatro Principal era insuficiente, lo que hacía que las entradas fuesen caras y asistir al teatro fuese *“una diversión civilizadora solo al alcance de las personas renombradas”*.⁵⁶

El destacable afán municipal de “universalizar” la cultura y dar acceso a ella a un mayor número de personas motivó la creación de un proyecto de construcción de un nuevo teatro en 1863. Con este proyecto el Ayuntamiento pretendía crear un teatro de su propiedad para poder, entre otras cosas, controlar las tarifas, así como asumir la construcción de un teatro de dimensiones superiores a los existentes en la ciudad. Para ello, se creó una comisión formada por el Conde de Gavía, el Varón de Fuente Quintos y D. Rafael de Luque y Fuentes. Dicha comisión fue la encargada de realizar el estudio pertinente y de dar a conocer el proyecto en el Círculo de la Amistad, debido a que en el seno de esta entidad estaban las personas más pudientes, notables y entendidas del tema y con la intención de captar adeptos a la idea y posibles accionistas para ejecutar la construcción. El Círculo de la Amistad creó otra comisión para que trabajase conjuntamente con la ya existente para ejecutar el proyecto. Esta estaba formada por D. Ignacio García Lovera, D. Pedro Nolasco Meléndez y D. Juan Rodrigo Modenés.

El día 14 de junio, tras muchas deliberaciones la comisión redactó un informe al ayuntamiento (Cost Marfil, 2000). En este informe se consideraba viable el proyecto, situándolo en el terreno procedente del Exconvento de San Pablo, frente al actual Ayuntamiento. Para la construcción del teatro se contaba con la colaboración municipal y con la creación de una sociedad de accionistas. Como modelo a seguir se elaboró un pequeño plano (Figura 15) basándose en la estructura y capacidad el teatro Jovellanos de Madrid.

Este proyecto finalmente no se llegó a ejecutar. El Ayuntamiento solicitó al Gobierno la cesión de los terrenos desamortizados del convento de San Pablo, pero este no accedió a tal petición.

Queda aquí patente, aunque no se logró llevar a buen término, la buena voluntad de la entidad municipal, que entendía la realidad social que se vivía en torno a las

⁵⁶ Archivo municipal Córdoba: Sección 17 Teatros. Caja 1362. Documento nº9. 1863.

Capítulo 2

manifestaciones artísticas y la necesidad de dar más facilidad de acceso a este tipo de actividades a la clase media de la sociedad.

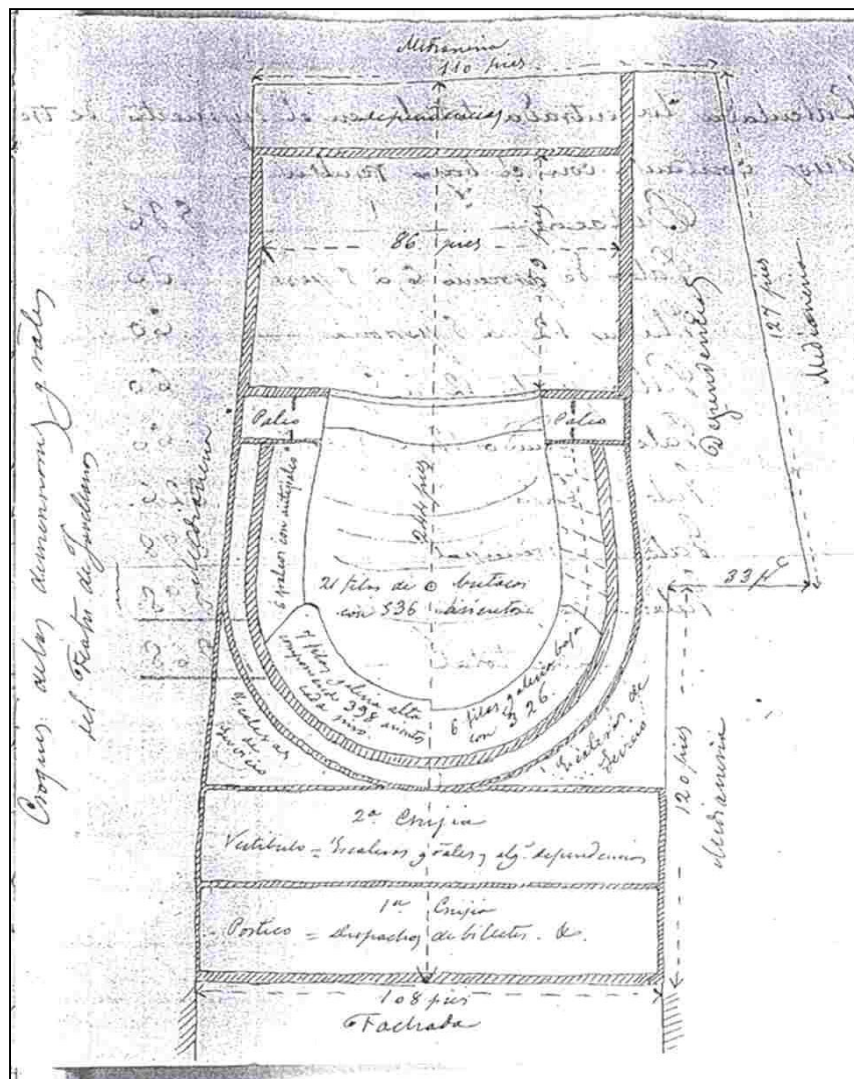


Figura 15: Plano del teatro proyectado en 1863.

Años más tarde, la ciudad vio cumplido su deseo con la construcción del actual Gran Teatro en 1874. Este teatro se convirtió en el centro más importante de producción musical y artística de la provincia. Sobre su construcción y características podemos encontrar abundantes referencias (Montis, 1929, Tomo VI)

Además de estos teatros, la cultura artístico-musical cordobesa no podría entenderse sin la existencia de una serie de Cafés-teatro en los que se llevaban a cabo conciertos, representaciones teatrales y bailes con asiduidad (Montis, 1929, pág. 171, tomo X).

Este tipo de establecimientos gozaron de una gran popularidad entre la población. El auge en la creación de estos cafés "con escenario" se da en torno a la década de

1860. Son destacables en el ámbito musical, el Café del Recreo, el Café Iberia, el Café Cervantes y el Café del Gran Capitán (Sánchez Fernández, 1991).

Existen abundantes referencias de la época que nos hacen ver la localización de estos edificios y la importancia que estos centros tuvieron en la población (Montis, 1929; Ramírez de Arellano T. , 1873; Asiul, 1875; Sáenz de Urraca, 1872).

En el apartado 4.2 de este trabajo expondremos las características de cada uno de estos Cafés.

Capítulo 3. Estudio sobre el impacto cultural de los teatros y cafés-teatro en la Córdoba del siglo XIX: importancia y valor educativo de la música.

En este capítulo expondremos los objetivos e hipótesis planteados para la realización de la investigación. Posteriormente se presenta la metodología utilizada para la realización del estudio.

3.1.- Objetivos e hipótesis de trabajo:

En un principio, ante el desconocimiento de la actividad musical en la ciudad los objetivos planteados para la investigación fueron de carácter musicológico:

1. Estudiar los principales teatros y cafés-teatro existentes en Córdoba, relacionados con el ámbito musical.
2. Aportar conocimientos basados en el estudio de la documentación existente para la recuperación histórica de nuestro legado musical.

Una vez realizado un primer acercamiento al tema en cuestión, se procedió a delimitar el periodo de estudio entre los años 1862 y 1874. Durante estos años se fundan diferentes teatros y cafés-teatro en la ciudad que consideramos relevantes para nuestra investigación. El periodo concluye con la caída de la Primera República española y el fin del Sexenio Revolucionario.

Ante la necesidad de conocer cómo era la programación musical que ofrecían estos establecimientos, así como los gustos y preferencias del público que asistía a ellas, se plantearon los siguientes objetivos:

3. Conocer la programación musical que se ofrecía en los diferentes teatros y cafés-teatro de Córdoba entre los años 1862 y 1874.
4. Analizar los factores sociales, artísticos y culturales que son propios de las representaciones musicales de la época.

Una vez realizada la primera fase de la investigación surgieron otros objetivos en referencia al impacto que la actividad musical pudo tener en la sociedad local de la época. Teniendo en cuenta el alto nivel de analfabetismo de la población, junto con el contexto histórico que rodea la investigación y los cambios sociales que se producirían tras la Revolución del 68, sería interesante estudiar si las representaciones musicales constituían un foco modernizador de una sociedad eminentemente rural, aportando modas, tendencias y convenciones sociales provenientes de las principales capitales españolas. Esto motivó las siguientes hipótesis y objetivos de trabajo:

Hip. 1: *Mediante las representaciones musicales se transmitían valores que contribuyeron a la educación y a la modernización de la sociedad local.*

5. Demostrar que la producción musical en los teatros y en los cafés-teatro entre 1862-1874 tuvo un importante valor educativo para la población cordobesa.
6. Analizar los valores educativos implícitos en las obras musicales más representadas.

Hip. 2.: *Los valores que se transmitían en las representaciones musicales eran diferentes a los transmitidos en la educación reglada.*

7. Conocer los valores educativos presentes en los libros de texto usados en este periodo.
8. Comparar los valores transmitidos a través de las representaciones musicales con los transmitidos a través de los libros de texto usados en la época.
9. Establecer la influencia que las representaciones musicales tuvieron en la sociedad en relación a los cambios sociales producidos tras 1868.

Atendiendo a los objetivos planteados, la investigación se dividió en dos partes.

En una primera fase de la investigación, se han obtenido datos referidos a los principales teatros y cafés-teatro de la ciudad, así como un análisis pormenorizado de la programación musical que se realizaba en estos establecimientos.

Una vez conocidos los datos referentes a las representaciones musicales, se realizó una segunda fase de la investigación basada en el análisis de contenido de texto, en la que se estudió la influencia que estas representaciones tuvieron en la población.

3.2.- Metodología: Análisis de la programación musical en los principales teatros y cafés-teatro en Córdoba (1862-1874)

En un principio, se utilizó una metodología histórica, recurriendo a fuentes directas e indirectas relacionadas con el motivo y fecha del estudio. Estas fuentes se pueden clasificar en documentales, hemerográficas y bibliográficas.

➤ Fuentes Documentales:

La principal fuente documental ha sido el Archivo Histórico Municipal de Córdoba. En este archivo han sido consultados documentos históricos relacionados con la música que han aportado datos relevantes a la investigación. Además se han analizado otro tipo de documentos tales como permisos de obra, construcción de nuevo vial, planos de alineación de calles y planos y solicitudes de reforma, actas capitulares, etc...

➤ Hemerográficas:

La principal fuente hemerográfica consultada fue el Diario de Córdoba.

Este diario se denominaba "Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos". Se trata de la publicación periódica más importante a nivel local, fundada y dirigida en 1849 por Fausto García de Tena y su actividad perdura hasta 1938, año de su cierre (Primo, 2010, p. 133).

El Diario se divide en varias secciones: sección editorial, sección oficial, sección de noticias nacionales y extranjeras, gacetilla, boletín religioso, espectáculos y concluye con una sección comercial. La Gacetilla es una sección en la que se incluyen pequeñas noticias y comentarios relativos a la actualidad local, en ella podemos encontrar breves notas relativas a conciertos musicales, tales como críticas, listas de compañías...Este diario se publicaba de martes a domingo.

➤ Bibliográficas:

Se han consultado asimismo una gran cantidad de fuentes bibliográficas relacionadas con el tema de estudio. Algunas de ellas pertenecientes a la época, tales como libros de texto, reglamentos de asociaciones culturales, guías locales, etc...

La programación musical se analizó recurriendo a la prensa local, en concreto al Diario de Córdoba (en adelante D. C.) correspondiente al periodo transcurrido entre 1862-1874.

Para ello se seleccionaron todos los anuncios de función *musical* aparecidos en la sección de Espectáculos, así como noticias aparecidas en la sección Gacetilla.

Estudio sobre el impacto cultural de los teatros y cafés-teatro en Córdoba

Los diarios se extrajeron de la Biblioteca virtual de prensa histórica perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En la Tabla 2 se detallan el número de diarios consultados junto con la fecha de clasificación.

Tabla 2: Número de ejemplares consultados clasificados por año y mes.

| Año | En. | Feb. | Mar. | Abril | May. | Jun. | Jul. | Ag. | Sept. | Oct. | Nov. | Dic. | Total |
|--------------|------------|-------------|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|------------|--------------|-------------|-------------|-------------|--------------|
| 1862 | 25 | 24 | 26 | 24 | 26 | 20 | 25 | 27 | 24 | 26 | 26 | 23 | 296 |
| 1863 | 18 | 24 | 25 | 24 | 26 | 20 | 27 | 26 | 25 | 27 | 25 | 26 | 293 |
| 1864 | 21 | 24 | 25 | 26 | 24 | 26 | 26 | 25 | 25 | 26 | 25 | 26 | 299 |
| 1865 | 25 | 23 | 27 | 24 | 26 | 24 | 25 | 27 | 24 | 26 | 25 | 24 | 300 |
| 1866 | 25 | 23 | 25 | 25 | 26 | 25 | 25 | 27 | 25 | 26 | 25 | 24 | 301 |
| 1867 | 26 | 23 | 26 | 23 | 27 | 24 | 26 | 26 | 25 | 28 | 25 | 24 | 303 |
| 1868 | X | X | X | X | X | X | 26 | 25 | 24 | 27 | 24 | 23 | 149 |
| 1869 | 25 | 22 | 24 | 26 | 22 | 22 | 24 | 26 | 25 | 27 | 24 | 23 | 290 |
| 1870 | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | 0 |
| 1871 | 25 | 22 | 26 | 24 | 24 | 23 | 25 | 26 | 25 | 26 | 25 | 25 | 296 |
| 1872 | 23 | 23 | 24 | 25 | 24 | 24 | 24 | 26 | 24 | 27 | 25 | 25 | 294 |
| 1873 | 25 | 23 | 25 | 24 | 26 | 22 | 26 | 26 | 24 | 27 | 25 | 24 | 297 |
| 1874 | 25 | 22 | 22 | 24 | 25 | 22 | X | X | X | X | X | X | 140 |
| Total | | | | | | | | | | | | | 3258 |

Capítulo 3

En total se analizaron 3258 diarios, hay que señalar que no todos los diarios de este periodo se conservan. En la Tabla 2 aparecen detallados el número de ejemplares consultados, así como los que, desgraciadamente, no se encuentran disponibles.

Una vez extraídos los anuncios de espectáculos y las noticias y críticas aparecidas en la sección la gacetilla, se clasificaron atendiendo a lugar, fecha, día de la semana, género musical, autor y título de la obra. Para ello se creó una base de datos con el programa Access, versión 2010. La base de datos se elaboró de forma que se pudieran catalogar de forma efectiva todas las particularidades o detalles posibles que nos ofrecen los anuncios de función musical aparecidos en la prensa.

Las categorías de clasificación fueron:

- **Tipo:** Hace referencia a los dos tipos de establecimientos analizados: Teatro y Café-teatro.
- **Lugar:** Los lugares de clasificación corresponden a los Teatros y Cafés-teatro existentes en aquella época.
- Teatros: Principal, Moratín y Gran Teatro.
- Cafés-teatro: Recreo, Iberia, Cervantes...
- **Fecha:** Se han introducido de forma numérica las fechas de representación.
- **Día de la semana:** Se han recogido los días de la semana en que se llevaban a cabo las funciones, con el objeto de establecer las costumbres de la población.
- **Título:** En este apartado se registraron los títulos de las obras representadas.
- **Autor 1:** Hace referencia al compositor musical.
- **Autor 2:** Se recoge el segundo autor musical en el caso de que intervengan varios autores en su composición.
- **Número de actos:** En el caso de zarzuelas u óperas se ha reflejado el número de actos.
- **Precio:** El precio está recogido en Reales.
- **Género:** Los géneros musicales utilizados en la clasificación abarcan la gran cantidad de producción musical ofrecida en los teatros y cafés-teatro y son:

Estudio sobre el impacto cultural de los teatros y cafés-teatro en Córdoba

- a) *Zarzuela*: Género musical español con partes instrumentales, vocales y habladas. Se han incluido dentro de esta categoría las óperas españolas.
 - b) *Ópera*: Género musical con partes instrumentales, vocales y habladas.
 - c) *Instrumental*: Conciertos en los que no participan voces.
 - d) *Flamenco*: Conciertos que incluyen baile y cante flamenco.
- **Instrumento**: Hace referencia a los instrumentos musicales usados en los conciertos.
 - a) *Violín, piano, guitarra, etc...*: Se ha usado el nombre del instrumento usado en el concierto.
 - b) *Banda*: para los conciertos de agrupaciones instrumentales no camerísticas en los que se usan instrumentos de viento.
 - c) *Orquesta*: para los conciertos que incluyen una agrupación musical no camerísticas que englobe cuerda y viento, independientemente del número de integrantes.
 - d) *Canto*: se ha usado para las obras vocales, independientemente del número de integrantes.
 - **Intérpretes**: Se han recogido los nombres de los intérpretes que aparecen en los anuncios de función analizados.
 - **Observaciones**: En este apartado, se recogen aspectos relativos a las funciones que en ocasiones están extraídos de críticas o comentarios aparecidos en otras secciones.

Además, se han recogido datos referentes a las compañías de zarzuela y ópera que actuaron en Córdoba en dicho periodo.

Esta información hemerográfica se ha complementado con una revisión de documentos históricos relativos a los locales de referencia, junto con una revisión exhaustiva de la bibliografía existente.

3.3.- Metodología: La música y su influencia en la sociedad española entre 1862 y 1874, un análisis psicosocial.

Los datos obtenidos respecto a las obras más representadas o más populares en los teatros y cafés-teatro fueron utilizados para su posterior análisis psicosocial.

Para llevar a cabo esta fase la investigación se analizaron, en primer lugar, los valores que se transmitían a través de las zarzuelas más populares, posteriormente se analizaron los valores implícitos en libros de texto usados en la época. Para ello se realizó un análisis de contenido de los textos. Krippendorff (1980, p 28) define el análisis de contenido como *“una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto”*.

Una vez concluido el análisis se procedió a comparar los valores que se transmitían en ambos tipos de texto para su posterior interpretación.

Los criterios para la selección del material han sido los siguientes:

Se han seleccionado los libretos de quince zarzuelas de entre las más representadas en los teatros y cafés-teatro en Córdoba entre 1862-1874. Los criterios para la elección de estas quince zarzuelas, como se puede observar en la Tabla II, atienden a la popularidad de estas, al gran número de representaciones realizadas en Córdoba así como a la disponibilidad de estos documentos. Los libretos han sido extraídos principalmente de la Biblioteca Nacional y otros son de fuente propia.

Por otro lado, se han seleccionado diez libros de texto usados en la enseñanza durante el periodo de estudio. En su mayoría, son textos oficiales⁵⁷, pertenecientes a diferentes niveles educativos. Los libros analizados están relacionados con áreas de literatura y humanidades, tales como libros de lectura, pedagogía o ética. Se han descartado libros de religión, por contener valores educativos directamente relacionados con la religión católica. Tampoco se han seleccionado libros pertenecientes a áreas científicas, tales como matemáticas o física. Las principales fuentes de consulta de este tipo de documentos fueron los fondos digitales de la Biblioteca Nacional junto con la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba.

Los textos seleccionados fueron preparados para su análisis con ATLAS.ti, siendo archivados en formato PDF con reconocimiento de texto (O.C.R.).

⁵⁷ Véase Rabazas Romero, T. (2001)

Los textos seleccionados se muestran en las Tablas 3 y 4:

Tabla 3: Zarzuelas escogidas de entre las más representadas en Córdoba 1862-1874.

| Título | Compositor | Libreto | Estreno | Actos | Representaciones |
|-----------------------------------|-------------------|---------------------------|----------------|--------------|-------------------------|
| Campanone | Fernández, M. | Frontaura/ Franco | Ribera/Di1858 | 3 | 32 |
| Catalina | Gaztambide, J. | Olona, L. | 1854 | 3 | 24 |
| Don Sisenando | Oudrid, C. | De la Puerta, J. | 1858 | 1 | 34 |
| El Postillón de la Rioja | Oudrid, C. | Olona, L. | 1856 | 2 | 40 |
| El Joven Telémaco | Rogel, J. | Blasco, E. | 1866 | 2 | 32 |
| En las astas del toro | Gaztambide, J. | Frontaura, C. | 1862 | 1 | 55 |
| Jacinto | Reparaz, F. | Berzosa, L. | 1861 | 1 | 34 |
| Jugar con fuego | Barbieri, F. A. | De la Vega, V. | 1851 | 3 | 40 |
| Los diamantes de la corona | Barbieri, F. A. | Scribe, E./ Camprodón, F. | 1854 | 3 | 47 |
| Los Magyares | Gaztambide, J. | Olona, L. | 1857 | 4 | 34 |
| Marina | Arrieta, E. | Camprodón, F. | 1855 | 2 | 47 |
| Robinsón | Barbieri, F. A. | García Santisteban, R. | 1870 | 3 | 83 |
| Un caballero particular | Barbieri, F. A. | Frontaura, C. | 1858 | 1 | 29 |
| Un pleito | Gaztambide, J. | Camprodón, F. | 1858 | 1 | 43 |
| Una vieja | Gaztambide, J. | Camprodón, F. | 1860 | 1 | 49 |

Tabla 4: Libros de texto seleccionados.

| Título | Autor | Editorial | Lugar | Año | Oficial/Fecha | Grado |
|--|------------------------------|-----------------------------------|--------------|------------|-------------------------------------|--------------------|
| <i>Manual para los maestros de escuelas de párvulos</i> | Montesinos, P. | Imprenta Nacional | Madrid | 1840 | Oficial: 1850,1864. | 1840,Universitario |
| <i>Curso de pedagogía</i> | Avendaño, J. y Carderera, M. | Est. Tipográfico A.Vicente. | Madrid | 1850 | Oficial: 1852,1856, 1861, 1864,1867 | Universitario |
| <i>Elementos de ética o tratado de filosofía moral.</i> | Rey Heredia, J. | Librería clásica de la publicidad | Madrid | 1869 | Oficial: 1853 | 2ªEnseñanza |
| <i>Nociones de educación para las maestras</i> | Rius Alió | Imp.Sres. Puigribí y Arís | Tarragona | 1863 | Oficial: 1864 | Universitario |
| <i>Manual de pedagogía basado en el conocimiento fisiológico del hombre</i> | Sánchez Cumplido, R. | Imprenta Fco. Gómez e Hijo | Cuenca | 1864 | Oficial: 1865 | Universitario |
| <i>Nociones de pedagogía</i> | Guerra y Gifré, L. | Librería de Eduardo Puig | Barcelona | 1864 | Oficial | Universitario |
| <i>Lecciones prácticas a los niños</i> | Collado y Tejada, C. | Imp. D. Carlos Moliner y Compañía | Madrid | 1869 | S.D. | Lectura Párvulos |
| <i>Cuadernos de lectura para uso en las escuelas</i> | Avendaño, J. Carderera, M. | Imprenta de R. Campuzano | Madrid | 1862 | S.D. | Primaria |
| <i>Abecedario de la virtud dedicado a los niños</i> | Rada y Delgado J. D. | Imprenta M. Rivadeneyra | Madrid | 1865 | Oficial | Primaria |
| <i>Teoría y práctica de la educación y la enseñanza. Tomo II.</i> | Alcántara, P. | English y Gras | Madrid | 1879 | S.D. | Universitario |

Para que las dos muestras sean de similar tamaño se han escogido fragmentos al azar de los libros de texto anteriormente señalados.

El análisis del contenido se realizó con el programa informático ATLAS.ti, versión 6.2. Para ello se crearon dos unidades de análisis, en adelante unidad hermenéutica (H.U.) en las que se incluyeron los libretos y los textos citados anteriormente: H. U. Valores Transmitidos Zarzuela y H. U. Valores Transmitidos Enseñanza. Tras la lectura de los textos se seleccionaron 944 unidades semánticas o frases (citas) y se clasificaron mediante un sistema de categorías, en este caso valores (codes).

En principio, no existía ningún sistema de categorías para el análisis de los textos. Siguiendo las propuestas Glaser & Strauss (1967) la primera categorización fue abierta y se llevó a cabo según los datos ofrecidos por los textos, a lo cual se añadió una revisión de sistemas elaborados por otros investigadores en estudios similares y el asesoramiento de una experta en el área.⁵⁸

Una vez elaborado el sistema de categorías, se seleccionó un treinta por ciento de las citas (n=300) para que dos investigadores por separado las categorizaran con el sistema propuesto. Tras varias sesiones de trabajo se escogieron quince categorías que aparecían en ambas H.U, se discutieron y se realizaron las definiciones de las mismas tomando como referencia el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (Real Academia Española, 2012), estableciendo un segundo sistema definitivo de categorías, tal y como aparece en la Tabla 5. Los ejemplos que ilustran esta Tabla pertenecen a los textos de las Tablas 3 y 4.

Desde un punto de vista actual, y tomando como base la Declaración de Derechos Humanos de la ONU, los valores transmitidos no siempre se podían considerar educativos. Dada la heterogeneidad de valores que se transmitían en los textos analizados, se procedió a una clasificación que nos permitiera una mejor comprensión de estos, organizando las categorías en tres familias o categorías resumen: principios afectivos (P.A.), principios morales y éticos (P.M.) y convenciones sociales (C.S.).⁵⁹

Tanto los valores afectivos (P.A.), como los morales y éticos (P.M.), pueden ser polarizados en positivos y negativos. En la definición de las categorías se hace referencia a ello, y se añade la clasificación según la familia a la que se ha asignado. De entre los quince valores seleccionados, hay algunos que son diametralmente opuestos,

⁵⁸ Beatriz Muñoz Maya: Doctora por la Universidad de Córdoba, licenciada en Filosofía por la Universidad de Sevilla y profesora de Filosofía y Ética en Educación Secundaria desde 1988.

⁵⁹ Se consideran convenciones sociales a normas o pautas de comportamiento aceptadas por la sociedad y que responden a la costumbre o la tradición.

Capítulo 3

así, encontramos la igualdad y la discriminación. El racismo y el machismo son formas de discriminación, pero se tratan por separado por considerarlas de especial importancia.

Tabla 5: Valores educativos seleccionados junto con su definición.

| Categoría | Definición | Familia (*) | Ejemplo |
|-----------------------|--|-------------|--|
| Amor | <p><i>"Sentimiento intenso del ser P.A.+ humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser."</i></p> <p>En esta categoría también se han incluido citas relacionadas con el amor como los celos, el desamor, el despecho...</p> | | <p><i>"¿Ves cómo late mi corazón?"</i></p> <p><i>Late el cuitado de puro amor."</i> (Campanone, p. 50)</p> |
| Deber | <p><i>"Aquello a que está obligado el P.M.+ hombre por los preceptos religiosos o por las leyes naturales o positivas."</i></p> | | <p><i>"Así pues, estamos obligados a estudiar y conocer cuanto nos sea dable por la naturaleza..."</i> (Elementos de ética o tratado de filosofía moral, p. 109)</p> |
| Discriminación | <p><i>"Dar trato de inferioridad a una P.A.-, CS persona o colectividad por motivos físicos, económicos, etc..."</i></p> <p>Además se ha usado como sinónimo de diferenciación por sexo.</p> <p>Es contrario a la igualdad.</p> | | <p><i>"Hijo de un pobre tendero era cuando se casó conmigo..."</i> (En las astas del toro, p. 8)</p> |

| | | |
|-----------------------|---|---|
| Disc. Machismo | <i>“Actitud de prepotencia de los P.A., C.S. varones respecto de las mujeres.”</i> | <i>“El silencio en una mujer es una virtud especial.” (Manual para los maestros de escuelas de párvulos, p. 154)</i> |
| | Es una forma de discriminación. | |
| Disc. Racismo | <i>“Doctrina antropológica o política basada en este sentimiento y que en ocasiones ha motivado la persecución de un grupo étnico considerado como inferior.”</i> | <i>“Los cafres habitan la parte oriental del África ...estos pueblos son revoltosos y tercios...” (Cuadernos de lectura para uso en las escuelas, p. 165)</i> |
| | Es una forma de discriminación. | |
| Estatus social | <i>“Posición que una persona ocupa en la sociedad o dentro de un grupo social.”</i> | <i>“El Barón será tu esposo. Dolores.-Pues, es distinta ya mi posición social.” (En las astas del toro, p. 39)</i> |
| Generosidad | <i>“Es el hábito de dar y entender a los demás sin buscar el interés o una recompensa social o económica.”</i> | <i>“Pida usted lo que quiera, que cuanto aquí tengamos será suyo.” (Abecedario de la virtud dedicado a los niños, 1865, p. 6)</i> |

| | | | |
|--------------------|--|----------------|---|
| Honor-Valor | Honor: <i>"Cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo."</i> | P.A.+ P.M.+ | <i>"¡Soldados, con la sangre se lava el deshonor!"</i> |
| | Se incluyen citas referidas al honor, la lealtad y a la valentía. | | (Catalina, p. 69) |
| Igualdad | <i>"Principio que reconoce a todos los ciudadanos capacidad para los mismos derechos."</i> | P.M.+ | <i>"La conducta del maestro debe ser igual con todos sus discípulos: el rico como el pobre..."</i> (Curso de pedagogía, p.40) |
| | Es contraria a la discriminación. | | |
| Justicia | <i>"Una de las cuatro virtudes cardinales, que inclina a dar a cada uno lo que le corresponde o pertenece."</i> | P.M.+ | <i>"Quiero empezar mi reinado con un acto de justicia."</i> (Los diamantes de la corona, p. 93) |
| Patriotismo | <i>"Amor a la patria."</i> | P.A.+ | <i>"Lo exige el pudor. Honra a tu patria..."</i> (Una vieja, p. 33) |
| Prudencia | <i>"Templanza, moderación."</i> | cautela, P.M.+ | <i>"No comiences nada antes de haber pensado como lo has de acabar."</i> (Manual para los maestros de escuelas de párvulos, p. 135) |

| | | | |
|---------------------|---------------------------------|-----------------------|---|
| Religiosidad | <i>"Cualidad de religioso."</i> | <i>C.S., P.M.</i> | <i>P.A., "Dios había escuchado las plegarias de Eugenia, porque Dios no olvida a los que con fervor le ruegan." (Abecedario de la virtud, p. 117)</i> |
|---------------------|---------------------------------|-----------------------|---|

| | | | |
|----------------|---|---------------|--|
| Respeto | <i>"Veneración, acatamiento que se hace a alguien."</i> | <i>P.M. +</i> | <i>"...las personas que se hallan en una posición superior, bajo cualquier concepto que sea, son dignas siempre de veneración y respeto." (Nociones de pedagogía, p. 35)</i> |
|----------------|---|---------------|--|

| | | |
|--------------------------|--|---|
| Vicios&virtud | Este código engloba los dos <i>P.M.-, C.S.</i> términos. | <i>“A beber , a beber, a ahogar</i> |
| | Vicio: <i>“Falta de rectitud o defecto moral en las acciones.”</i> | <i>el grito del dolor,</i> <i>que el vino hará olvidar</i> |
| | Se ha usado para categorizar citas relativas al consumo de bebidas alcohólicas así como escenas de contenido sexual o lascivo. | <i>las penas del amor.”</i> (Marina, p. 98) |
| | Virtud: <i>“Disposición constante del alma para las acciones conformes a la ley moral.”</i> <i>P.M.+ , C.S.</i> | <i>“El exceso en la bebida de vinos y licores, es todavía</i> |
| | Se ha usado para categorizar textos relacionados con la moderación en el consumo de alcohol, el pudor y la castidad. | <i>más contrario al orden, sobre todo cuando llega a ser habitual.”</i> |
| | En ambas H.U. son diferentes, teniendo en cuenta que en la educación no se transmiten vicios, sino virtud. | (Elementos de ética o tratado de filosofía moral, p. 116) |

* **P.A. +, P.A.-: Principios Afectivos Positivos y Negativos, respectivamente.**

P.M. +, P.M. -: Principios Morales Positivos y Negativos, respectivamente.

C.S.: Convención Social.

Finalmente, se seleccionó aleatoriamente otro treinta por ciento de las citas (n=300), categorizándolo con el nuevo sistema propuesto. Para realizar la validación del sistema de categorías se realizó la prueba de acuerdo entre observadores Kappa (Cohen, 1960) utilizando el programa estadístico SPSS, versión 15.0. El acuerdo perfecto entre investigadores se da cuando K=1, mientras que la independencia de criterio en la interpretación se da cuando K=0 (Landis y Koch, 1977).

El acuerdo entre observadores fue alto para todas las categorías (Tabla 6) oscilando entre el 79,3% y el 97,3%.

Tabla 6: Resultados prueba Kappa de acuerdo interjueces.

| Categoría | Índice Kappa (n=300) |
|------------------|-----------------------------|
| Amor | 0,953 |
| Deber | 0,820 |
| Discriminación | 0,856 |
| Disc. Machismo | 0,893 |
| Disc. Racismo | 0,932 |
| Estatus Social | 0,875 |
| Generosidad | 0,934 |
| Honor-Valor | 0,898 |
| Igualdad | 0,848 |
| Justicia | 0,875 |
| Patriotismo | 0,793 |
| Prudencia | 0,973 |
| Religiosidad | 0,918 |
| Respeto | 0,887 |
| Vicios&virtud | 0,860 |

Posteriormente se realizó el test U de Mann Whitney bajo hipótesis de contraste bilateral. Este test nos permite comprobar si existen diferencias estadísticamente significativas entre los valores transmitidos por las zarzuelas o los transmitidos por los libros de texto. Esta prueba estadística sirve para comparar dos muestras

independientes de carácter no paramétrico y de diferente tamaño. El nivel de significancia viene dado cuando $\alpha \leq 0,05$. El análisis estadístico se realizó con el programa SPSS versión 15.0. La categoría Vicios&virtud no se sometió a esta prueba, dado que no es comparable entre ambas H.U.

Capítulo 4. La programación musical en los teatros y cafés-teatro de Córdoba (1862-1874)

4.1.- Los teatros de Córdoba: análisis de su producción musical.

En los siguientes apartados ofreceremos los resultados obtenidos en nuestra investigación relativa a los teatros de la ciudad. Estos resultados se centran en la programación musical ofrecida por los teatros Principal, Moratín y Gran Teatro.

4.1.1.- Teatro Principal: características y fundación.

Uno de los principales centros de producción artística en Córdoba durante el siglo XIX fue el Teatro Principal. Este teatro se halla en la calle Ambrosio de Morales nº 9 gracias a una reconstrucción realizada recientemente. Para un estudio exhaustivo de las características de dicho edificio hay que referirse ineludiblemente al magnífico trabajo realizado por Carmen Fernández Ariza (1987; 2002).

Su creación se debe al empresario D. Casimiro Cabo Montero, quien en 1799 decidió construir un teatro en el solar que ocupaban cinco casas en estado ruinoso (Montis, 1929, pág. 190).

Sus inicios estuvieron marcados por las continuas prohibiciones, cierres y aperturas del teatro por parte de las autoridades, motivados por la situación política, por epidemias, por conflictos con el contenido de las comedias o bien por la continua lucha con las monjas del Convento del Corpus Cristi que se encontraba frente al teatro (Ramírez de Arellano, 1873). Varias de estas denuncias aparecen en el archivo municipal, en 1782 encontramos la primera de tantas otras, redactada por la Priora del Convento y cuya respuesta por parte de los diputados fue la siguiente:

“No viene duda que las comedias son contrarias a las buenas costumbres, y que la asistencia a ellas es una escuela pública del pecado...”⁶⁰

La construcción de este teatro era en un principio de madera y posteriormente se fue remodelando hasta concebir lo que más adelante se llamaría el Teatro Principal. Este teatro, según señala De Montis (1929), en un comienzo se llamó Teatro Cómico. Según Fernández Ariza (Fernández Ariza, 2002, pág. 126) el teatro pasó a manos de D. José María Conde en 1831, años después, en 1850 sufrió un incendio que lo dejó parcialmente destruido.

Hemos constatado que en Septiembre de 1866 D. Juan Bautista León arrendó durante 6 años el teatro. Este inició las obras de reforma del edificio con la intención de mejorar las condiciones de seguridad de la sala. Según la prensa periódica⁶¹, el teatro

⁶⁰ Archivo Municipal de Córdoba: Sección 17: “Teatros”. Caja 1362. Documento 2.

⁶¹ D.C. 27 Marzo 1869.

estuvo cerrado en Julio de 1868, reabriéndose nueve meses después, el día 27 de marzo de 1869, con una compañía de ópera.

En el año 1868 el teatro pertenecía a una sociedad formada por: D. Antonio de Alvear, D. Amador Calzadilla y D. Eugenio Conde. En Noviembre 1872, arrendó el Teatro Principal el empresario D. José Cuenca, conocido en el mundo artístico cordobés porque ya había arrendado anteriormente el café Recreo y el Teatro de Verano del Gran Capitán.

Posteriormente perteneció al empresario D. Juan Bonel, hasta que fue comprado en 1874 por D. Manuel García Lovera. Este acometió la modernización del Teatro Principal. En la ampliación se usó preferentemente el hierro, el área total del teatro era de ciento treinta metros, y podían alojarse en él mil quinientas personas.

“El nuevo propietario realizó diversas obras para ampliación del local. Se construyeron 46 palcos y plateas, dos de lujo en el interior del proscenio, decorados en papel granate y oro y cerrados con artísticas barandillas de hierro. En el tercer piso se hallaban primero las butacas del anfiteatro, que eran 60, y a los lados 8 delanteras del paraíso.” (Sánchez Fernández, 1991).

Posteriormente fueron hechas otras reformas, así en 1887 se reformó para que pudieran celebrarse funciones por horas, ampliándose el número de salidas y dotando al teatro de medidas contra incendios, medida obligada por las diferentes normativas estatales en cuanto a la prevención de incendios en los Teatros.

En 17 de Julio de 1892 un incendio destruyó el teatro. En aquel momento, el teatro no pudo ser reconstruido debido una disposición urbanística impedía construir teatros en lugares cercanos a otros edificios.

➤ **La programación musical del Teatro Principal (1862-1874):**

La programación musical del teatro Principal aporta un total de 689 zarzuelas representadas (Anexo III), repartidas en 495 funciones, 76 funciones de ópera y 26 conciertos instrumentales (Tabla 7).

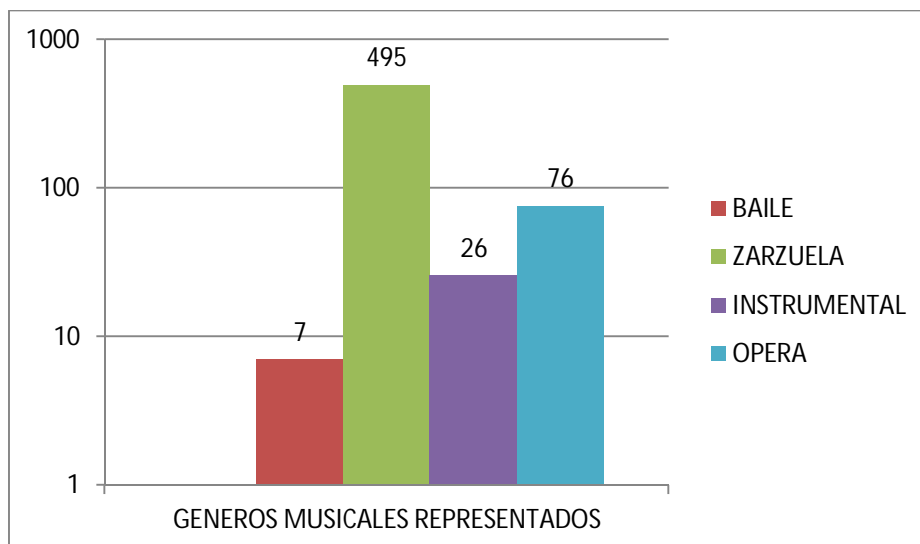


Tabla 7: Géneros musicales representados en el teatro Principal (1862-1874)

Una de las características de la programación musical de este teatro es la representación de óperas. En la Tabla 8 podemos observar los títulos de las óperas representadas, así como el número de veces que se escenificaron. Destacan entre estos títulos las óperas Lucía de Lamemmoor, con nueve representaciones, y títulos como la Traviatta o Un Ballo in Maschera, representadas en siete ocasiones. Las compañías de ópera que actuaron en el teatro Principal aparecen relacionadas en el Anexo I.

La entrada para una función de ópera costaba cuatro reales, siendo algo más elevado que el de la zarzuela, que en este teatro costaba entre los 2,5 reales y los cuatro, dependiendo de la calidad de la compañía contratada.

La programación musical en los teatros y cafés-teatro de Córdoba

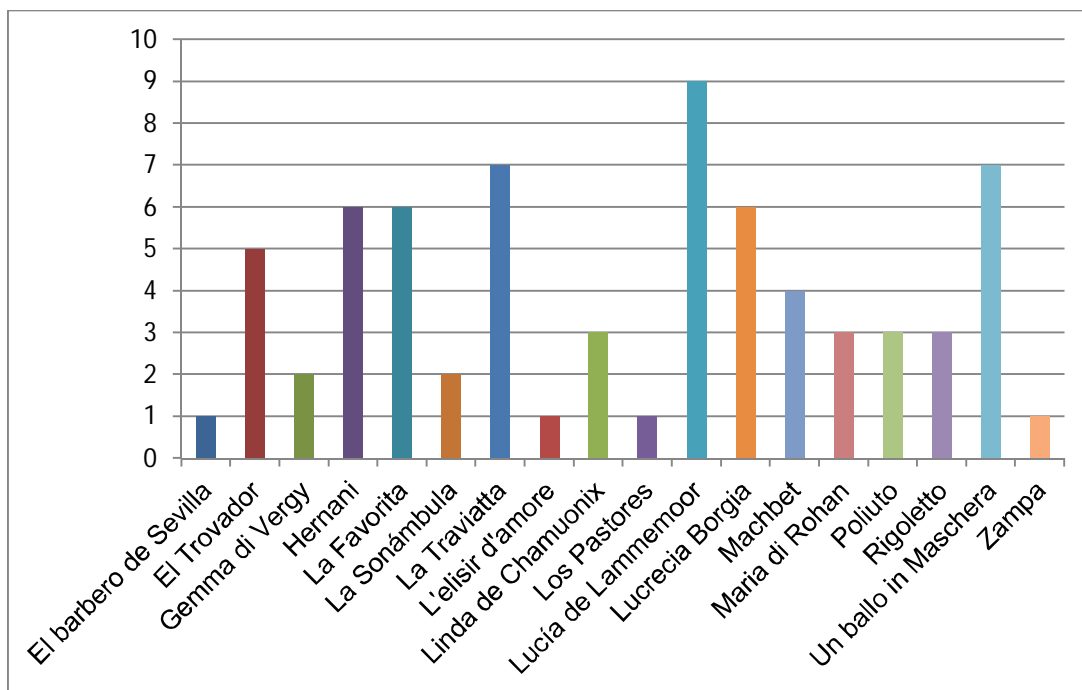


Tabla 8: Títulos de ópera representados en el teatro Principal.

El género preferido por el público que asistía al teatro era la zarzuela, contabilizando un total de 176 títulos diferentes representados en el periodo de estudio (Anexo III).

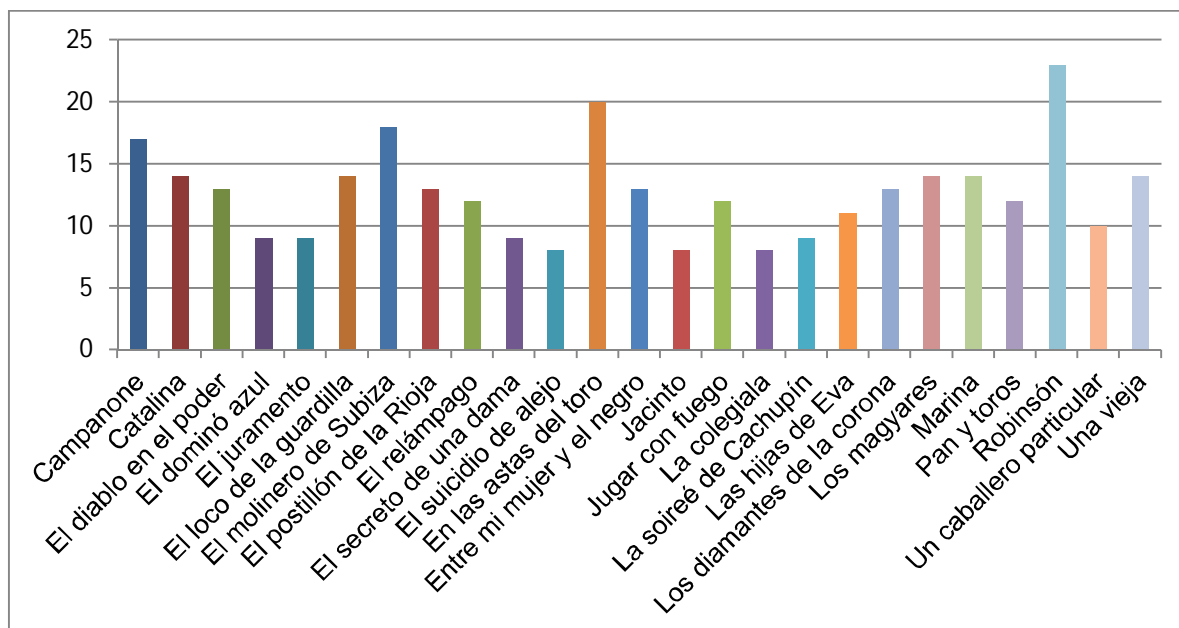
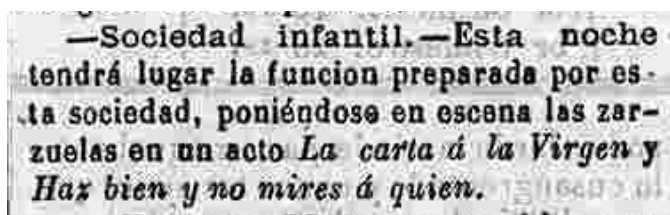


Tabla 9: Veinticinco zarzuelas más representadas en el teatro Principal (1862-1874)

Además de los espectáculos propios del teatro (zarzuela, ópera, magia, gimnásticos, etc...) también ofrecían sus funciones asociaciones como la Sociedad Infantil, la Alegría Cordobesa o la Sociedad Lírico Dramática.

La Sociedad infantil ofrecía la representación de obras de teatro y zarzuelas por parte de niños. En la mayoría de las ocasiones se trataba de obras escritas por autores y compositores locales para dicha asociación.

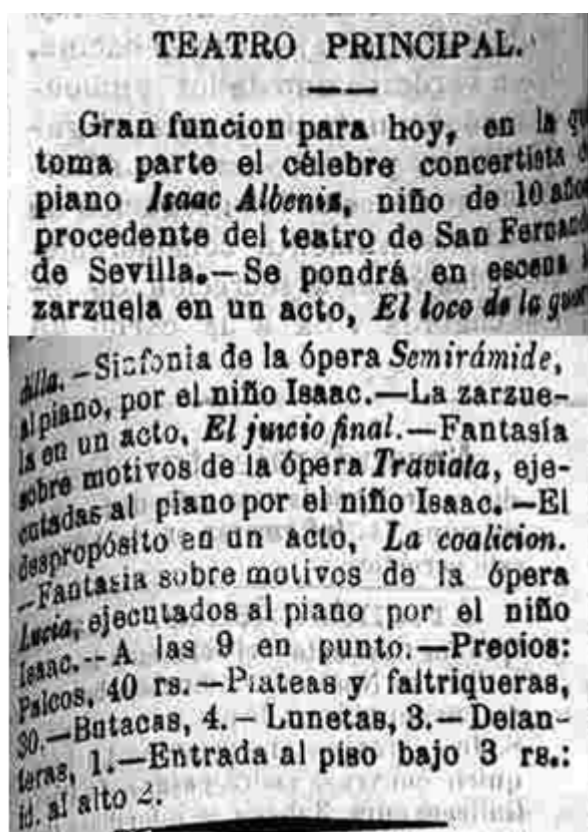


—Sociedad infantil.—Esta noche tendrá lugar la función preparada por esta sociedad, poniéndose en escena las zarzuelas en un acto *La carta á la Virgen* y *Haz bien y no mires á quien*.

Figura 16: Anuncio de función de la Sociedad Infantil. 16 julio 1867.

La Sociedad Lirico dramática fue inaugurada el martes 2 marzo 1863 y ofrecía con asiduidad zarzuelas en este teatro.

Los conciertos instrumentales no son muy numerosos, de entre los celebrados en el teatro cabe destacar el ofrecido por "el niño Isaac Albéniz", con la edad de 10 años:



TEATRO PRINCIPAL.

Gran función para hoy, en la que toma parte el célebre concertista de piano *Isaac Albéniz*, niño de 10 años procedente del teatro de San Fernando de Sevilla.—Se pondrá en escena zarzuela en un acto, *El loco de la guerra*.

Sinfonía de la ópera *Semirámide*, al piano, por el niño Isaac.—La zarzuela en un acto, *El juicio final*.—Fantasía sobre motivos de la ópera *Traviata*, ejecutadas al piano por el niño Isaac.—El despropósito en un acto, *La coalición*.—Fantasía sobre motivos de la ópera *Lucia*, ejecutados al piano por el niño Isaac.—A las 9 en punto.—Precios: Palcos, 40 rs.—Plateas y faltriqueras, 30.—Butacas, 4.—Lunetas, 3.—Delanteras, 1.—Entrada al piso bajo 3 rs.: id. al alto 2.

Figura 17: Programa del concierto ofrecido por Albéniz el día 4 de mayo de 1872.

Otros conciertos destacados fueron los celebrados en Enero de 1867 por la violinista Catalina Lebouys (alumna de Fiorentino Gio Vacehini), con acompañamiento de orquesta. En total ofreció siete conciertos marcados por una gran afluencia de público y por unas excelentes críticas.

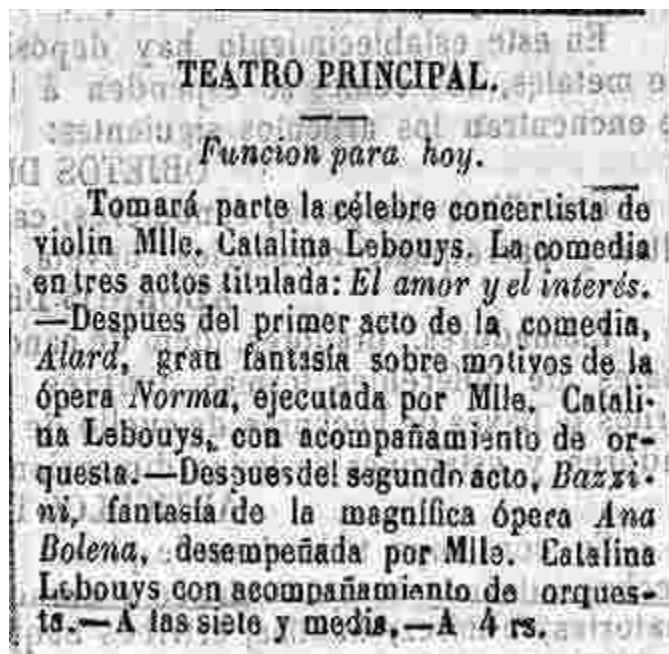


Figura 18: Concierto ofrecido por Catalina Lebouys. D.C Enero 1867.

La orquesta del teatro tenía un número de integrantes variable y desconocemos su formación. Caballero Guadix (1930) nos da algunas referencias sobre la existencia de la antigua orquesta de Córdoba y de su participación en los conciertos que se celebraban en el teatro Principal:

“Esto mismo sucedía con la orquesta que servía en ambos teatros (el autor hace referencia a la alternancia de funciones entre el teatro Principal y el Gran Teatro) Terminaba uno la temporada y a las pocas noches se encontraban los mismos músicos ante los atriles del otro abierto...los individuos de esta misma orquesta denominada de Córdoba, eran los que en jueves y domingos daban grandes conciertos en los altos del café Gran Capitán y los que amenizaban festivales y casorios de rumbo.”

Muchos de los músicos que la integraban formaban parte de la Capilla catedralicia o de la banda y academia municipales de música e iban alternando sus intervenciones en las diferentes salas de la ciudad. Dicha orquesta estaba dirigida por D. Francisco Lucena

Capítulo 4

Luque y posteriormente por su hijo Eduardo. Según un documento fechado en Agosto de 1859⁶² algunos de los miembros de la antigua Orquesta de Cuerda de Córdoba eran:

- D. Mariano Jiménez Suárez
- D. Ramón Gómez
- D. Pedro de la Cruz
- D. Manuel Sánchez.
- D. Rafael García
- D. Faustino Martínez
- D. Juan de la Torre

Algunos de estos músicos eran integrantes de la Banda Municipal siendo: D. Ramón González: Clarinete; Pedro de la Cruz: Trompa; Rafael García: fliscorno y oboe.

Respecto a los programas a interpretar por dicha orquesta, hemos de decir que, en las temporadas de zarzuela o bien de ópera, dependiendo del tipo de compañía contratada, los conciertos eran diarios, teniendo que abordar una gran cantidad de repertorio. Lejos de entrar a valorar la calidad de estos músicos, empresa difícilmente realizable con los datos disponibles y, según mi criterio, aspecto este en nada parecido a los cánones interpretativos actuales, hemos de decir que estos músicos tenían una gran capacidad de improvisación y lectura a primera vista. Eran capaces de interpretar diariamente repertorios muy variados, algunos de gran dificultad, como por ejemplo la interpretación de óperas como La Traviatta, Rigoletto ...

Respecto a la asistencia de público era variable, en ocasiones encontramos funciones con llenos absolutos, contrastando con periodos marcados por una baja afluencia de público. El día 29 de septiembre de 1862 el teatro cerró sus puertas debido al poco aforo que tenía. Se reabrió el día 11 de diciembre de 1862, según la prensa, a las dos primeras representaciones tras la reapertura asistió poco público, la tercera fue algo mejor. En torno a esta fecha, continúan los periódicos locales aludiendo a la poca concurrencia del teatro, incluso un cantante de la compañía de zarzuela contratada llegó a improvisar una seguidilla:

*Si no viene más gente
a ver zarzuelas,*

⁶² AM-CO: Sección X. Fomento Intelectual. Caja 0888. Doc. 15.

no gana el empresario

ni aún para velas.

Y es cosa triste

que por no haber entrada

falte el alpiste.

4.1.2.-- Teatro Moratín: características y fundación.

El teatro Moratín estaba situado en la calle Jesús María y se hallaba en los terrenos del ex convento de Jesús María, expropiados a la Iglesia en 1836.

"Pocas noticias hemos adquirido de este convento, que continuó hasta 1836, en que fue suprimido, incorporándose las religiosas a las comunidades que individualmente quisieron elegir. El edificio, que nada particular ofrece, aparte de un regular artesonado en la iglesia, estuvo dedicado a casa de vecinos y a depósito de cuadros del Museo Provincial, hasta que adquirido por el expresado señor Santaló estableció en él una fábrica de tejidos de hilo. Después ha estado la iglesia dedicada a teatro con la denominación de Moratín, y por último, no mereciendo éste los favores del público, está convertido en taller de carpintería. Otro de coches hay en parte del convento, y lo demás es la casa del propietario."
(Ramírez de Arellano T. , 1873, Paseo X).

El teatro era pequeño, según los datos encontrados, según Sáenz de Urraca (Sáenz de Urraca, 1872, pág. 221) la capacidad del teatro era de 252 localidades.

Los escenógrafos Montesinos y Huesol fueron los encargados de pintar las decoraciones de dicho teatro. Encima de la embocadura se había colocado el retrato de Moratín. Su inauguración se llevó a cabo el día 20 de Abril de 1862 con la siguiente programación:

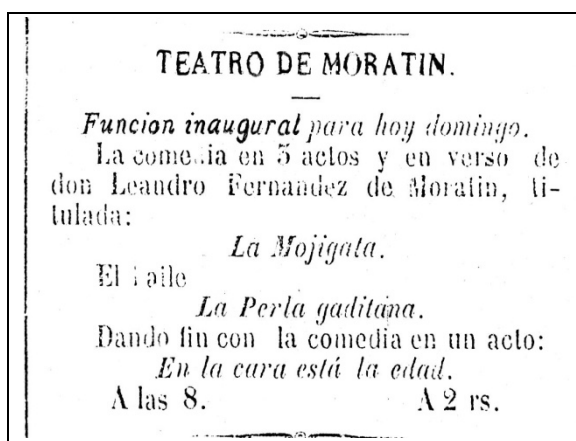


Figura 19: Programa de inauguración del Teatro Moratín. D.C. 20 Abril 1862.

En cuanto a la localización exacta del teatro, sabemos que estaba en el número ocho de dicha calle y era propiedad de D. Emiliano Santaló. Este presentó un proyecto de

reforma de la fachada de su finca el día 23 de febrero de 1885, adjuntando el siguiente plano⁶³, posiblemente este era el aspecto de la fachada del teatro Moratín:

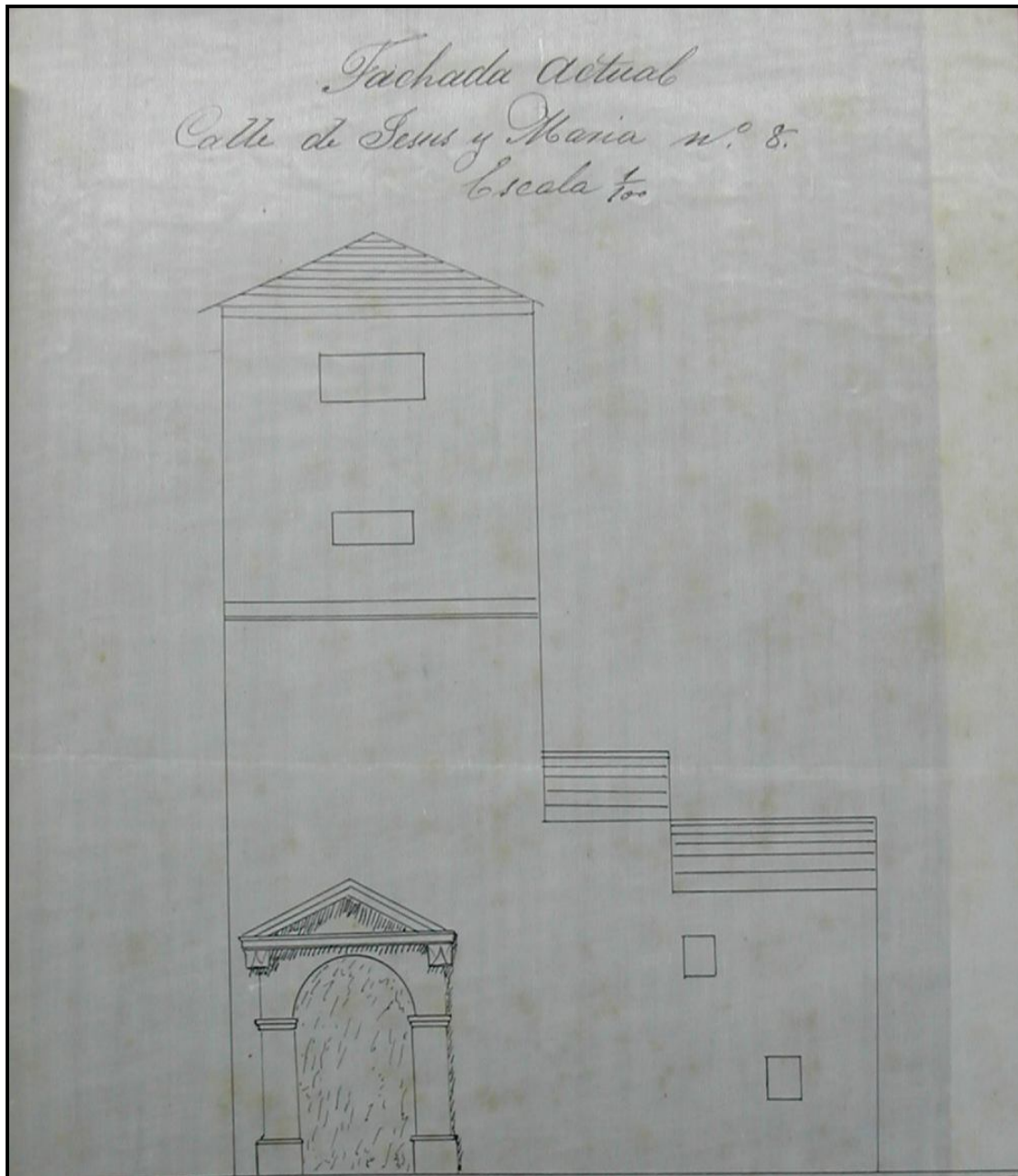


Figura 20: Plano de fachada del teatro Moratín.

José Cruz Gutiérrez (2010) sitúa el teatro Moratín en el mismo lugar que hoy ocupa el teatro-cine Góngora, aspecto este no confirmado con exactitud por los datos encontrados relativos a la reforma de la fachada del edificio. Según el plano de

⁶³ AM-CO: Sección VIII. Obras Particulares. Caja 317. Documento 16.

situación de la finca (Figura 21), el edificio estaba más cercano a la calle Moros (actual Rodríguez Sánchez) de lo que hoy día está el Teatro Góngora. A este respecto atendemos a la localización ofrecida por Salcedo Hierro (1953).

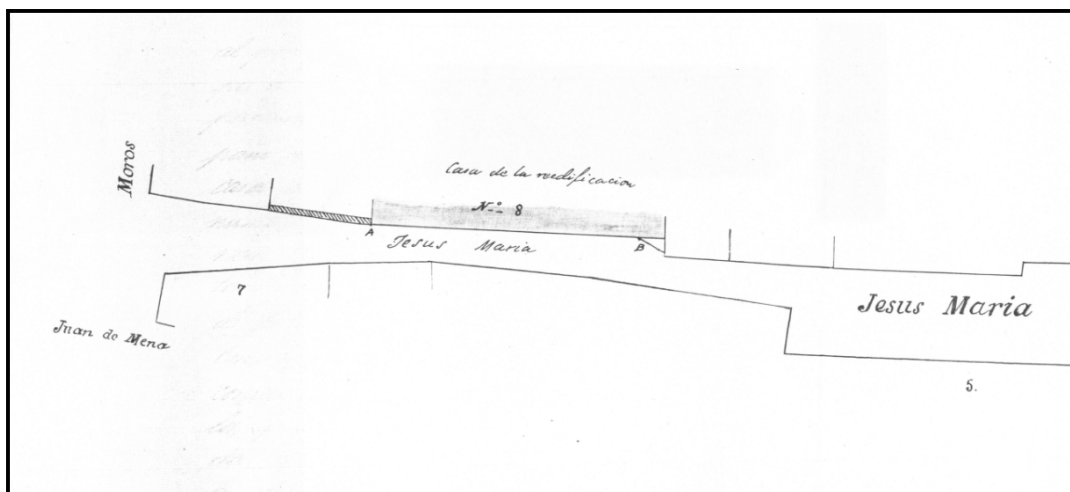


Figura 21: Plano de situación aportado por Emilano Santaló 1885.⁶⁴

➤ **La programación musical del Teatro Moratín (1862-1874):**

En cuanto a la actividad del teatro Moratín, ésta se centra principalmente en la contratación de compañías de teatro, ofreciendo menos espectáculos musicales que sus análogos en la capital cordobesa. Entre sus funciones existían abundantes comedias y actuaciones de cante y baile flamenco, así como conciertos instrumentales y la organización de Bailes de máscaras en torno a las festividades de Navidad y Carnaval.

Las compañías dramáticas contratadas, a menudo incluían secciones de baile, lo cual nos indica la existencia de músicos y probablemente una orquesta del teatro Moratín que acompañaba las representaciones teatrales y los bailes. A este respecto Caballero Guadix (1930) nos comenta como el músico cordobés Eduardo Lucena, dirigía desde los trece años la orquesta del teatro Moratín.

Desde el año 1863 la Sociedad Dramática “La amistad cordobesa” realizaba sus actos en dicho teatro. Esta asociación nació con la intención de fomentar el teatro y la danza en nuestra capital. Dicha actividad se vio progresivamente relegada a esporádicas representaciones de teatro en la década de los setenta. Contaba con dos secciones una de baile y otra de declamación, y los socios tenían, según su reglamento, derecho a adquirir entradas para las funciones que se llevaban a cabo, que podían ser como máximo de cuatro al mes (La Amistad Cordobesa, 1863).

⁶⁴ AM-CO:Sección VIII. Obras Particulares. Caja 317. Documento 16. AH-08.05.01

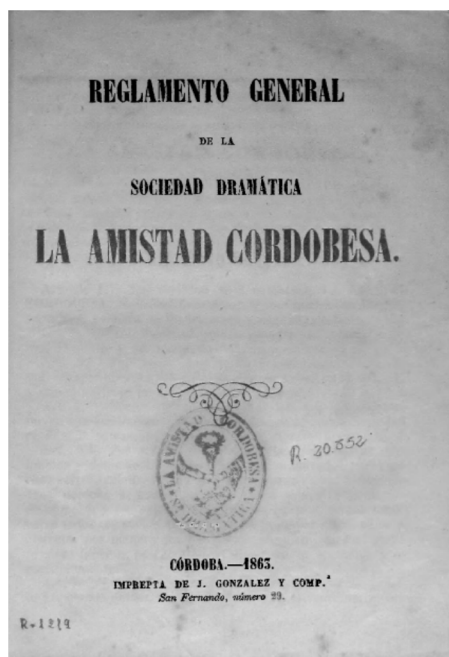


Figura 22: Reglamento Sociedad Dramática La Amistad Cordobesa.

Las temporadas de este teatro eran, según los datos encontrados, muy irregulares, con periodos en los que el teatro permanecía cerrado, como por ejemplo durante los cinco primeros meses del año 1864. Esto puede deberse a diferentes motivos, entre los que se encuentran una baja afluencia de público a las funciones, o bien, una falta de sistematización en cuanto a anuncios en la prensa periódica local se refiere. En ocasiones hemos encontrado conciertos y actuaciones de teatro que no estaban anunciadas en prensa y que, sin embargo, aparecen comentadas en críticas posteriores. Es posible que los anuncios de función se hiciesen mediante otros medios tales como la cartelería o mediante la distribución de papeletas.

Las funciones musicales celebradas en este teatro aparecen en la tabla 10:

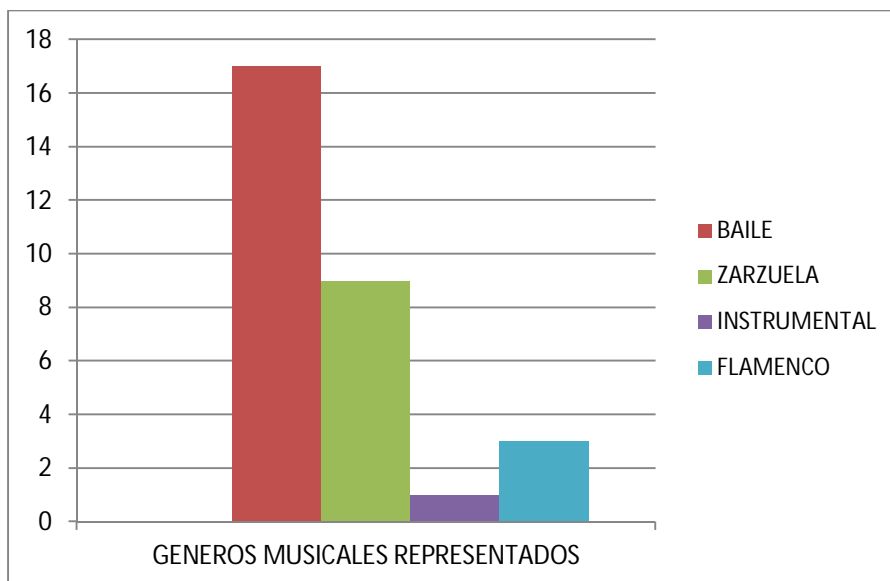


Tabla 10: Géneros musicales representados en el teatro Moratín (1862-1874)

La representación de zarzuelas, en comparación con los otros teatros de la ciudad fue inexistente en este teatro, tan sólo en el año 1864 encontramos la contratación de una empresa de zarzuela en este teatro (Anexo I), en total se llevaron a cabo nueve funciones de zarzuela en la que se representaron 16 zarzuelas (Anexo III).

También fueron escasos los conciertos instrumentales, únicamente hemos encontrado un concierto instrumental, si bien es destacable por la calidad del intérprete que lo ejecutó, el célebre guitarrista Julián Arcas⁶⁵. Se celebraron además conciertos de cante flamenco, realizados por la compañía de D. Silverio Franconetti ofreciendo varias funciones.

En Marzo de 1869, el teatro sufrió una serie de reformas para convertirlo un Café.

⁶⁵ D. Julián Arcas está considerado como el guitarrista español más importante en el último tercio del siglo XIX. Algunos lo consideran el padre de la guitarra flamenca, y entre sus alumnos más distinguidos encontramos a Francisco Tárrega. Durante la década de 1860 ofreció conciertos por toda Europa, destacándose los de 1862 en los palacios de los duques de Wellington y Cambridge.

4.1.3.- Gran Teatro: características y fundación.

Fue obra del empresario y banquero cordobés D. Pedro López Morales y se inauguró en 1873. La construcción del Café Gran Capitán y el Gran Teatro están ligadas desde un principio.

El día 16 de Mayo de 1867, el Ayuntamiento cedió los terrenos sobrantes del paseo San Martín a D. Mariano Castiñeira, con la condición de que en dos años debería construir las paredes forales del terreno. D. Mariano Castiñeira, apoderado de D. Juan de la Cruz Fuentes, cedió el terreno a éste.⁶⁶ D. Juan de la Cruz no cumplió con el compromiso suscrito con la Municipalidad, pero construyó el Café Gran Capitán en su totalidad, siendo este edificio uno de los Cafés más lujosos de Andalucía.

El día 16 de Marzo de 1871, habiendo construido ya los cimientos de lo que será el teatro tuvo que enajenar sus derechos sobre el terreno al banquero D. Pedro López. Este contrató al arquitecto D. Amadeo Rodríguez Rodríguez, que fue el encargado de realizar los planos del edificio. El banquero construyó el teatro, cumpliendo así las expectativas del Ayuntamiento y fue nombrado propietario de los dos edificios, del Café y del teatro, el día 23 de septiembre de 1872.

El edificio, según las fuentes de aquella época, tenía una capacidad de unas 2000 personas, su escenario era amplio y contenía las últimas novedades en cuanto a espacios escénicos se refiere, y permitía realizar representaciones que hasta ahora no se podían llevar a cabo en los escenarios cordobeses.

“El escenario tiene foso y contrafoso, siendo susceptible de poner en escena toda clase de espectáculos por tener su maquinaria completa y formada según el sistema francés más moderno: los telones se esconden sin tener necesidad de enrollarse, quedando colgados del telar o peine.” (Ramírez de Arellano T. , 1873)

Constituía por lo tanto el teatro mejor equipado y más moderno de Córdoba, lo que hizo que los demás teatros pasasen a un segundo plano. Su descripción detallada nos la podemos encontrar en Ramírez de Arellano (1873).

El pintor y escenógrafo Francisco González Candevalc fue el autor del telón de boca y de las decoraciones de la sala, además de los cinco escenarios que se usaron para la función de estreno del teatro.

⁶⁶ AH-CO: 08.04.07; Gran Capitán, Documento 1

"Tras un cortinaje carmesí, graciosamente recogido en pabellones, se descubre una vista sacada de un punto bellissimo, en la que se presenta el puente, el río, la graciosa puerta del puente, la Catedral, el palacio del Excmo. E Ilmo. Sr. Obispo, el seminario, el Triunfo y las cúpulas y torres de algunos magníficos edificios, que han sido trasladadas al lienzo con singular exactitud." (D.C. 12 octubre 1873)

Su apertura se celebró el día 13 de abril de 1873 y fue todo un acontecimiento para la sociedad cordobesa, se celebró con la representación de la zarzuela en cuatro actos Martha de Friedich von Flotow, traducida y arreglada por los Sres. Manuel del Palacio y D. Emilio Álvarez. La representación corrió a cargo de la compañía de zarzuela Marimón.

La compañía estaba formada por un gran número de intérpretes y para el evento se contrató a la primera tiple cómica de los teatros de Madrid D^a Adelaida Montañés (Anexo I). El acto fue todo un éxito con un lleno absoluto. En el terreno musical destacó una numerosa orquesta dirigida por D. Napoleón Bonoris (D.C. 14 abril 1873).

A continuación mostramos el anuncio de la inauguración del teatro, en el que se incluyen algunas anotaciones de interés, así como los precios de las entradas.

Espectáculos.
GRAN TEATRO DE CÓRDOBA.

Inauguración.—Compañía de zarzuela.—Función para hoy.—1.^o de abono.—Se pondrá en escena la zarzuela en 4 actos, arreglada á la escena española por los Sres. D. Manuel del Palacio y don Emilio Álvarez, música del maestro Flotow, titulada: *Marta*.—Las cinco decoraciones que se presentarán en esta obra, han sido pintadas por el distinguido escénografo don Francisco Gonzalez Candelbac.—A las ocho y media.

Precios.—Palcos primeros de proscenio, 50 rs.—Id. segundos id., 35.—Id. terceros id, 25.—Plateas, 40.—Palcos principales, 40.—Id. segundos, 25.—Butacas con entrada, 8.—Delanteras de anfiteatro con entrada, 7.—Asientos de id. con id., 6.—Sillencillos de paraiso con id. 5.—Delanteras de id. con id., 4.—Entrada al piso bajo y localidades, 4.—Id. al paraiso, 3.

Notas. En la contaduría del teatro se pueden tomar localidades con 24 ho-

Figura 23: Función inaugural del Gran Teatro de Córdoba. D.C. 14 de abril de 1873

Agosto 1873 se nombra a D. Rafael Martos arrendatario del GT durante tres años.

➤ **La programación musical del Gran Teatro (1873-1874):**

Al igual que en el teatro Principal, el género preferido por el público era la zarzuela. Desde su fundación (1873) hasta la fecha final del estudio (1874) se ha catalogado la representación de noventa zarzuelas (Anexo III) repartidas en 76 funciones, y en las que se representaron 43 títulos diferentes.

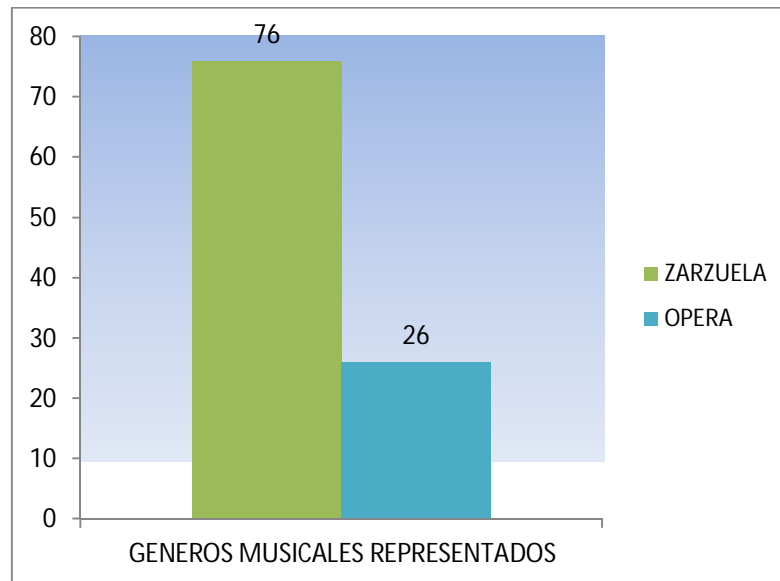


Tabla 11: Géneros musicales representados en el Gran Teatro (1873-1874)

Son destacables asimismo las 26 funciones de ópera (tabla 10), estas pertenecen al verano de 1873, periodo en el cual estuvo contratada una compañía de ópera italiana (Anexo I). Los títulos representados aparecen en la tabla 12:

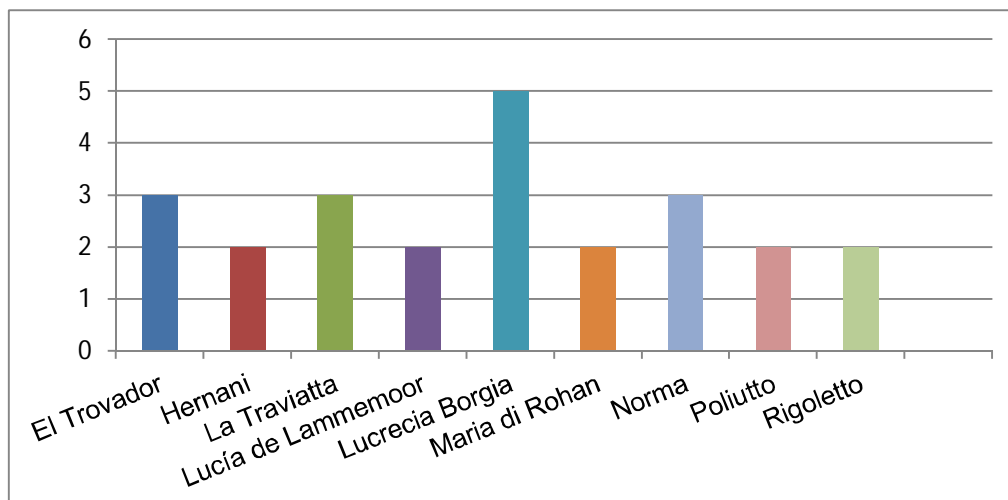


Tabla 12: Operas más representadas en el Gran Teatro (1873-1874)

Capítulo 4

Respecto a la representación de zarzuelas, hemos de destacar la contratación en febrero y marzo del año 1874 de la famosa compañía de los Bufos madrileños, dirigida por Arderius. Esto, sin duda supondría un revulsivo para la ciudad, teniendo en cuenta el auge que tuvo este tipo de zarzuelas. Las zarzuelas más representadas en el Gran Teatro aparecen en la tabla 13:

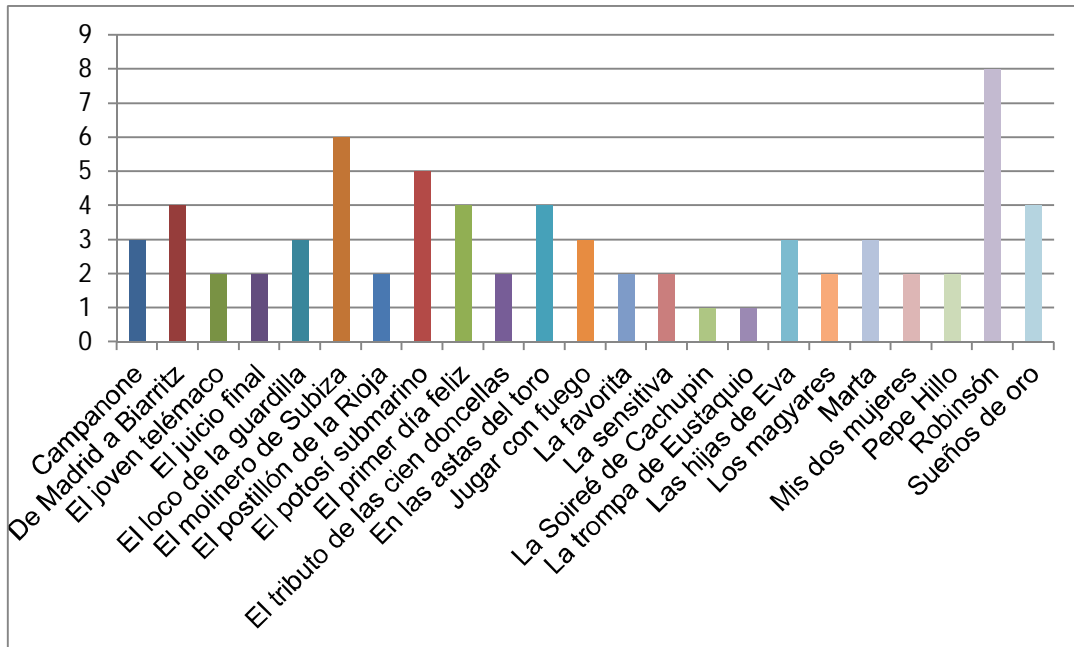


Tabla 13: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Gran Teatro (1873-1874)

4.2.- Los Cafés-teatro en Córdoba: análisis de su producción musical (1862-1874).

4.2.1.- *Café-Teatro del Recreo: fundación y características de su actividad musical.*

El Café del Recreo se encontraba en la calle Arco Real nº4, hoy llamada calle María Cristina y se inauguró el Domingo 10 de Septiembre de 1865; en un principio no incluía representaciones musicales, pero la prensa local celebraba la apertura de este establecimiento destacando su decoración y buen servicio.⁶⁷

Según Ramírez de Arellano (1873) el edificio era una vieja mansión perteneciente a los Argote. Un descendiente de esta familia, Ignacio María Martínez de Argote y Salgado (marqués de Cabriñana) vendió la propiedad a Don Feliciano Maraver Navarro. El edificio se encontraba en lo que hoy día es la calle Claudio Marcelo, siendo derribado en 1910 para la construcción de esta vía (Fig. 24).



Figura 24: Proyecto de prolongación de la calle Claudio Marcelo hasta la de Diego de León. 23 Agosto 1909. Archivo Municipal de Córdoba.

⁶⁷ D.C. de 12 Septiembre de 1865.

Capítulo 4

La primera actuación musical que encontramos en dicho Café fue un concierto instrumental a cargo del guitarrista D. Julián Arcas, celebrado el Domingo 26 de Noviembre 1865. El programa estuvo compuesto por: *"Fantasía sobre motivos de Il Trovatore, Variaciones sobre un tema de Il Pirata, La Rondeña, sinfonía de Semiramide y la Gallegada"*. Además actuaron los pianistas Aguirre y Mondéjar que interpretaron *"Fantasía para dos pianos de Talberg sobre motivos de Norma y el Vals de El Laberinto"*.⁶⁸ El segundo concierto fue el día 30 de Noviembre y, de nuevo, contó con la interpretación del destacado maestro.

Después de estos magníficos conciertos de inauguración, en el Café se constituyó un Casino y, a la vez, continuaron realizándose bailes de máscaras, muy populares en aquella época. El edificio sufrió una serie de reformas en 1865 antes de ser abierto como teatro (Fig. 26).

El Café contaba con dos salones para representaciones musicales. El salón principal, que constituía el Teatro del Recreo, se llamaba salón Rossini. Posteriormente, según Ricardo de Montis (1929, pág. 232), en el piso alto de dicho establecimiento se creó el salón Rizzi, del que se desconoce su capacidad. Además de estos dos salones, el Café contaba con una sala de billar y jardines, donde se celebraban bailes en época estival.

El salón Rossini tenía un aforo de cuatrocientas plazas. En Junio de 1867, este salón sufrió una serie de reformas. Se eliminaron una serie de arcos con la intención de mejorar la visibilidad (Cruz Gutiérrez, 2010, pág. 173); asimismo en Diciembre de ese mismo año se añadieron unas cristalerías al patio central, además de una serie de ventiladores de techo para regular la temperatura interior del edificio. Con estas reformas la capacidad del salón principal se amplía hasta conseguir setecientas plazas⁶⁹.

El día 8 de mayo de 1867 aparece en la prensa local con la denominación de *"Café Cantante"* y ofrece una programación Lírico-Dramática. En Julio de 1868 ya se anuncia bajo el nombre de *"Teatro de la Zarzuela en el Café del Recreo"* y es de destacar que cuenta con Orquesta y Coro para la realización de las funciones.⁷⁰

⁶⁸ D.C. de 30 Noviembre 1865

⁶⁹ D.C. de 8 de Junio 1867.

⁷⁰ El término "orquesta", hace referencia solamente a un conjunto de instrumentistas, del cual no podemos calcular la plantilla, es decir, no estamos hablando de una orquesta sinfónica tal y como podemos entender hoy en día.

Las temporadas de conciertos, al igual que en los teatros de la ciudad, comenzaban en septiembre y terminaban en junio, descansando durante el verano; en esta época el público se desplazaba a otros establecimientos al aire libre como el Teatro-Circo del Gran Capitán o las zonas de la Ribera y los Jardines de la Victoria.

➤ **La programación musical del Café teatro del Recreo:**

La programación musical aporta un total de 138 títulos de zarzuela diferentes (Anexo III). En el período estudiado se contabilizaron un total de 1159 zarzuelas representadas repartidas en un total de 739 funciones, 32 conciertos instrumentales, 4 de flamenco y 3 conciertos de ópera (Tabla 14). La diferencia existente entre el número de zarzuelas representadas y el número de funciones se debe a que en las funciones de zarzuela normalmente se incluía una obra en tres actos, o bien se combinaban varias en uno o dos actos en una misma función.

En el terreno instrumental destacan los conciertos celebrados por Don Andrés Fortuni (violín) y por Don Julián Aguirre (piano). Estos celebraron conciertos instrumentales durante el mes de mayo de 1872.

Entre las actuaciones de flamenco o “cantes andaluces”, como aparece denominado en la prensa, cabe destacar las realizadas por la compañía de Silverio Franconetti en mayo de 1871 y 1872. Los bailes de sociedad también eran numerosos, contabilizando un total de 51.

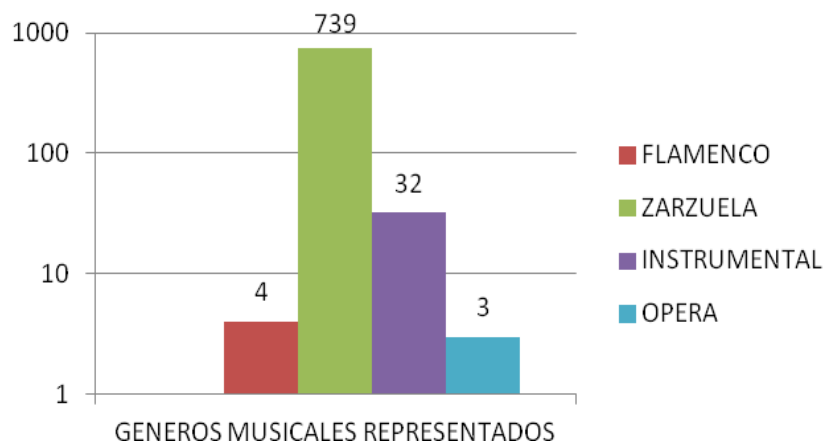


Tabla 14: Géneros musicales representados en el Café-Teatro del Recreo (1865-1874).

El horario habitual de los conciertos era en torno a las ocho de la tarde, dependiendo de la época del año, y la entrada, como media, costaba dos reales con derecho a

consumición. En fechas señaladas, bien sea en Carnaval, época de Feria o durante las festividades de Navidad y Año Nuevo, encontramos varias actuaciones a lo largo del día. El horario de las funciones de mediodía era a las tres, y su precio era menor que el de las de tarde, a un real.

Las funciones solían terminar en torno a las once u once y media, para después, en fechas señaladas, desalojar el salón y comenzar un baile de máscaras que daba comienzo a las doce y terminaba a las cinco de la mañana (figura 25).

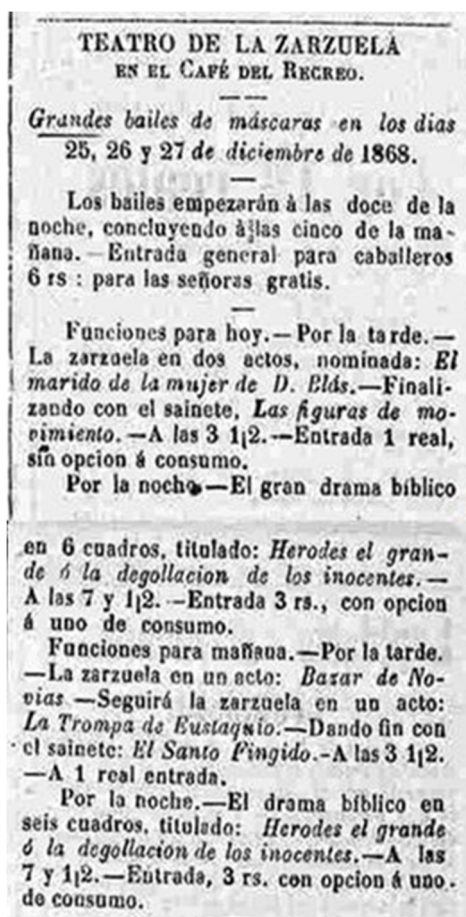


Figura 25: D.C. Representaciones para los días 25,26 y 27 de Diciembre de 1868.

El precio de la entrada oscilaba en torno a los tres reales, como dato anecdótico diremos que solo cobraban la entrada a los caballeros, siendo la entrada de señoras y señoritas gratuita.

En una misma función era muy usual la combinación de géneros, a diferencia de lo que suele ocurrir en la actualidad. Así encontramos funciones de zarzuela junto con comedias y dramas, zarzuela y música instrumental y, en ocasiones, zarzuela y bailes nacionales.

La programación musical en los teatros y cafés-teatro de Córdoba

Entre las zarzuelas más representadas (Tabla 15), hay que destacar el auge de zarzuelas consideradas del género Bufo, tales como Robinsón, puesta en escena en treinta y siete ocasiones, y Pascual Bailón, representada en veintisiete ocasiones, así como otras zarzuelas de diferente temática, tales como Una Vieja, interpretada veintiocho veces o Los Diamantes de la Corona, escenificada en veintiséis ocasiones.

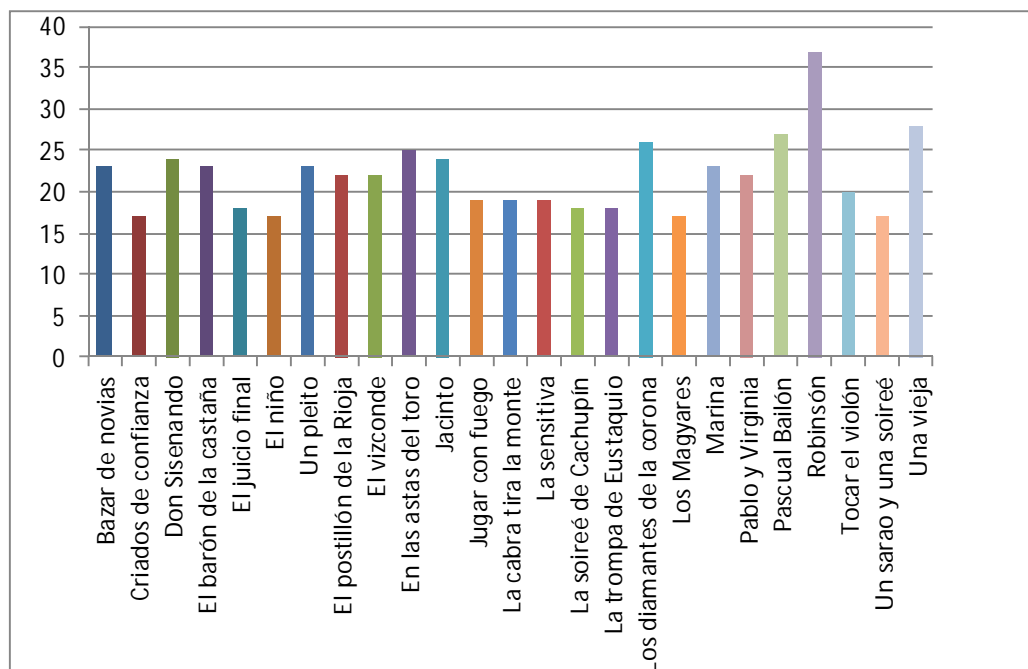


Tabla 15: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-Teatro del Recreo. (1865-1874).

Las compañías líricas que actuaban en el café tenían un número variable de integrantes, pero en determinadas temporadas encontramos compañías con un numeroso elenco de artistas en sus filas (Anexo II).

La actividad musical de este Café-Teatro a finales de los años setenta se debió al establecimiento de la asociación "La Amistad Cordobesa", sociedad Lírico-dramática ya comentada anteriormente que representaba en el teatro Moratín. En este periodo dicha sociedad contaba con su propia orquesta, que era dirigida por el profesor de piano José Fragero Ruiz. Según Moreno Calderón (1999, pág. 155) éste fue premiado por el Conservatorio de París y posteriormente lo encontraremos como profesor en el claustro de la Sección de música de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba.

El edificio del Café pasó a ser en 1882 sede de la Audiencia Provincial y posteriormente fue demolido en 1910 para la construcción de la Calle Claudio Marcelo.

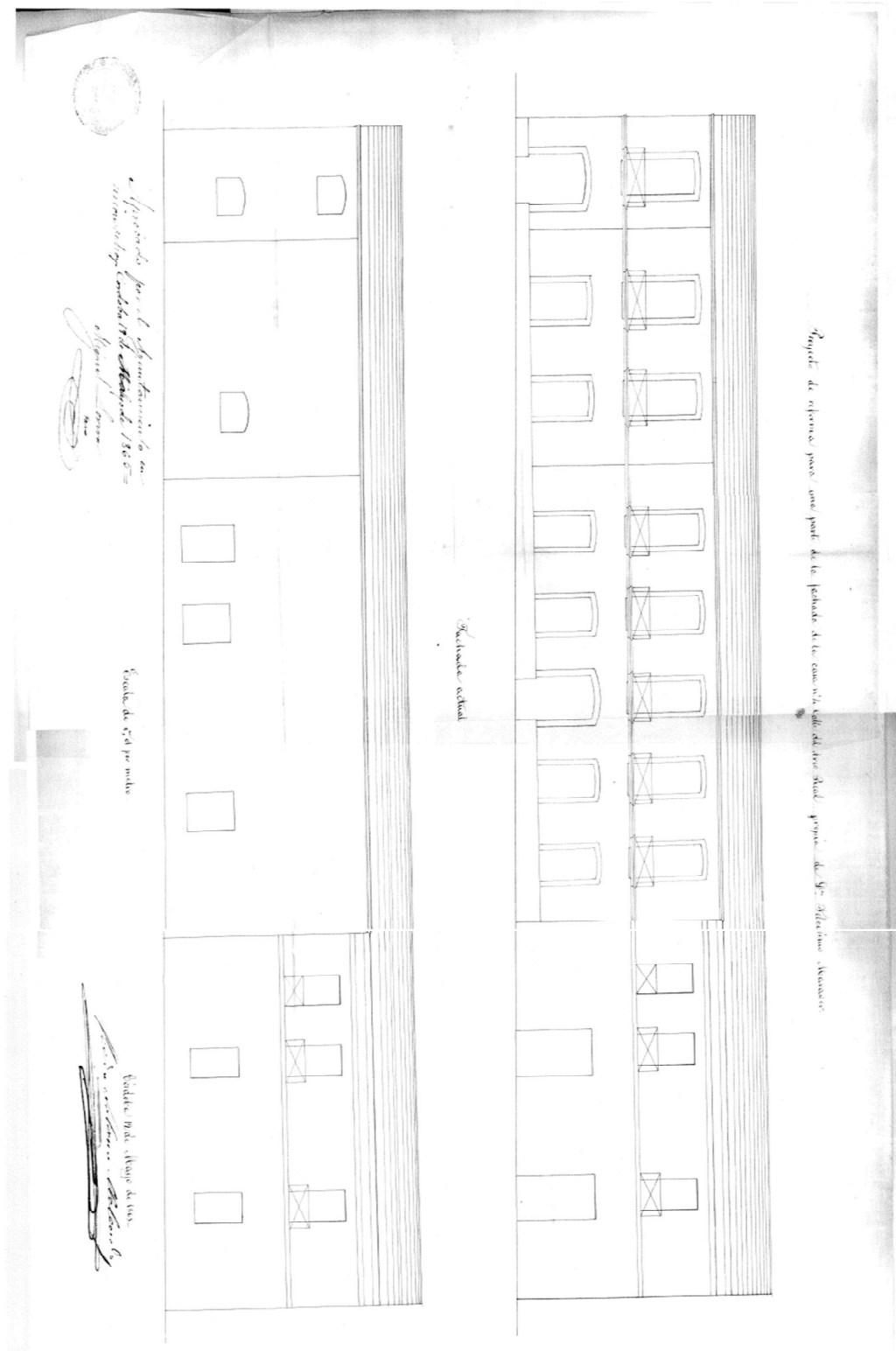


Figura 26: Archivo Municipal de Córdoba. Plano de Reforma de Fachada de la casa Arco Real nº4, propiedad de D. Feliciano Maraver. AM-CO, Sección VIII (Obras Particulares), Caja 313, Doc.165.

4.2.2.- *Café del Gran Capitán: fundación y características de su actividad musical.*

La construcción del Café del Gran Capitán está ligada a la creación del paseo del mismo nombre. En 1859 se diseñó el paseo del Gran Capitán y en 1860 se comenzaron las obras. Enfrente de la iglesia de San Nicolás de la Villa quedó un solar que fue cedido al ingeniero D. Juan de la Cruz Fuentes y su ayudante D. Mariano Castiñeira, que en un principio tenían el proyecto de edificar casas, pero que, posteriormente, cambiaron de opinión y decidieron construir un Café y un Teatro. Primeramente se edificó el Café del Gran Capitán para luego acometer la construcción del Gran Teatro. Esta última empresa no pudo ser culminada por sus promotores, dado el elevado costo de las obras y a no poder cumplir los plazos de construcción que estableció el ayuntamiento. Tal plazo era de dos años, y dado la imposibilidad de la construcción del teatro, la finca salió a subasta y fue adquirida por D. Pedro López en 1868, que como vimos anteriormente (4.1.3) acometió definitivamente la construcción del teatro.

En la figura 27 podemos observar el aspecto exterior del edificio, en concreto es el primer edificio que aparece a la izquierda de la imagen junto al Gran Teatro:



Figura 27: Imagen del Paseo del Gran Capitán

Según Montis (1989, vol. XI, pág. 158) el café era elegante, muy espacioso y era uno de los mejores de Andalucía en la época. Contaba con numerosas dependencias entre las que se podía encontrar un amplio salón con mesas de billar y tenía una gran afluencia de público.

La inauguración del café fue el Sábado 31 de Octubre de 1868.

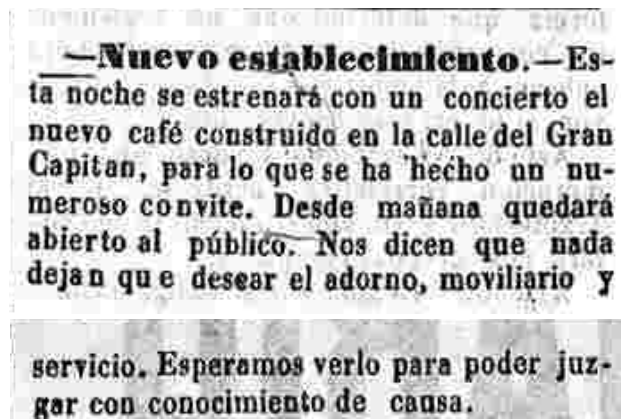


Figura 28: D.C. Sábado 31 Octubre 1868.

La crítica aparecida tras la inauguración en el Diario Córdoba hace referencia al buen gusto en la decoración, al alumbrado y al servicio que se presta en él. El primer arrendatario del café Sr. Puig⁷¹, un empresario de origen catalán que nunca escatimó gastos para convertir el edificio en uno de los cafés más lujosos de la ciudad.

El establecimiento pronto se convirtió en un importante centro de reuniones y tertulias de los cordobeses, destacando en el terreno cultural las reuniones de Francisco Borja y Pavón, Rafael Romero Barros, Teodomiro y Rafael Ramírez de Arellano...

Las características constructivas del edificio que albergaba el café se asemejaban a este modelo, que fue el que ofreció el Ayuntamiento para que se edificasen en la nueva vía de Gran Capitán (Fig. 29).

⁷¹ D.C.: Domingo 9 Agosto 1868

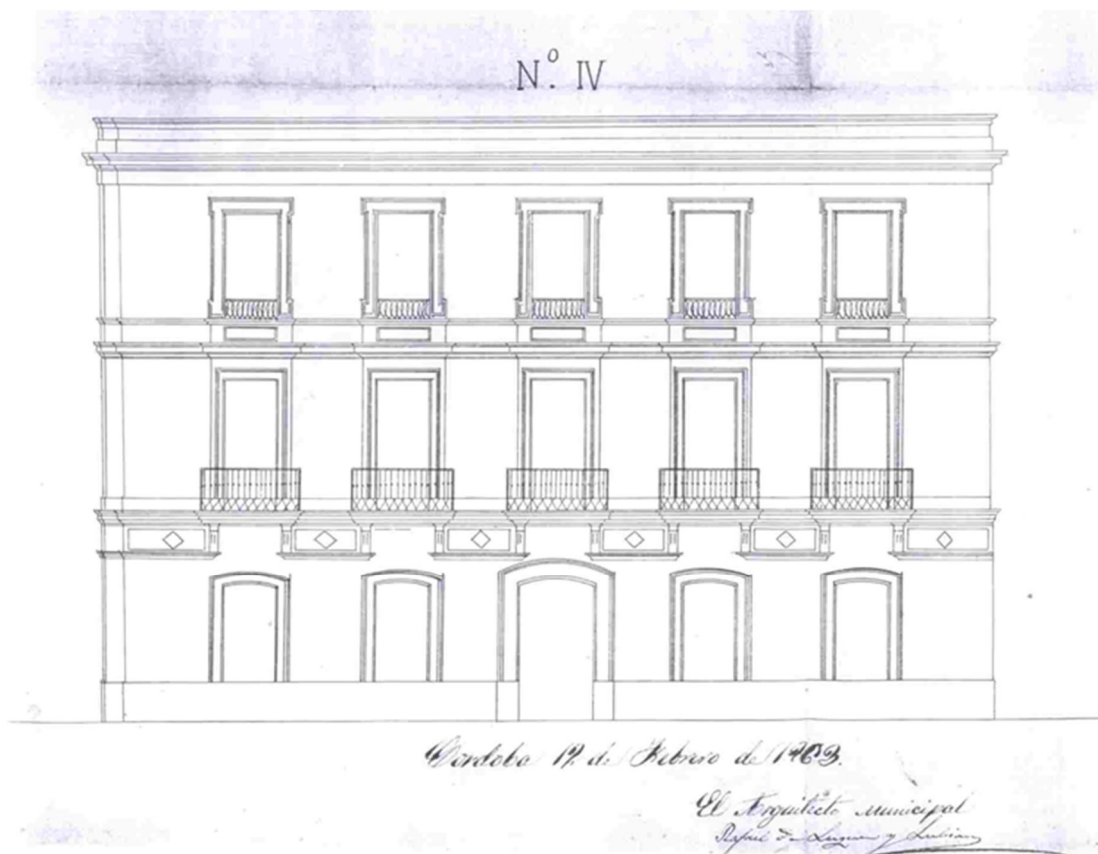


Figura 29: Modelo de fachada a edificar en Gran Capitán.⁷²

➤ **La programación musical del Café Gran Capitán:**

En cuanto a la actividad musical del café (Tabla 16) es destacable la proliferación de conciertos instrumentales. Algunos de estos conciertos eran realizados por las diferentes bandas militares residentes en la ciudad. Era común el acabar el concierto de banda con la celebración de un baile de máscaras acompañado por la misma banda. En otras ocasiones los conciertos eran ofrecidos por los pianistas que trabajaban en el café. El programa de la mayoría de estos conciertos eran variaciones instrumentales basadas en temas famosos de ópera. Entre los pianistas que trabajaron en el café encontramos a D. Federico Reparaz, D. Mariano Valle y D. Francisco Guijo. Otro pianista y tenor muy popular y conocido en Córdoba en aquella época es el Sr. D. Martín Huguet, que ofrecía conciertos en el café alternando interpretaciones instrumentales con famosos fragmentos de ópera.

⁷² Archivo histórico municipal de Córdoba. 08-04-07. Calle y paseo del Gran Capitán. Escrituras y expedientes. C-0773.

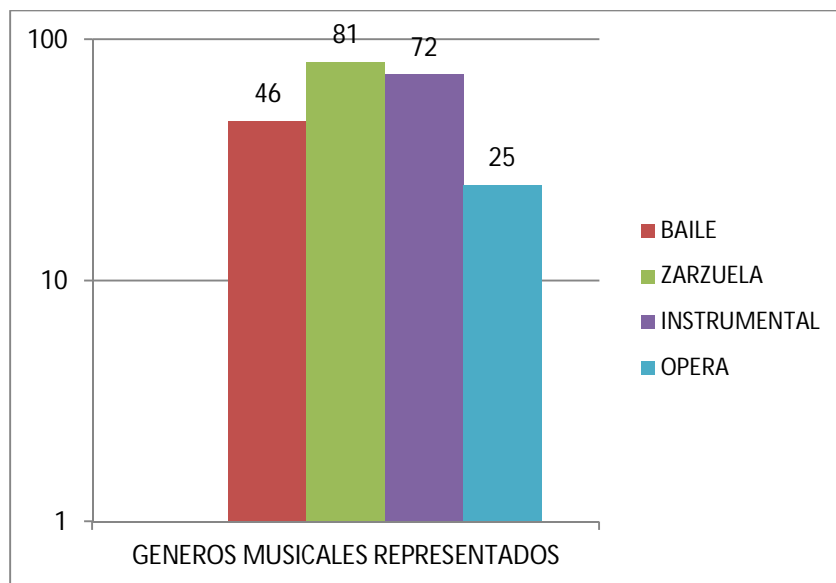


Tabla 16: Géneros musicales representados en el Café Gran Capitán (1868-1874)

El café contaba con un coro, dirigido por el pianista D. Federico Reparaz, así como con una orquesta, dirigida en la temporada de 1873, por D. Rafael León.

En cuanto a la representación de zarzuelas, se representaron un total de 55 títulos diferentes. Se representaron 136 zarzuelas (Anexo III) repartidas en 81 funciones. En la tabla 17 podemos ver los títulos más representados en dicho café.

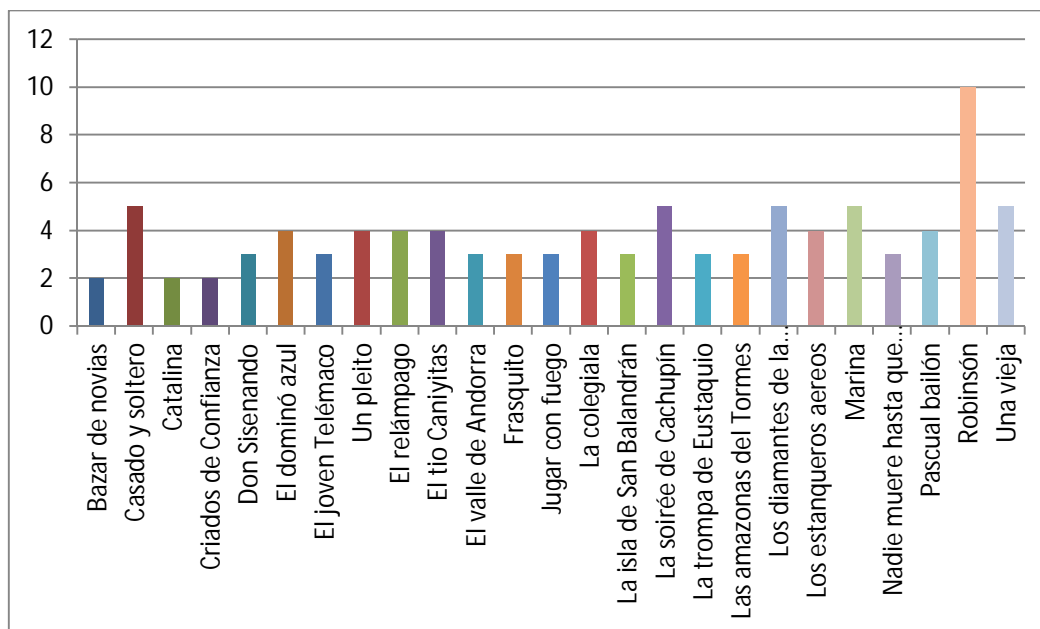


Tabla 17: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-teatro Gran Capitán (1867-1874)

Al igual que la mayoría de los establecimientos de este tipo el Café del Gran Capitán se convirtió en Casino en 1929.

4.2.3.- *Café -Teatro Iberia: fundación y características de su actividad musical.*

Otro de los centros de producción cultural en la ciudad fue el Café San Fernando, posteriormente más conocido como Café Iberia y se encontraba en la esquina de la Plaza de las Azonaicas con la calle del Liceo, hoy calle Alfonso XIII.

Se inauguró en julio de 1867 con el nombre de Café San Fernando:

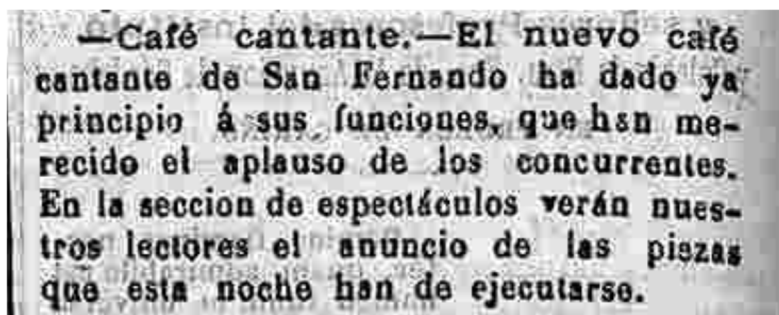


Figura 30: Función inaugural del Café Iberia. D.C. 20 Julio 1867

Su propietario era Don Francisco Castillo y su arrendatario D. Manuel de la Cruz, que realizó una serie de reformas en el verano de 1867 para reabrir el establecimiento con el nuevo nombre de Café Iberia.

➤ *La programación musical del Café Iberia:*

La época dorada del Café Iberia la encontramos en el año 1872, cuando comenzó a ofrecer una programación diaria de conciertos de zarzuela, bailes de máscaras y conciertos instrumentales. En esta época aparece en los anuncios como Teatro Iberia y competía directamente con el teatro Principal y con el Recreo. Los géneros representados los podemos consultar en la tabla 18:

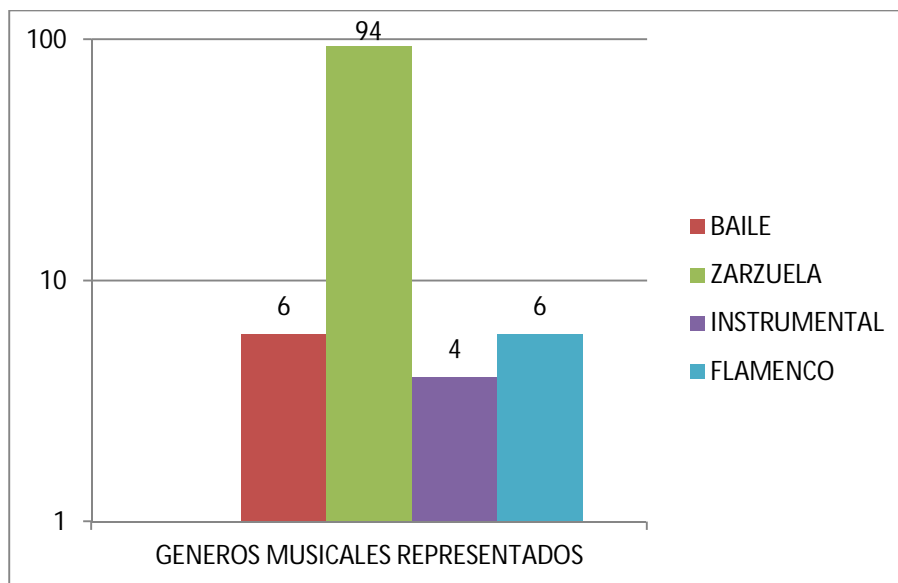


Tabla 18: Géneros musicales representados en el Café-teatro Iberia (1867-1874)

El género musical más representado era la zarzuela, destacando los títulos pertenecientes al género bufo, como El potosí submarino, La conquista de Madrid, La soireé de Cachupín o Robinsón (Tabla 19). En total se representaron 50 títulos diferentes de zarzuela. En el periodo estudiado se contabilizó la representación de 131 zarzuelas (Anexo III) repartidas en 94 funciones.

En cuanto a las compañías de zarzuela que actuaban en el café, no hemos encontrado listas de compañías. En el año 1873, la compañía de zarzuela que actuaba en el café Iberia se trasladó al teatro Principal, lo cual nos hace pensar que la representación de zarzuelas se llevaba a cabo por parte de una compañía bastante numerosa.

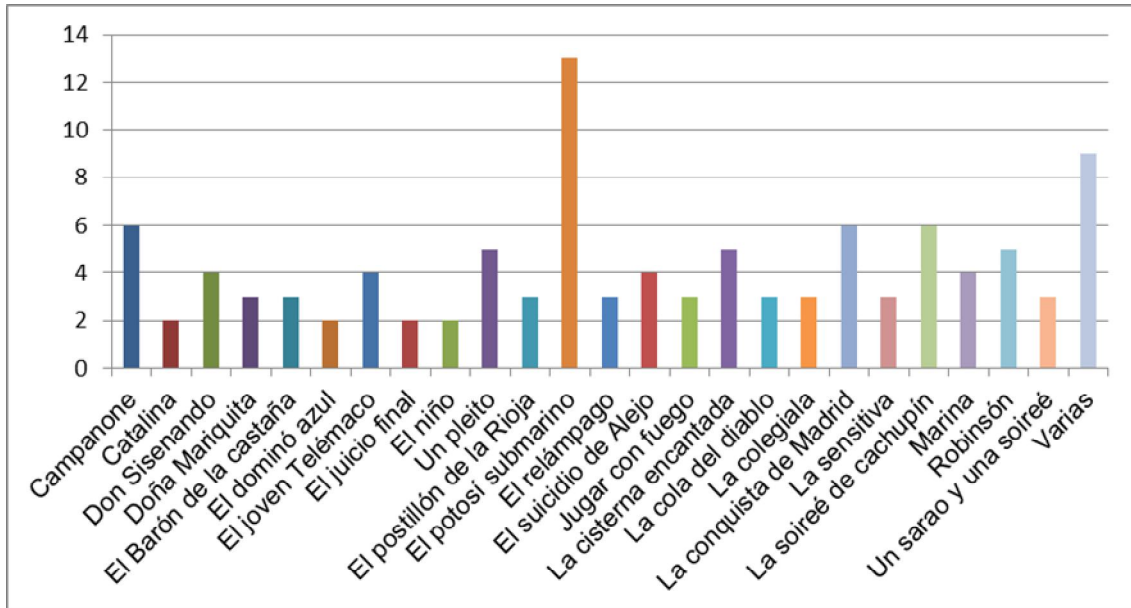


Tabla 19: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-teatro Iberia (1867-1874)

Los conciertos instrumentales son escasos, si bien, son destacables los ofrecidos en diciembre de 1872 por el pianista D. Federico Reparaz y por el célebre violinista cordobés D. Eduardo Lucena:

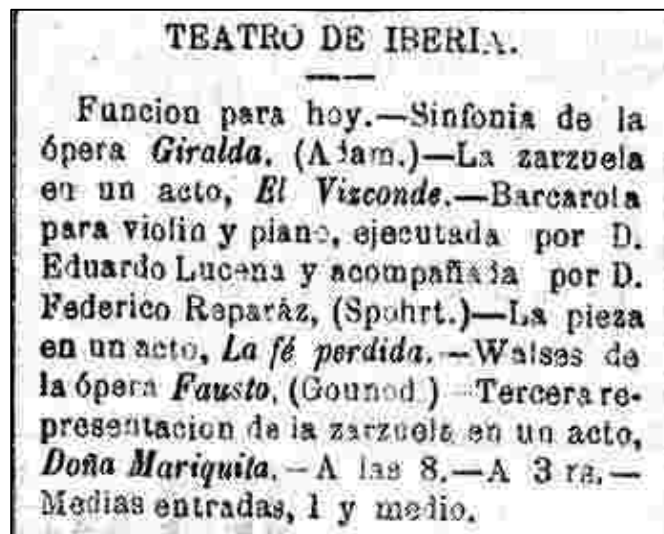


Figura 31: Concierto realizado por D. Eduardo Lucena. D.C. 13 diciembre 1872

En la temporada de 1874 destaca la actividad del Café por la organización de Bailes de Máscaras y por la contratación durante una semana del cuadro flamenco de Silverio Franconetti.

CAFÉ DE IBERIA.

Grandes conciertos de cantos y bailes andaluces, en los que tomarán parte los célebres artistas de este género D. Silverio Franconetti, D. Francisco Hidalgo, D. Antonio Perez, D. José Lorente, D. Antonio Paez, D. Juan Patron, D. Francisco Rojas y la Sra. Doña Rafaela Cano.

Darán funcion diaria desde el dia 20 al 26 del corriente.

Figura 32: Función de flamenco compañía de Franconetti. D.C. Martes 18 Mayo 1874

4.2.4.-Café Cervantes: fundación y características de su actividad musical.

El Café de Cervantes fue otro de los establecimientos que marcaron la vida cultural de nuestra ciudad, siendo un importante punto de reunión de los cordobeses. La localización del Café es algo confusa, según Cobo (1879) en un principio se situó en la calle Prim, hoy conocida como María Cristina, en la casa Don Ambrosio Morales, también conocida como Casa de los Sénecas, siendo este edificio el que hoy día ocupa la Real Academia de Córdoba en la calle Ambrosio de Morales nº 9.

Posteriormente, en 1872 se trasladó a la calle Azonaicas a un edificio mucho más espacioso y moderno. El local de la calle Ambrosio de Morales fue ocupado por el Café Suizo.

La inauguración del Café Cervantes se llevó a cabo el día 7 de octubre de 1869 (Fig. 33), el concierto celebrado incluía zarzuelas del género bufo muy de moda en el momento, destacando la zarzuela Pascual Bailón, muy popular principalmente por la inclusión de un Can-can en el número final.

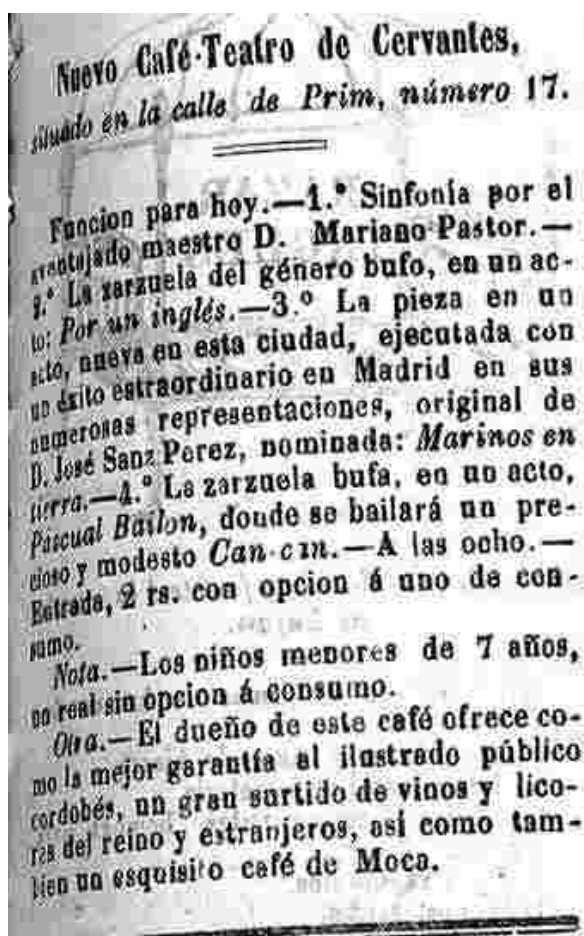


Figura 33: Función inaugural del café Cervantes. D.C Jueves 7 Octubre 1869

Capítulo 4

En la primera etapa del Café Cervantes encontramos una gran actividad concertística y teatral, especialmente en el año 1869. En estos años competía directamente con el Café Recreo, celebrando incluso varias funciones al día dependiendo de la época del año. El precio de la entrada era menor al del Recreo, un real sin consumición. Los géneros musicales representados se limitan a la representación de zarzuelas. En total se representaron 26 títulos diferentes. Se han contabilizado 69 zarzuelas (Anexo III) repartidas en 52 funciones. Atendiendo a los títulos más representados (tabla 20), es destacable la representación de zarzuelas del género bufo, como *Pascual Bailón*, *El vizconde* o *Nadie se muere hasta que Dios quiere*.

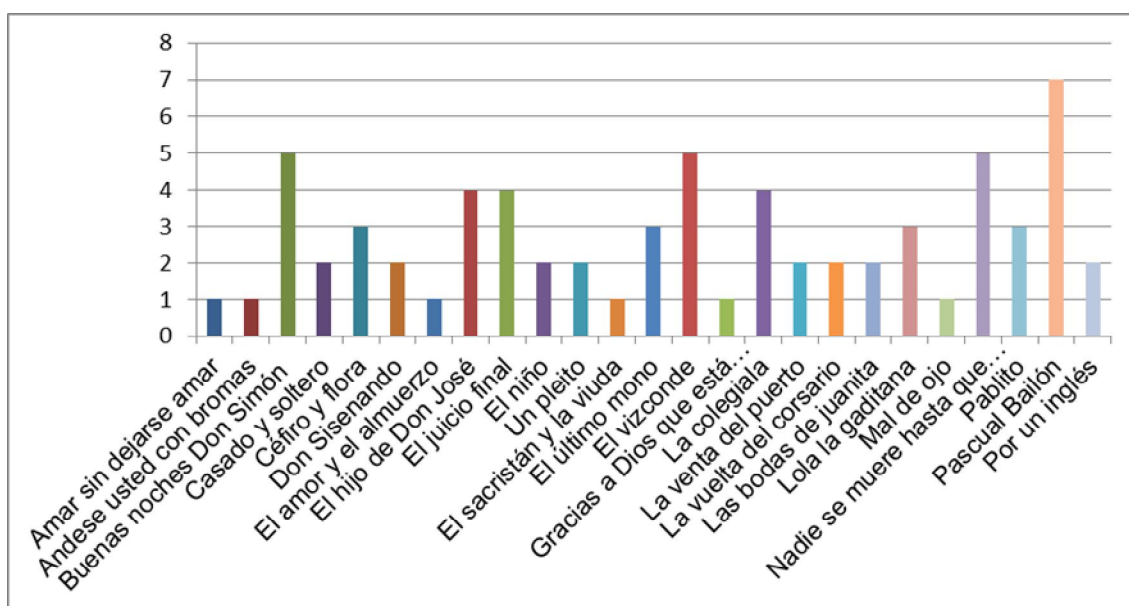


Tabla 20: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café Cervantes

En octubre del año 1872 se trasladó al nuevo edificio de la calle Azonaicas. El nuevo café de Cervantes estaba en la actual calle García Lovera, y ocupaba (según Ricardo de Montis, tomo III, pág. 114) un amplio y lujoso edificio, obra del arquitecto D. Amadeo Rodríguez que iba desde la mitad de la calle citada hasta lo que hoy es la calle Conde de Cárdenas, antigua calle Letrados. (Fig. 34)

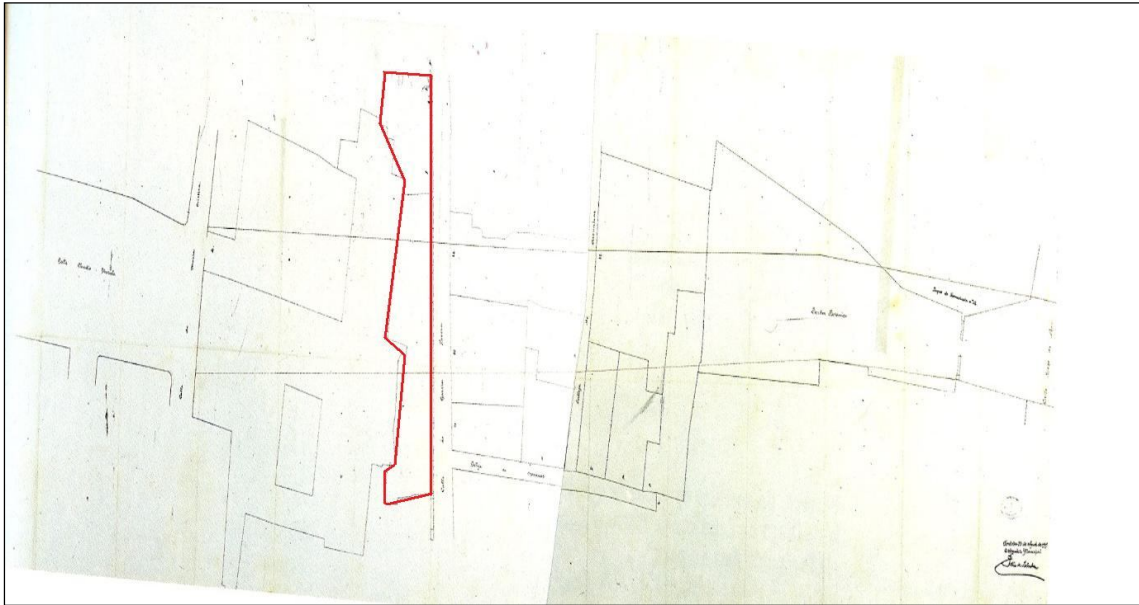


Figura 34: Localización del Café Cervantes.

El edificio al igual que el Café Recreo, fue derribado en 1910 para realizar la prolongación de Claudio Marcelo.

4.3.- Resultados: las representaciones musicales en Córdoba.

Los resultados totales respecto a las representaciones musicales acaecidas en Córdoba entre los años 1862 a 1874 aparecen en la tabla 21. En total se realizaron 2339 funciones de zarzuela, 160 conciertos instrumentales, 138 funciones de ópera y 13 de flamenco. Los títulos de zarzuela junto con la frecuencia de representación aparecen en el anexo III.

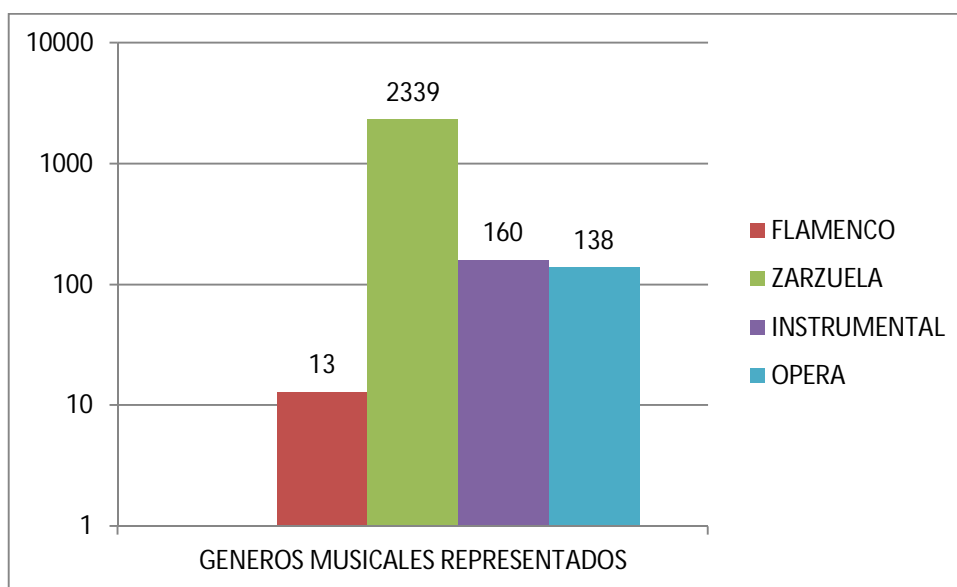


Tabla 21: Géneros musicales representados en Córdoba (1862-1874)

En la tabla 22 podemos ver los quince títulos más representados en la ciudad así como la frecuencia de representación, destacando títulos como Robinsón con 83 representaciones, En las astas del toro con 54 y otros títulos muy populares, como Marina, Pascual Bailón, Una vieja o Los Diamantes de la Corona.

La programación musical en los teatros y cafés-teatro de Córdoba

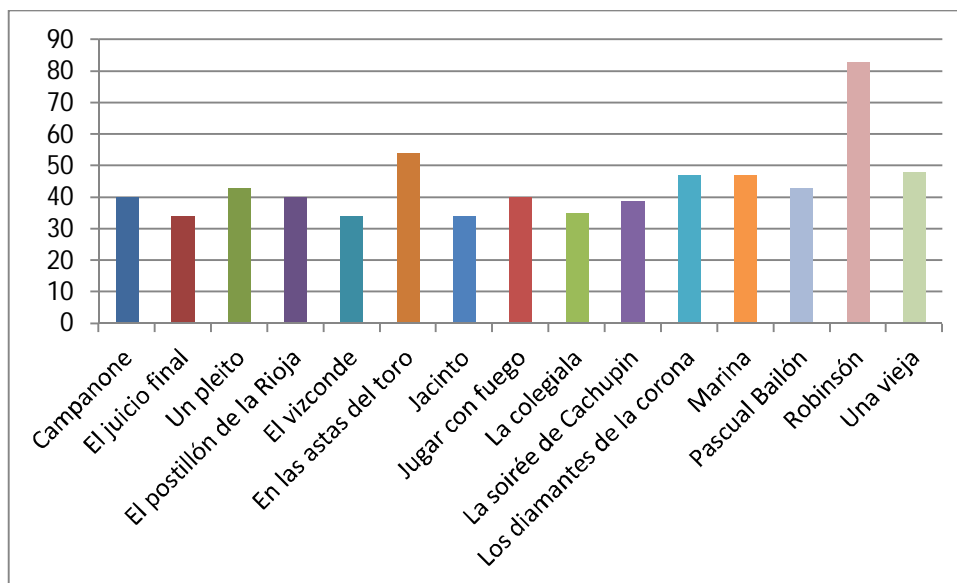


Tabla 22: Quince títulos de zarzuela más representados en Córdoba (1862-1874)

Los títulos de ópera más representados aparecen en la tabla 23, destacando títulos como Machbet, con 11 representaciones; Lucía Lammemoor, con 11 representaciones; o la Traviatta, con 10 representaciones.

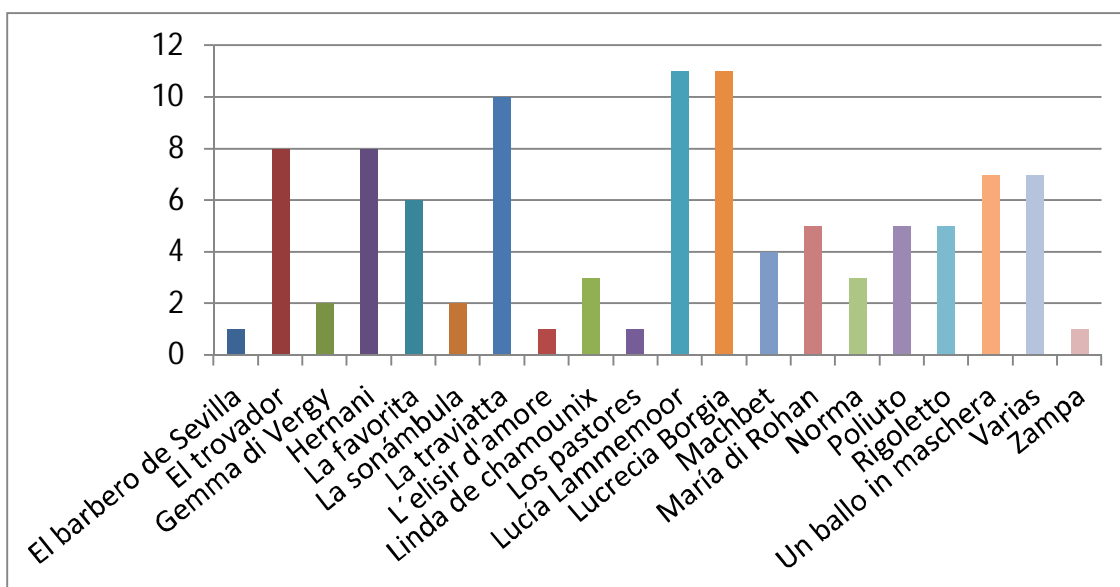


Tabla 23: Títulos de ópera más representados

Capítulo 4

Las representaciones de obras tanto en los teatros como en los diferentes cafés de la ciudad eran diarias, observándose un ligero incremento de estas durante los fines de semana (Tabla 24):

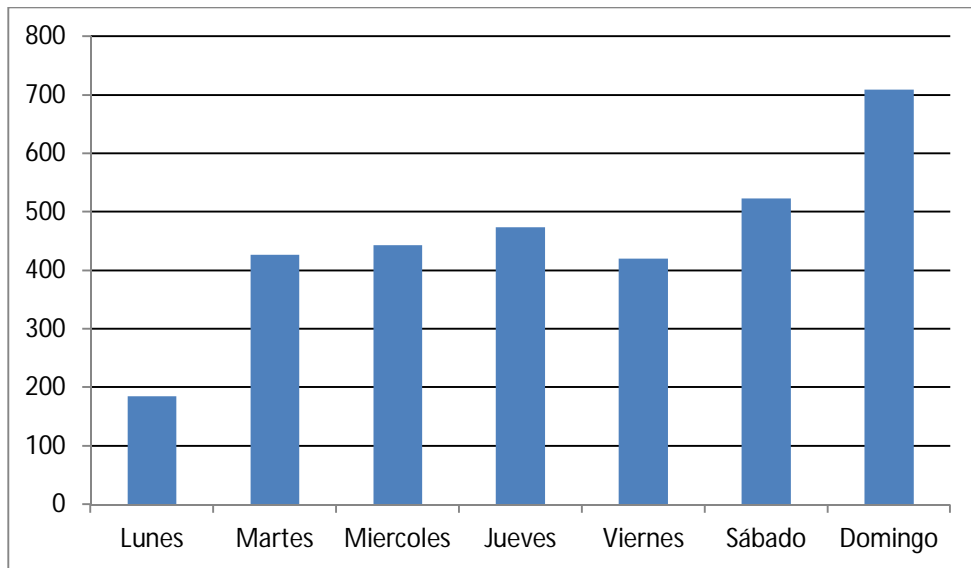


Tabla 24: Distribución de funciones en días de la semana.

**Capítulo 5. La música y su influencia en la
sociedad española entre 1862 y 1874, un
análisis psicosocial**

5.1- Resultados del análisis de contenido con Atlas.ti

En los siguientes apartados ofrecemos los resultados obtenidos mediante el análisis de contenido de textos con el programa Atlas.ti. Los resultados aparecen divididos en dos secciones según el tipo de texto analizado, ofreciendo por separado los resultados relativos a los valores educativos transmitidos a través de las zarzuelas y, por otra parte los transmitidos a través de los libros de texto. Esta sección de resultados concluye con la comparación de los resultados obtenidos mediante el análisis estadístico U de Mann Whitney.

5.1.1.- Valores transmitidos en las representaciones de zarzuela.

En la tabla 25 aparecen los valores encontrados en las zarzuelas analizadas, así como el número de citas asignadas a cada valor. A continuación se detalla cada uno de ellos desglosándolos y ofreciendo los matices necesarios para su interpretación. Los fragmentos de texto o citas seleccionados hacen referencia a los documentos que aparecen en las tablas 3 y 4.

Tabla 25: Número de citas asignadas a cada uno de los valores.

| Valor | Nº Citas H.U. Zarzuela |
|----------------|---------------------------|
| Amor | 185 |
| Deber | 21 |
| Discriminación | 25 |
| Disc. Racismo | 8 |
| Disc. Machismo | 24 |
| Estatus Social | 20 |
| Generosidad | 8 |
| Honor/Valor | 32 |

| | |
|---------------|------------|
| Igualdad | 7 |
| Justicia | 11 |
| Patriotismo | 12 |
| Prudencia | 6 |
| Religiosidad | 22 |
| Respeto | 13 |
| Vicios&virtud | 32 |
| Total | 426 |

a) Amor: (P.A.+)

La temática principal en las zarzuelas es el amor, en todos los libretos analizados aparecen historias de amor, destacando títulos como "Un pleito", "Una vieja", "Jugar con fuego" o "Marina". En algunos argumentos aparecen varias historias de amor paralelas, así, los protagonistas principales de la trama se enamoran entre sí, pero a la vez se pueden incluir historias de amor entre personajes de carácter secundario.

En las diferentes zarzuelas analizadas existe un denominador común en torno a la temática del amor, en todas ellas se encuentra un número o fragmento tipo "Aria", "Romanza" o "Dúo" en la que los personajes principales, normalmente jóvenes y que se corresponden con las voces de soprano y tenor, declaran su amor o expresan sus diferentes situaciones sentimentales. En la tabla 26 se pueden consultar los números o escenas específicas de esta temática presentes en cada una de las zarzuelas analizadas:

Tabla 26: Escenas específicas de amor.

| Título zarzuela | Escenas temática amor |
|----------------------------|---|
| Campanone | E. V: Dúo Corila y Alberto |
| Catalina | E. II: Dúo Berta y Miguel <i>"Pasó la noche y el alma mía..."</i> |
| Don Sisenando | E. III: Dúo Juliana y Andrés |
| El Postillón de la Rioja | E. VIII: Dúo <i>"Negritos son sus ojos"</i> E. Final: <i>"En la orilla del Ebro"</i> |
| El Joven Telémaco | E. VII: Dúo Telémaco y Eucaris |
| En las astas del toro | E. II: Aria Concha E. XI: Dúo Concha y Juan. |
| Jacinto | E. V: Dúo Luis y Emilia |
| Jugar con fuego | Romanza de Félix: <i>La vi por vez primera.</i> |
| Los diamantes de la corona | E. XI: Dúo Diana y Sandoval |
| Los Magyares | E. XI: Escena y romance <i>"La entrada libre"</i> |
| Marina | Aria de Marina: <i>"Pensar en él"</i> Romanza de Marina: <i>"¡Oh grato bien querido!..."</i> |
| Robinsón | E. IX: Dúo Robinsón y Reina Ananás. |
| Un caballero particular | E. XIII: Dúo Rufo y Juana |
| Un pleito | E. III: Romanza de Carlos <i>"Yo tengo noche y día..."</i> |
| Una vieja | E. III: Aria de Conrado <i>"Un español que viene..."</i> |

Algunas de estas arias son de una gran belleza y gozaron de gran popularidad en su época, musicalmente, se caracterizan por su expresividad, por el virtuosismo de la voz y el lucimiento de las facultades vocales de los intérpretes.

Marina es una zarzuela que gozó de gran popularidad, su temática principal es el amor. Según Cotarelo (1932, pág. 519) no hay ningún español que no siendo sordo no la conozca. De entre sus números destaca el aria "*Pensar en él*", reproducimos la última estrofa de esta aria para soprano:

*MARINA: Pensar en él, esa es mi vida,
mi solo bien pensar en él;
amarle fiel, si soy querida,
y, aún sin su amor , amarle fiel.
Dejar deshojada
la flor delicada,
y si ella a mi anhelo
respuesta no da,
del aura en el giro
mandarle un suspiro,
que si él no lo acoge,
al cielo se va.
¡Ah!
Pensar en él... (bis)
(Camprodón, 1855)*

Otra zarzuela muy popular y conocida cuya temática principal es el amor es *Jugar con Fuego*, en ella destaca la romanza de Felix "*La ví por vez primera...*":

*FELIX: La vi por vez primera
al fin de esa enramada
la vi cruzar ligera
y echarme una mirada.
Ardió mi pecho en fuego
corrí tras ella ciego
y a mi delirio amante
benigna respondió.
(Vega, 1903, pág. 4)*

Capítulo 5

Existen otros números que gozaron de gran popularidad como “Un español que viene” de Una vieja, “Yo tengo noche y día...” de Un pleito o “Negritos son su ojos” de El Postillón de la Rioja.

Además del amor, aparecen otros valores y convenciones sociales que forman parte de las relaciones amorosas, como lo celos, el despecho o el cortejo, pero también, el amor supone una poderosa herramienta capaz de romper o cambiar barreras sociales establecidas. A este respecto, hemos encontrado tres vertientes que, en su época, podían suponer una ruptura con las normas o convenciones sociales existentes en las relaciones prematrimoniales:

- Supremacía de los sentimientos frente al formalismo, el interés y los matrimonios concertados comunes en la época.
- La toma de iniciativas por parte de personajes femeninos en las relaciones.
- La ruptura de barreras sociales derivadas del diferente “estatus social” de los personajes.

En algunas zarzuelas es común encontrar situaciones en las que aparece el amor condicionado por el estatus social, apareciendo continuas alusiones al nivel económico y social de los contrayentes. Derivado de esta situación, aparecen matrimonios concertados por los padres o tutores de los protagonistas, y que en la mayoría de los casos no son deseados por los contrayentes. En ciertas ocasiones los tutores son los propios padres, en otros se trata de familiares cercanos o, en definitiva alguien encargado de la educación y cuidado de ellos. En estos casos, es destacable cómo todas las relaciones deben tener la supervisión y visto bueno del tutor. Los protagonistas muestran un gran respeto a las decisiones de sus tutores aunque sean contrarias a sus sentimientos. Así, encontramos ejemplos de ello en “Un Pleito”, “El joven Telémaco” o “En las astas del toro”. En todos estos casos finalmente triunfa el amor verdadero frente al criterio de los tutores o mentores.

“En las astas del toro” es una zarzuela de carácter humorístico donde la madre de la protagonista se opone al casamiento de su hija a no ser que su pretendiente tenga un elevado estatus. Esta situación se solventa al aceptar finalmente la relación. A continuación exponemos algunos de los consejos que impartía a su hija en torno a su posible relación:

*Mas no será tu consorte si es hombre de baja esfera...
que entonces, ¿Qué se dijera de nosotros en la corte?
(Frontaura, 1862, pág. 7)*

Lo mismo ocurre en la zarzuela en un acto "Un Pleito", donde *D. Severo*, un rico propietario andaluz tío y tutor de *Carlos*, da el visto bueno para que establezca una relación sentimental con la protagonista femenina *Leonor*.

*SEVERO: (Vamo a poné remedio.)
Una palabra, salero...
¿Diga usted, rostro divino,
le gusta a usted mi sobrino?
LEONOR: Un poquillo.
SEVERO: Puez yo espero
que ziendo yo mediador...
LEONOR: Cuando sepa que él consienta...
SEVERO: Ezo corre de mi cuenta
Carliyo, haz el favor.
Si esa boca de turrón
te quisiese, ¿tú, qué haría?*

*CARLOS: Yo, tío, la adoraría
con todo mi corazón.
SEVERO: Lo mesmito haría yo.
No hay que apelar a más arte,
en queriendo la dó parte
el pleito s'arremató.
(Camprodón, 1858, pág. 31)*

En la zarzuela de género bufo "El Joven Telémaco", el personaje Mentor se muestra arcaico y tradicional en las relaciones frente a un personaje algo más liberal y moderno

Capítulo 5

encarnado por el joven Telémaco. Esto queda reflejado en el número "Me gustan todas", donde el protagonista declara su gusto por todas las Ninfas, pero en especial por Euscaris, de la cual se enamora. Esta actitud es inmediatamente criticada por Mentor:

*TELEMACO: Me gustan todas,
me gustan todas,
me gustan todas
en general,
pero esa rubia,
pero esa rubia,
pero esa rubia
me gusta más.*

*MENTOR: Chiquillo, no digas eso,
porque te voy a pegar.*

*TELEMACO: A mí no me pega nadie,
porque digo la verdad.
(Blasco, 1900, pág. 33)*

Al igual que el amor es usado como una forma reaccionaria ante la autoridad y la supervisión de los tutores o mentores, es usado como una herramienta de superación de barreras sociales y económicas, así, se dan muchos ejemplos de personajes que se enamoran y establecen relaciones siendo de diferente clase o estatus social.

En "*Jugar con Fuego*" los personajes rompen barreras sociales cuando *Duquesa* se enamora de un hidalgo de estatus inferior; en la zarzuela "*Catalina*" el Czar de Rusia (Pedro I) se enamora de una hermosa aldeana (Catalina); en el "*Postillón de la Rioja*" *Baronesa* se enamora perdidamente de Feliz, un joven oficial; en "*Los diamantes de la corona*", la reina de Portugal, *Catalina*, consigue casarse con un joven Marqués.

En cuanto al papel de la mujer en las relaciones amorosas, hemos de destacar que en la mayoría de las historias de amor los personajes femeninos llevan la iniciativa. Encontramos así a personajes como la Diosa *Calipso* de "*El joven Telémaco*", que

persigue con insistencia a *Telémaco* para provocar los celos de su padre, el Dios *Ulises*; La reina *Ananás* de "*Robinsón*", intenta conquistar a este personaje; la protagonista de "*Una vieja*" (*Adela*) domina en todo momento la situación haciéndose pasar por una anciana para escapar de las tropas del ejército mejicano y enamorando, sutilmente, al protagonista masculino (*Conrado*); *Marina* utiliza los celos para coaccionar la voluntad de *Alberto*, que posteriormente se casa con ella.

Todas estas circunstancias y situaciones comentadas anteriormente fueron supervisadas por una férrea censura eclesiástica que autorizaba la representación de las obras en el territorio español. Como ejemplo, podemos ver en la Figura 35 el permiso de representación otorgado para la zarzuela "*Campanone*":

CENSURA DE TEATROS DEL REINO.

Habiendo examinado esta zarzuela, no hallo inconveniente en que su representación se autorice con los versos de la escena novena del tercer acto, que faltan en esta copia y constan en la que se reserva la censura; con las dos supresiones hechas en la escena primera del mismo acto; y en la inteligencia de que, á pesar de lo que se dice en la nota, nada añadida á lo escrito el actor encargado del papel de Campanone.

Madrid 29 de Setiembre de 1858.

El Censor de Teatros,
ANTONIO FERRER DEL RÍO.

Figura 35: Permiso de representación de la zarzuela *Campanone* 1858.

El libreto analizado de "*Los Magyares*" contiene valiosas anotaciones manuscritas que, posiblemente un director de escena realizó para llevar a cabo la representación de esta popular zarzuela. En sus anotaciones (Fig. 36) podemos ver cómo un fragmento de texto es omitido en la representación. El texto en cuestión pertenece al personaje *Fray José*, un monje "quijotesco" que rompe con el estereotipo esperado, ya que es de carácter jovial, glotón, pícaro, sarcástico y crítico, en el fragmento responde a la pregunta de *Marta* sobre si siente atracción por una posadera, en el libreto podemos ver cómo estos párrafos aparecen tachados:

MARTA. ¡Vamos, que bien os gusta la arrendadora!
F. JOSÉ. ¡Jesus! (Se santigua.)
MARTA. ¡Toma! Si es guapa...
F. JOSÉ. Por ese principio, hija mía, me gustarias tú. Pero cuando uno es lego... y por más que se tenga buen paladar... hay que hacer siempre la vista gorda.
MARTA. ¡Lego, lego! aún sois libre de dejar el hábito.

Figura 36: Fragmento de texto censurado. (Olona, 1860, pág. 15)

b) Deber (P.M.+)

El sentido del deber nos aparece en dos formas diferentes en los libretos de zarzuela:

- Como sinónimo de esfuerzo, trabajo y sacrificio.
- Como cumplimiento de una obligación o mandato realizado.

Aparecen numerosas referencias al trabajo en la zarzuelas con un argumento más serio y clásico, como *"Catalina"*, *"Los Magyares"* o *"Marina"*, no apareciendo numerosas alusiones al trabajo duro o al sacrificio en zarzuelas de corte más informal o las pertenecientes al género bufo como *"El Joven Telémaco"*, *"Robinsón"* o *"En las astas del toro"*. Destacamos en esta línea las escenas dedicadas al trabajo, como la escena de los carpinteros en el comienzo de la zarzuela *"Catalina"*:

CORO: Trabajando

noche y día

sin reposo

ni solaz,

pasan breves

nuestros años,

nuestra vida

se nos va.

Pin, pín, pan, pan,

pín, pín, pan.

Duro al yunque,

dale al mazo,

*fuerte el golpe,
firme el brazo,
nuestra sangre el sol que brilla
enardece más y más.
Trabajemos, trabajemos,
no haya tregua ni solaz.
(Olona, 1864, pág. 7)*

Igualmente encontramos la introducción y coro del segundo acto de "Marina"
"¡Ánimo todos, fuera pereza....!":

*CORO: Animo todos, fuera pereza
que trabajando con este afán,
pronto la nave que está empezada
sobre las olas volando irá,
suene el martillo, chille la sierra
y para darnos fuerza mayor,
óiganse alegres entre los golpes
los dulces ecos de una canción.
(Camprodón, 1855)*

Resulta llamativo que, como denominador común de este tipo de escenas, se encuentra la realización de un trabajo que requiere un gran esfuerzo físico y además colectivo, asignándole el papel protagonista a los coros, en todas estas escenas podemos encontrar el afán de superación junto con la satisfacción de la realización de un arduo trabajo. A este respecto referenciamos el Coro de los segadores de "Los Magyares":

*CORO: Del ardor
del estío
al segar*

Capítulo 5

*yo me río,
si sus granos
de oro
las espigas
me dan.
A segar,
segador:
a segar,
a segar.
Este sol
es la vida,
este sol
es tu pan,
A segar, compañeros,
¡A segar, a segar!
(Olona, 1860, pág. 6)*

En cuanto al sentido del deber entendido como el cumplimiento de una obligación o mandato, se han encontrado numerosas citas, estas son de dos tipos: relacionadas con el amor o con estamentos militares.

El cumplimiento del deber en relación con el amor hace referencia a cómo los protagonistas acatan el mandato de sus tutores en cuanto a sus relaciones amorosas, aunque, como hemos comentado anteriormente siempre triunfa el amor verdadero, los protagonistas asumen la obligación impuesta por su superior.

El cumplimiento del deber aparece en muchas escenas con personajes pertenecientes al cuerpo militar que siempre, al menos en las zarzuelas analizadas donde aparecen personajes de este tipo, destacan por su lealtad, fidelidad y honorabilidad.

Así en "*Catalina*" encontramos un personaje secundario que destaca por su lealtad y valentía, el soldado cosaco *Kalmuff*. Con el mismo perfil encontramos al *Coronel Kelsen* en "*Los Magyares*":

KALMUFF: Donde llama la ley militar

allí debe el soldado marchar,

olvidando placeres y amor

a los ecos del rudo tambor.

(Olona, 1864, pág. 45)

c) Discriminación (P.A.-, C.S.):

La discriminación está presente en las zarzuelas en tres formas: por origen, por aspecto físico y por estatus social. Este tipo de fragmentos aparecen en zarzuelas del género bufo o de carácter humorístico como *“En las astas del toro”*, *“Robinsón”* o *“El joven Telémaco”*.

La discriminación por origen se da principalmente a través de personajes con acento andaluz que introducen un tono humorístico a las obras. Estos personajes suelen tener un bajo nivel cultural. En otros casos la palabra “andaluz” es usada directamente como sinónimo de vago y holgazán:

“No, no puede empezarse por el principio, porque aún no ha traído los papeles de la sinfonía el copista. Estará en la hostería. Ese copista es un andaluz, que no hace más que beber copas.” (Frontaura, Ribera, & Di Franco, 1858, pág. 38)

En cuanto al aspecto físico, era usado de forma discriminatoria y considerado motivo de burla, aparece en tono humorístico en multitud de escenas. Con estas palabras habla el personaje de *“Jacinto”*, el soldado *Luis*, del posible aspecto físico de su mujer después de varios años de ausencia motivada por la guerra:

LUIS.- Si mi esposa es una de esas mujeres que tanto pululan por el mundo y que se llaman feas, monto a caballo, y no paro hasta China. (Berzosa, 1881, pág. 6)

Existe además la discriminación por estatus social, en algunas zarzuelas se incluyen referencias a la situación económica y social de los protagonistas, existiendo por discriminación por estatus social según los oficios que desarrollan. A continuación destacamos un fragmento de *“En las astas del toro”* donde el personaje *Maestro* amenaza a la baronesa con divulgar el oficio real de su padre:

MAESTRO.- Si no lo das

tu origen todo Madrid

por mí mismo lo sabrá,

y que tu padre vendía

boquerones.

(Frontaura, 1862, pág. 44)

d) Disc. Machismo (P.A., C.S.):

En ciertas ocasiones aparecen comentarios machistas en las zarzuelas, destacan principalmente comentarios y escenas que contienen un mensaje machista y discriminatorio:

“Es verdad, vosotras las mujeres no estáis en los secretos de la cosa pública. Nosotros somos los que debemos cuidar de la cosa pública; vosotras bastante tenéis con el hogar y los hijos y los maridos.” (Frontaura, 1858, pág. 8)

En la zarzuela *“El joven Telémaco”* encontramos un pasaje que hace referencia expresa al maltrato físico, en una carta escrita por la diosa *Venus* indica como su marido *Vulcano* la maltrata por haberle sido infiel:

CALIPSO.- (leyendo la carta de Venus)

*Mi esposo, el gran Vulcano,
grande en maldades y en virtudes chico,
maltrátame inhumano
con una fruición que no me explico.
Serle fiel siempre ha sido mi deseo;
pero, ¡ay, amiga mía... si es tan feo!
Marte me hace el amor; Vulcano, herido,
su vigilancia sobre mí redobla,
y a mi menor descuido
me da cada paliza que me dobla.
(Blasco, 1900, pág. 9)*

En *“Robinson”* podemos ver un fragmento donde se muestra a la mujer capaz de manipular a los hombres fácilmente, ello a pesar de la sociedad marcadamente machista de aquella época:

GUAYABAS: Si el hombre pretende

*ponemos la ley,
porque es el que manda
según dice él,
con maña sepamos
vencer a ese rey,
que al vernos risueñas
ya está a nuestros pies,
Si grita, callemos,
si gruñe también,
que luego más tarde
vendrá nuestra vez.
Lo mismo que el gato
debemos hacer,
que esconde las uñas
y araña después.*

(García Santiesteban, 1870, pág. 68)

e) Disc. Racismo (P.A.-, C.S.):

En las zarzuelas analizadas apenas aparecen comentarios racistas. En ocasiones, la palabra "judío" aparece en tono despectivo y hace referencia a una persona avariciosa en temas monetarios.

*ROBINSON: No hay más que el embargo,
porque Robinson es un calavera,
y un mal pagador.
Siempre a los judíos ve con aversión...*
(García Santiesteban, 1870, pág. 5)

Aparecen comentarios racistas en la zarzuela bufa "Robinsón" cuando Domingo, de raza negra, se declara voluntariamente esclavo del naufrago Robinsón.

DOMINGO: Aquí está el negrito,

¿Que manda el señor?

Yo ser su perrito,

su fiel servidor.

(García Santiesteban, 1870, pág. 34)

f) Estatus social (C. S):

Las citas referidas al estatus social aparecen con frecuencia en las zarzuelas. Principalmente aparecen relacionadas con el nivel económico, aristocrático y, sobre todo, con la pérdida o consecución de consideración social de la persona. Este tipo de comentarios no han sido incluidos en la categoría Discriminación ya que, en su contexto, no necesariamente tienen un carácter negativo o discriminatorio.

Los comentarios relativos al nivel económico aparecen principalmente en personajes de clase baja, que ansían tener unas condiciones económicas mejores. Así se expresa el compositor *Pánfilo* en la zarzuela "Campanone" quejándose de precaria su situación económica:

PANF.: Mientras he compuesto el drama

cuatro meses han pasado,

¡y dinero aun no me han dado!

Decid pues: ¿qué comeré?

¡Ah! si Apolo no me inspira,

yo mi lira romperé.

(Frontaura, Ribera, & Di Franco, 1858, pág. 42)

En determinadas ocasiones los personajes expresan su miedo al "Qué dirán", haciendo referencia a la posible pérdida de su consideración social. El siguiente fragmento pertenece a "El Postillón de la Rioja", y en él la *Baronesa* teme a la opinión pública frente la amenaza de *Feliz* de hacer público su matrimonio:

FELIZ: ¡Reclamo mis derechos!

BAR.: La ley me ampara.

FELIZ: Y el caso se hará público.

BAR.: ¡Gran Dios!

FELIZ: ¡Cual reirán! (Riendo)

BAR.: ¡Qué se dirá de mí!

FELIZ: Ningún hidalgo habrá

que en vista del escándalo

se case con vos ya.

(Olona, 1861, pág. 54)

Con frecuencia, surgen matrimonios convenidos según la condición social de los cónyuges y personajes que fingen pertenecer a un estatus más alto. En muchas ocasiones este aspecto aparece como un contravalor, produciendo en el público un efecto negativo hacia personajes que tienen o fingen tener un estatus social alto.

"...y ya barón, aunque inédito, se hizo banquero, bolsista, pasa por capitalista y nunca le falta crédito, y así la vida pasamos seguros de que valemos, no lo poco que tenemos, lo mucho que aparentamos". (Frontaura, 1858, pág. 9)

g) Generosidad (P.M. +):

Los actos de generosidad aparecen con poca frecuencia en las zarzuelas y los encontramos en dos formas: como acto en ayuda a otra persona o comunidad, que bien podría ser tratado como solidaridad o bondad, o también podemos encontrar la generosidad como acto de desprendimiento o derroche.

Destacamos a continuación un fragmento de *"Un pleito"*, donde la protagonista *Leonor* renuncia a la propiedad de una finca en Sevilla, el motivo de la renuncia es el amor, pero no cabe duda que su acción es un acto de generosidad.

LEONOR: Porque yo,

que soy la parte contraria,

no quiero ser temeraria ;

su razón me convenció.

El aumentar su caudal

con afanes tan prolijos,

me prueba que usted tendrá hijos,

Capítulo 5

*y es su ambición natural.
Y como yo me deleito
en que el bien sea fecundo,
(Le arranca la concordia de las manos y la
rasga.)
no tengo más en el mundo,
usted ha ganado el pleito.
(Camprodón, 1858, pág. 31)*

En cuanto a la generosidad como acto de desprendimiento y abundancia, es una forma de actuar que forma parte de nuestra cultura y que está presente en muchos diálogos de zarzuela parecidos al que ofrecemos a continuación extraído de la zarzuela "Catalina":

*IVAN: Muchachos, a beber, (Se levanta y se acerca a ellos.)
yo pago, no haya tasa.
SOLDADOS: ¡Que viva el Coronel!
¡Pues él nos invita,
brindemos por él,
que tales favores
son raros a fe!
¡Que viva! ¡Que viva!
¡Viva el Coronel!
(Olona, 1864, pág. 40)*

h) Honor y valor (P.A.+ , P.M.+):

Los valores en torno al honor y al valor aparecen fundamentalmente en zarzuelas de carácter épico, en este sentido destacan "Catalina" y "Los Magyares". En estas zarzuelas podemos encontrar abundantes escenas de lucha o guerra donde aparecen continuas alusiones al valor.

KALMUFF: ¡El rudo acero ya centellea!

*¡Ya del incendio brilla la tea!
¡Hierva mi sangre! ¡Hurra, valor!
¡Viva la guerra! ¡Viva el terror!
(Olona, 1860, pág. 38)*

Es destacable cómo en las zarzuelas bufas, los personajes masculinos no se caracterizan por ser ni valientes ni honorables, la idiosincrasia de personajes como *Telémaco* o *Robinsón* es justamente la contraria, son personajes caóticos, cobardes, caprichosos... en definitiva suponen la imagen del antihéroe.

A continuación extraemos un fragmento de "*El joven Telémaco*" donde nos muestra su disposición de valentía después las palabras de su *Mentor*. Teniendo en cuenta la idiosincrasia del personaje y los gritos finales que realiza al final del texto, el efecto en el espectador es totalmente humorístico.

*TELEMACO: Vuestras palabras, Mentor,
me han causado un no sé que
cuyos efectos comienzo
a sentir, ¡voto a Luzbel!
¡Mi sangre bulle y se agita!
¡Digno de Ulises seré!
¡Yo conquistaré en dos meses
ocho naciones o diez!
¡Valor y audacia me sobran
para luchar y vencer!
¡Hiiiiimm!
(Blasco, 1900, pág. 38)*

i) Igualdad (P.M.):

En las diferentes zarzuelas analizadas se han encontrado pocas citas relativas a la igualdad.

Las principales referencias encontradas hacen referencia a la igualdad de clases. Es común encontrar fragmentos en los que personajes de estatus bajo o pobres no muestran deseos de tener riqueza y muestran con orgullo su condición de pobreza. Tal es el caso de Juana en “*Un Caballero Particular*”, que prefiere ser pobre y mantener su dignidad a casarse por dinero con el acaudalado Don Rufo:

*JUANA: Dichosa vivo
oscurecida,
y nunca a nadie
tuve yo envidia.
Guarde su coche,
sus joyas ricas
y el lacayito
que me ofrecía.
Tener no quiero
yo quien me sirva,
porque me sirvo
mejor yo misma.
(Frontaura, 1858, pág. 24)*

La igualdad de clases se da también en las relaciones. A menudo personajes de diferente estatus social se enamoran rompiendo ciertas barreras sociales que existían en aquella época. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en “*Jugar con Fuego*” en la que la Duquesa se enamora de Felix, un joven hidalgo de estatus inferior, éste muestra su pesadumbre ante su situación con el siguiente fragmento:

*FELIX: Porque mecido en pobre cuna
fui por mi mal
¡Oh, si en linaje y en fortuna*

fuera tu igual!
y pues a un triste que te adora
burlaste así
huye sirena engañadora
huye de mí.
(Vega, 1903, pág. 6)

j) Justicia (P.M.):

La justicia está presente en los argumentos de zarzuela, si bien no tanto en forma de citas sino en la resolución de la trama argumental.

Hay que señalar que todas las tramas se resuelven de una manera satisfactoria para el público, haciendo justicia ante las posibles injusticias que aparecen a lo largo de la historia.

En todos los argumentos de zarzuela el bien triunfa sobre el mal. Esto, sin duda, es un recurso literario que los autores conocían y que satisfacía al público asistente a las representaciones, sintiendo una gran afiliación con los personajes justos y honestos (los buenos) y repulsa hacia los personajes injustos y deshonestos (los malos).

Normalmente las resoluciones de estos argumentos tienen lugar al final de las obras, siendo aquí donde encontramos la mayoría de los actos que nos aportan la satisfacción de lo justo.

Citamos un ejemplo del final de "*Jugar con Fuego*" donde el *Marqués* (que en este caso es el personaje malo) es atrapado por un grupo de locos en un manicomio, colocándole una cacerola en la cabeza en forma de casco, una manta sobre los hombros, le hacen empuñar un palo en forma de lanza y subir en una mesa que alzan en alto. Posteriormente se realiza el acto de justicia concediéndole la mano de la *Condesa* al hidalgo *Felix*, concluyendo la obra:

LOCOS: Corramos al combate
que el turco nos ataca
marqués de Caravaca
serás nuestro adalid.

Capítulo 5

MARQUES: La rabia me sofoca.

¡Atrás! gente bellaca.

Respeto a Caravaca.

Loqueros, acudid.

LOCOS: Suene la trompa guerrera.

Ta, ta, ta, ta, ta, ta,

(Vega, 1903, pág. 15)

k) Patriotismo (P.A.+):

El patriotismo es un valor que no aparece demasiado en las zarzuelas analizadas. Existen alusiones al amor a la patria en las zarzuelas de carácter épico como “*Catalina*” o “*Los Magyares*”, sin embargo no siempre aparece el amor a España en sí. En el caso de “*Los Magyares*”, al estar ambientada en Hungría, los protagonistas citan el amor a la patria húngara.

En algunas de las zarzuelas analizadas si encontramos la mención específica del amor a España, en este sentido destaca “*Una vieja*”, que cuenta la historia de los soldados españoles en la Guerra de la Independencia de Méjico.

Auras de España,

venid a dar

a un alma inquieta

la dulce paz.

(Camprodón, 1860, pág. 6)

A continuación ofrecemos un fragmento de “*Los diamantes de la corona*” donde la reina de Portugal habla sobre una posible unión con España. Este comentario seguramente sería del agrado del público:

REINA: Soy de la misma opinión.

Si se abriese una campaña

entre Portugal y España

harían una nación.

Con la diferencia sola

de llamarse la tierra esa...

CAMPOAMOR: Península Portuguesa.

REINA: O península Española. (Con intención)

Cuestión de nombre.

CAMPOAMOR: Es verdad.

(Camprodón, 1854, pág. 83)

En las zarzuelas bufas también encontramos patriotismo pero, en estos casos, se muestra la defensa de los nacional y castizo frente al esnobismo y las imperantes modas extranjeras:

ROBINSON: No quiero Champagne,

que quiero Jerez,

que es vino más sano

y de más poder.

(García Santiesteban, 1870, pág. 26)

I) Prudencia (P.M.+):

Las alusiones a la prudencia, la templanza o la moderación son muy escasas en las zarzuelas, cuyos personajes con asiduidad se dejan llevar por sus sentimientos.

Un personaje prudente es un personaje que casi nunca se deja llevar por sus pasiones y raramente se equivoca, este tipo de perfil, probablemente, no levanta el mismo interés en el público que un personaje imperfecto, es decir, pasional, impulsivo, rebelde... Visto desde el punto de vista del autor de la obra, es preferible el uso de este prototipo de protagonistas.

Aun así encontramos en las zarzuelas personajes que representan la prudencia y la moderación, así el personaje *Mentor* de "El joven Telémaco" es un personaje prudente que se contrapone casi siempre al impulsivo y caprichoso *Telémaco*.

m) Religiosidad (C.S., P.A., P.M.):

De entre las zarzuelas analizadas hay dos que destacan por contener escenas y comentarios de carácter religioso: “*Marina*” y “*Los Magyares*”.

En la zarzuela “*Marina*” los fragmentos de carácter religioso aparecen en los números musicales dos y siete. En el número dos los fragmentos están en torno a la protección de los marineros por parte de Dios:

*CORO: Espera, niña, espera,
que él volverá;
Dios guía a los que, osados,
cruzan el mar.
(Camprodón, Marina, 1855)*

En el número siete aparecen valores religiosos ligados al matrimonio:

*CORO: Dios vuestra unión bendecirá.
La novia no parece muy satisfecha estar,
del llanto las señales se notan en su faz.
(Camprodón, 1855)*

Además, hay que destacar la religiosidad de la protagonista principal Marina, a continuación destacamos un fragmento donde da las gracias a Dios cuando Jorge regresa del mar sano y salvo:

*PASCUAL: Por tu feliz arribo
al templo se fue a orar:
ya vuelve, Jorge, mírala;
corriendo viene acá.
(Camprodón, 1855)*

En la zarzuela “*Los Magyares*” aparecen expresiones como “*¡Que Dios te proteja!*” o “*¡Cúmplase la voluntad de Dios!*”, estas están ligadas casi siempre a escenas de acción y aluden la figura religiosa con carácter protector antes de acometer un acto bélico.

Existen otras expresiones más comunes que las expresadas anteriormente que no han sido incluidas en esta categoría. Estas expresiones forman parte del lenguaje cotidiano y, aún hoy día, son de uso muy común, tales como ¡Dios mío!, ¡Por Dios!...

Sin embargo, en las zarzuelas bufas analizadas determinados actos religiosos son objetos de burla. En la zarzuela "Robinsón" se realiza una boda donde el gran sacerdote de una tribu indígena (*Hambrón*) sostiene un botijo de donde tienen que beber los novios y los invitados, terminando el fragmento con una dura crítica al estamento eclesiástico:

*HAMBRON: Aquí está el cabildo,
conforme al ritual,
trayéndoos el regio
botijo nupcial.
Mamad del pitorro
con formalidad,
y así vuestra boda
bendita será.
También los testigos
habrán de empinar
los otros botijos
que vienen detrás
y dándonos parte,
pues sábese ya
que nunca el cabildo
dejó de chupar.
(García Santiesteban, 1870, pág. 50)*

n) Respeto (P.M.+):

El respeto se transmite en las zarzuelas en dos formas: respeto a una autoridad o personaje de rango superior (respeto a la reina, al marqués, al senado...), o bien se transmite respeto hacia los familiares de mayor edad (respeto a las decisiones de los

Capítulo 5

padres, de los tutores...). En casi todas las zarzuelas se han encontrado fragmentos que nos inculcan este valor.

La mayoría de las citas categorizadas como respeto hacia los padres o tutores aparecen ligadas al consentimiento o la desaprobación de las relaciones amorosas por parte de estos. En el siguiente ejemplo extraído del *“El Joven Telémaco”* vemos cómo el personaje *Mentor* quiere alejar a *Telémaco* de una de las Ninfas a pesar del deseo de este:

*MENTOR: Vuelve en ti; ya tiempo es;
huyamos pronto; estas Ninfas
nunca obran de buena fe;
teme al porvenir, Telémaco;
no te obceques, sigue fiel
mis consejos, que son hijos
de la más sabia vejez.
TELEMACO: ¡Pero la quiero !
MENTOR: No importa.
(Blasco, 1900, pág. 38)*

En algunas ocasiones el respeto se mezcla con el sentimiento de miedo a las represalias. En el *“Postillón de la Rioja”* la protagonista (Baronesa) se lamenta de la reacción de su tío (Marqués) cuando conozca su engaño:

*BAR.: ¡Qué va a decir mi tío cuando no encuentre al marqués!
RUFO: Lo peor es que habéis convenido en que está en la quinta.
BAR.: ¡Si no sabía qué responder! Si me sentía tan turbada...
RUFO: Resolveos a decirle la verdad.
BAR.: ¿La verdad? ¿No teméis la explosión de su enojo? No
consideráis el pesar que le daríamos ... a sus años y ¡Oh!
Inventad un medio... un medio seguro... ¡Dios mío! Yo
que siempre hallo recursos para todo, ahora estoy tan*

aturdida, ¡tan torpe!

(Olona, 1861, pág. 47)

o) Vicios (P.M.-, C.S.):

Con esta categoría se pretenden seleccionar las escenas que contienen alusiones al consumo de alcohol, tabaco... junto con escenas que puedan considerarse de carácter lascivo para la época.

Existen multitud de escenas donde se consume alcohol y los protagonistas beben en exceso para, por ejemplo, olvidar una mala situación amorosa. Destacamos la famosa escena del brindis de "Marina":

JORGE: A beber , a beber, a ahogar

el grito del dolor,

que el vino hará olvidar

las penas del amor.

(Camprodón, 1855)

Estas escenas de brindis, de uso en algunas óperas y zarzuelas (no olvidemos el popular brindis *¡Liviamo!* de "La Traviata" de Verdi) son caricaturizadas en la zarzuela bufa "Robinson" donde los personajes prefieren brindar con Jerez en vez del típico brindis con Champagne:

ROBINSON: Voy a brindar.,

voy a cantar.

Pues a escuchar.

El aguardiente de caña

quema lo mismo que el gín,

y es agua-chirle el Champagne

y un vinagrillo es el Rhin

Sólo el Jerez sabe a vino

y ayuda a la digestión;

Capítulo 5

*y pone alegre a un doctrino,
y en armas a un batallón.
(García Santiesteban, 1870, pág. 26)*

Además de este tipo de escenas, existen otras que pueden ser consideradas provocativas para aquella época. Destacan las zarzuelas bufas “*El Joven Telémaco*”, con el número “*Me gustan todas...*” y “*Robinsón*” en la que podemos encontrar números llamativos como “*Viva la orgía...*”:

*CORO: Viva la orgía,
la bacanal,
vino y amores
hacen gozar.
Venga Madera,
venga Champagne,
y hasta embriagarse
no hay que parar.
¡Viva la orgía,
la bacanal!
(García Santiesteban, 1870, pág. 24)*

En esta zarzuela, de considerable popularidad, destaca también el coro de marineritas del tercer acto, con letras sin duda provocativas para aquel entonces:

*Ya estamos en tierra,
hermoso país,
que salgan los hombres,
que hay chicas aquí.
Si ustedes desean
saber con qué fin
venimos de Europa,
lo pueden oír.
...*

¡A babor! ¡ A estribor!

Somos marineritas

del barco del amor.

a bogar, a bogar,

¿quién quiere en mi barquita

venir a navegar?

¿Quién se quiere embarcar?

(García Santiesteban, 1870, pág. 48)

5.1.2.- Valores transmitidos en la enseñanza reglada.

En la tabla 27 se incluyen los valores analizados en los libros de texto de la época, así como el número de citas asignadas para cada valor. Posteriormente se desglosan y se ofrecen comentarios individuales de cada categoría.

Tabla 27: Número de citas asignadas a cada uno de los valores.

| Valor | Nº Citas H.U. Enseñanza |
|----------------|------------------------------------|
| Amor | 36 |
| Deber | 57 |
| Discriminación | 21 |
| Disc. Racismo | 16 |
| Disc. Machismo | 47 |
| Estatus Social | 3 |
| Generosidad | 29 |
| Honor/Valor | 4 |
| Igualdad | 43 |
| Justicia | 14 |
| Patriotismo | 10 |
| Prudencia | 33 |
| Religiosidad | 123 |
| Respeto | 33 |
| Vicios&virtud | 49 |
| Total | 518 |

a) Amor (P.A.):

En los libros de texto analizados encontramos el amor en tres formas: amor filial, amor al prójimo y amor a Dios. Normalmente el concepto de amor viene ligado a aspectos religiosos.

El amor filial hace referencia al amor entre padres e hijos, según los diferentes libros de texto analizados es considerado una obligación y es el primer sentimiento que se debe inculcar en los niños. El amor filial progresivamente se hace extensivo a la familia y al prójimo. Aparece también pero con menor frecuencia el amor a los animales y a la naturaleza.

“El amor filial extendido de la madre a la familia, y de esta a todos los hombres, del modo que hemos referido, se dice amor al prójimo, y constituye la benevolencia o la buena voluntad para con todos.” (Montesinos, 1840, pág. 187)

El amor a Dios sobre todas las cosas es, según los libros de texto analizados, nuestra principal obligación:

“El amor a Dios, la Caridad (que así se llama en el lenguaje de nuestra religión), es la primera y más principal de nuestras obligaciones.” (Rey Heredia, 1869, pág. 84)

b) Deber (P. M.):

Los valores relacionados con el deber o la obligación aparecen con frecuencia en los libros de texto. En ellos se hace referencia a valores relacionados con el esfuerzo, el sacrificio o el trabajo. En numerosas ocasiones, el sacrificio aparece relacionado con la religiosidad y es considerado una virtud, frente a la ociosidad y la vagancia.

“El trabajo y la limpieza son virtudes y, por consiguiente, hombres y mujeres deben ser trabajadores, no ser holgazanes: deben ser limpios y aseados, no sucios.” (Collado y Tejada, 1869, pág. 230)

El deber aparece asimismo como sinónimo de obediencia. Existen multitud de referencias en este sentido, así, los niños tienen que obedecer a los padres, a los maestros o a las autoridades. La cita que ofrecemos a continuación refleja cómo la obediencia a los mandatos de los padres son considerados actos acordes con la religión:

“Obedecer a los padres, sujetándose dócilmente a su autoridad, y a todos sus preceptos, no siendo contrarios a la religión y a las buenas costumbres.” (Rey Heredia, 1869, pág. 166)

Es común encontrar obligaciones en libros relacionados con la ética y la moral: *“para con Dios”, “para con los semejantes” y “para consigo mismo”,* siendo deberes a seguir según las normas éticas establecidas. En este aspecto resulta muy llamativo el libro *“Nociones de educación para las maestras”,* en él se reflejan los deberes u obligaciones de una maestra en relación con la apariencia y con el decoro en su vida privada:

“La maestra debe al párroco un respeto inalterable... Respetto a las autoridades debe hablar de ellas siempre con mucho decoro...” (Rius Alió, 1864, pág. 28)

c) Discriminación (P.A.-, C.S.):

La discriminación es un valor negativo que aparece en los libros de texto de la época. Principalmente existe discriminación por aspectos religiosos y por razón de sexo.

La discriminación por aspectos religiosos aparece cuando se da por sentado que la única, válida y verdadera religión es la católica, excluyendo y rechazando a las demás. Este tipo de citas aparecen con asiduidad en los libros de texto analizados:

“La razón demuestra al hombre la necesidad de la revelación, le Inclina a desearla , y le sugiere el propósito de averiguar su paradero, de buscarla por todos los medios, si ya no tuviere la dicha de poseerla como la poseemos los que profesamos la religión cristiana, que es la única verdadera.” (Rey Heredia, 1869, pág. 101)

La discriminación por motivos religiosos llega a tal extremo en que se considera como requisito indispensable para las maestras y maestros de la época el contar con una *“fe de bautismo”* para obtener la titulación, además de este requisito debían presentar un certificado de buena conducta expedido por el alcalde y el párroco de su localidad. (Rius Alió, 1864, pág. 32)

La discriminación por razón de sexo se da cuando se distingue o se diferencia según el género al que se pertenece. Esto es muy común en la educación de la época, principalmente mediante la obligatoria separación de sexos dentro de los colegios y por el empleo de diferentes planes de estudio a realizar según el sexo al que se pertenezca.

En aquella época era común la separación entre alumnos y alumnas en los colegios e institutos. En localidades pequeñas donde no fuese posible establecer dos colegios de sexo diferenciado se establecía la posibilidad de que un colegio albergase ambos sexos. En los lugares comunes, tales como el patio o recreo o a la salida y entrada del colegio se deberían establecer horarios diferentes a fin de que no coincidieran niños y niñas (Avendaño & Carderera, 1850, pág. 127). Además de esta separación se empleaba a maestros para la enseñanza de niños y al contrario, maestras para las escuelas de niñas.

Esta situación discriminatoria, no se puede considerar como machismo, ya que, responde a un acto moral, más relacionado con el pudor y la sexualidad que con una conducta de supremacía del hombre frente a la mujer.

En cuanto a los planes de estudio femeninos, incluían lo que se daba en llamar “*labores propias del sexo*”, en esta asignatura se incluían labores de costura. (Avendaño & Carderera, 1850, pág. 293)

Al igual que era requisito indispensable para las maestras el ser católicas y tener una conducta intachable, las labores eran materia obligatoria para obtener la titulación. (Rius Alió, 1864, pág. 62)

d) Disc. Machismo (P.A.-, C.S.):

El machismo era transmitido en la enseñanza de la época. En los libros de texto consultados, asiduamente, se cita a Fenelón⁷³, el cual mantenía que la mujer era el fundamento de la sociedad y que, una mujer “bien educada” era la base para una sociedad futura de provecho (Gil Zárte & Otros, 1843). Por el contrario culpaba a las mujeres de todos los males de la sociedad, ya que, aquellas que no gozaban de una educación correcta, no sabían mantener su hogar ni educar a sus hijos de forma adecuada.

Otro autor citado con frecuencia es Franz Joseph Gall, fundador de la frenología⁷⁴, este consideraba el cerebro femenino inferior e incapaz de igualar al del hombre.

Por lo tanto, en la mayoría de los casos se defiende la educación de la mujer, pero nunca en igualdad con el hombre, sino como mantenedora del hogar, educadora de sus hijos y cuidadora de su marido.

“En la mayor parte de los casos, la felicidad o desdicha de una familia depende de la mujer. Ella puede hacer del hogar doméstico un pequeño paraíso, o por el contrario convertirle en un abreviado infierno.” (Rada y Delgado, 1865, pág. 226)

Además de las diferentes teorías dominantes en aquella época, existían unas normas sociales que imponían a la mujer un tipo de conducta acorde con valores destacadamente machistas. Tenemos un ejemplo claro en el texto de Rius Alió (1864).

⁷³ François Fénelon (1651-1715). Sus teorías sobre la educación de la mujer fueron recogidas en el Tratado de educación de las hijas (1687). Sobre la traducción de esta obra en España en 1919 véase el artículo (Gálvez Toro, 2005).

⁷⁴ Entre otras cosas, la frenología justificaba las formas de comportamiento y los rasgos de la personalidad basándose en la forma del cráneo humano.

Capítulo 5

Este libro fue un libro oficial en el año 1865 que se utilizaba en las escuelas Normales femeninas, nacido a raíz de la diferenciación de género existente en las escuelas y en la enseñanza de la época. En él podemos observar qué tipo de vida debían de llevar las maestras, principalmente si eran jóvenes y solteras:

“Si es soltera, y no reside en el mismo pueblo que su familia, debe evitar el vivir sola, procurando, si habita en su casa, que la acompañe una persona de su sexo de reconocida honradez y buena reputación; o si se decide a estar a pupilaje que sea con una familia que no cuente entre sus individuos hombres jóvenes, que tenga buenas circunstancias, y que no admita otros huéspedes. No diga nunca tengo bastante con ser honrada, es preciso que también lo parezca, y que evite cuidadosamente todo motivo a la sospecha, toda causa a la murmuración.”
(Rius Alió, 1864, pág. 25)

En las *Lecciones prácticas a los niños* (Rada, 1869) encontramos una fiel realidad de la educación de las mujeres de aquella época, el autor propone ejemplos prácticos para su uso en las clases por parte de los maestros.

“Maestro.- ... os voy a decir lo que hace una mujer que es trabajadora y limpia:

En cuanto se levanta por la mañana y reza sus oraciones, se lava y se peina que da gusto verla. Su marido se marcha al trabajo, y ella va la plaza a comprar lo que necesita para arreglar la comida...” (Rada y Delgado, 1865, pág. 231)

De los autores consultados cabe destacar a Pedro de Alcántara, este autor se considera perteneciente a la corriente Regeneracionista y, es el único autor de los consultados contrario a las teorías de F.J. Gall. Defiende a la mujer como la base de la educación de los hijos, para lo cual debe tener una formación adecuada, pero a su vez, insta a que las mujeres tengan acceso a estudios superiores para facilitar su independencia. Es muy crítico con la falta de centros de estudios superiores dirigidos a la mujer, salvo excepciones como las Escuelas Normales o el Conservatorio Superior de Música, Canto y Declamación.

e) **Disc. Racismo (P.A., C.S.):**

El racismo es un valor presente en la educación de la época. Es común encontrar en libros de texto la palabra “salvaje” destinada a describir otras culturas y razas diferentes a la occidental.

De entre los libros estudiados destaca en este aspecto *“Cuadernos de lectura para uso en las escuelas”* redactado por Joaquín Avendaño y Mariano Carderera, inspectores de instrucción primaria. El documento analizado corresponde a la 17ª edición de dicha publicación y está fechada en 1862. En él se describen las diferentes razas existentes y

se puede observar cómo se tratan con un absoluto desprecio las razas diferentes a la "blanca".

Según este texto, la raza blanca es la más perfecta, la que produce hombres y mujeres de mayor belleza y de mayor inteligencia (Avendaño & Carderera, 1862, pág. 162). Posteriormente describe cómo son los rasgos físicos de cada raza así como algunas características propias de cada una. En estas descripciones se vislumbra el desprecio y un marcado fanatismo respecto a la superioridad de la raza blanca sobre las demás. A continuación ofrecemos algunos de estos fragmentos seleccionados.

"Distínguese fácilmente los negros por su color, sus labios hociudos, su pelo crespo, su nariz ancha y aplastada, su barba hundida, su cabeza comprimida y sus ojos redondos. Casi todos son patizambos. El negro es naturalmente mímico y se aviene a la esclavitud." (Avendaño & Carderera, 1862, pág. 165)

Estas funestas descripciones aparecen finalmente matizadas por la religiosidad, aludiendo a Dios como símbolo de hermandad entre los pueblos y como protector de todas las poblaciones que viven en climas extremos:

"No obstante, el Eterno no ha abandonado del todo a los habitantes de estas regiones: el negro vive tan contento tostado por el sol, como el lapón en su cocacha rodeado de nieve. El Eterno, que hizo a todos los hombres hermanos y capaces de perfección, no abandonará a ninguno." (Avendaño & Carderera, 1862, pág. 168)

f) Estatus social (C.S.):

En los libros de texto apenas aparecen alusiones al estatus social, las diferentes citas encontradas relativas al estatus social hacen referencia a la necesidad de no supeditar la felicidad propia a las apariencias de cara a la sociedad. La consideración social y la buena fama son condiciones a desarrollar y son mucho más importantes que la riqueza económica y material (Rey Heredia, 1869, pág. 140)

En los libros relacionados con la pedagogía y la enseñanza, se considera a todos los alumnos con igualdad ya sean pertenecientes a un estatus alto o bajo.

g) Generosidad (P.M.+):

La generosidad es un valor moral que se transmite constantemente en los libros de texto analizados. En la mayoría de las ocasiones aparece ligada a la religiosidad y a términos como la benevolencia y la caridad, es contraria a la avaricia y al egoísmo.

La generosidad para con los más desfavorecidos es una obligación moral que hay que siempre hay llevar a cabo. En todos los libros analizados aparecen referencias relativas

al desarrollo de la generosidad. Resulta llamativo que nunca se emplea el término solidaridad tal y como lo podemos entender hoy día.

Montesinos (Montesinos, 1840, pág. 195) afirma que los niños de clase baja o pobres son de naturaleza más generosa que los de familias acomodadas, siendo esta una actitud a moderar desarrollando la previsión y la cautela pero sin llegar a desarrollar la avaricia extrema. La escuela y el trato continuo con los compañeros van transformando progresivamente la forma de actuar y el pensamiento de los niños, haciéndolos más generosos con sus semejantes.

“El niño que tiene más abundante y mejor comida da espontáneamente al que tiene menos o no tiene; siendo de notar que los recién venidos, o los nuevos en la escuela, ordinariamente son menos generosos que los que han permanecido en ella por algún tiempo.” (Montesinos, 1840, pág. 193)

h) Honor-valor (P.A., P.M.):

Los valores en torno al valor y al honor se transmiten en pocas ocasiones en los libros analizados. En los ejemplos encontrados hay que señalar que se consideran actos de valentía aquellos que se hacen para socorrer a los demás y que conllevan peligro de su propia vida.

“Don Fermín Peralta, arrojándose a un estanque de agua helada para salvar a un niño que se ahoga. Un pobre marinero, luchando con las encrespadas olas del mar, para conducir un cable a la embarcación que no puede ganar el puerto... Estos son los actos de verdadero valor: los que instintivamente conducen a la persona a socorrer a sus semejantes con peligro de su vida.” (Collado y Tejada, 1869, pág. 446)

Sin embargo son muy criticados los actos de venganza y los duelos a muerte, comunes en aquella época.

“Cuando las palabras honor y valor no significan lo que deben significar, lo que la moral dice que significan, el duelo es un crimen, pero sus verdaderas causas no están en los individuos que se baten; son causas más altas, son vicios sociales más profundos.” (Rey Heredia, 1869, pág. 127)

i) Igualdad (P.M.):

La igualdad es un valor que se da en los libros de texto en dos formas: igualdad de clases y género.

Los libros de pedagogía aluden a la igualdad de clases respecto al trato a recibir en las escuelas:

“Ni la edad, ni el saber, ni la posición social de la familia de los alumnos, debe dar motivo a establecer diferencias entre ellos, ni a inquietarse ni molestarse unos a otros.” (Avendaño & Carderera, 1850, pág. 120)

Algunos autores destacan la necesidad de formación para las clases más humildes no existiendo diferenciación de clases a la hora de acceder a los estudios, el objetivo final era el consolidar un sistema educativo universal al alcance de todos los ciudadanos:

“La instrucción al alcance de todos. Nuestra ley deja poquísimos que desear en esta parte; previene que todo pueblo que llegue a 100 vecinos esté obligado a sostener una escuela elemental completa; que las poblaciones menores que reunidas llegaren al mismo número, sostengan una escuela de igual clase;...” (Avendaño & Carderera, 1850, pág. 346)

Del mismo modo se pueden encontrar alusiones a la igualdad de clases en la escuela y a la universalidad de los estudios, a continuación destacamos un fragmento de Pedro de Alcántara que nos hace ver la valía y la altura de miras de este autor:

“Sea por siempre nuestro orgullo, que el hijo del más humilde pobre encuentre abiertos en nuestro país institutos de educación donde halle medios para realizar su destino y concurrir dignamente con los individuos de todas las demás clases sociales a la obra de mejorar y engrandecer su patria y de realizar el progreso humano.” (Alcántara García, 1879, pág. 18)

A este respecto cabe destacar las reflexiones de Pedro de Alcántara sobre la necesidad del desarrollo e implantación de una *“educación popular”*, mediante este tipo de educación se pretende sumar los conocimientos y habilidades básicas que se imparten en la enseñanza primaria con otros tipos de conocimientos y destrezas (de carácter no formal o informal) que ayuden a las personas a desenvolverse posteriormente en el medio que les rodea.

“En el concepto de educación popular deben distinguirse en realidad dos factores, la educación primera que todos los individuos deben recibir en el seno de la familia y en la Escuela, y una como cultura de carácter general, pero de especial aplicación a las clases populares, que puede darse en la misma Escuela y por otros medios...” (Alcántara García, 1879, pág. 10)

Al igual que hay autores que defienden la igualdad de clases, encontramos otros que defienden la igualdad de género. Frente a la discriminación de género existente en la enseñanza se defiende la igualdad hombre-mujer:

“Un hombre y una mujer no pueden pertenecerse el uno al otro sino bajo la condición de sustituir en sus relaciones mutuas la igualdad moral (igualdad de derechos y deberes).” (Rey Heredia, 1869, pág. 162)

Alcántara (1879, p. 36) es muy crítico con el sistema educativo que defiende una educación diferenciada por sexos y alude a la necesidad de un tipo de educación igualitaria que no incluya las asignaturas propias del género femenino. Como hemos comentado anteriormente, es contrario a las teorías del doctor Gall y se muestra crítico con las dificultades que las mujeres tienen en el acceso a las enseñanzas universitarias.

j) Justicia (P.M.+):

La justicia es un principio fundamental a tener en cuenta en la educación. Se considera fundamental para la convivencia. En los libros de texto analizados se insiste en inculcar el sentimiento de justicia en los niños, normalmente aparece ligado al amor y a la religión, siendo relacionado con el principio de *“amor al prójimo”*.

“Convendrá mucho repetirle de viva voz y con frecuencia el gran principio de no hagas con otro lo que no quieras que hagan contigo, practicándolo siempre.” (Montesinos, 1840, pág. 202)

k) Patriotismo (P.A.+):

El patriotismo se muestra en algunos libros de texto en dos formas diferentes, patriotismo como tal, es decir amor a la patria, o bien negación de corrientes o tendencias extranjeras frente a lo nacional.

El amor a la patria es considerado como una obligación o deber de los ciudadanos junto con el pago de impuestos, el respeto a las normas y las instituciones... La enseñanza y el desarrollo de los más jóvenes se considera como condición necesaria para la posterior gloria de la Patria:

“El amor a la patria, el acudir a su defensa cuando se ve amenazada su independencia, el contribuir a las cargas públicas, la sumisión a la ley, el respeto a las autoridades constituidas, etc, etc, completan el cuadro de las obligaciones de los súbditos.” (Rey Heredia, 1869, pág. 175)

El patriotismo entendido como defensa de lo nacional frente a otras corrientes o tendencias lo encontramos en Avendaño (1850). Este libro tuvo una especial relevancia en la formación pedagógica del profesorado, ya que, según Rabazas (2001, pág. 102) es el manual que se aprueba oficialmente un mayor número de veces, publicándose diez ediciones a lo largo de la segunda mitad del s. XIX. Recoge las

principales corrientes pedagógicas francesas, siguiendo especialmente los preceptos de Rendu y de De-Gerando, autores que aparecen citados textualmente en numerosas ocasiones. En él los autores se muestran contrarios a las corrientes pedagógicas surgidas en Francia y Alemania (iniciadas Rousseau y Pestalozzi) defendiendo el sistema educativo nacional:

“¡Ojalá no se bastardeen tan benéficas instituciones! ¡Ojalá que el veneno que una nación vecina infiltra en la enseñanza, no cunda en nuestro país, y el temor en nuestros hombres de Estado! ¡Ojalá no se olvide que el hombre no vive solo de pan, si no de verdad!” (Avenidaño & Carderera, 1850, pág. 340)

l) Prudencia (P.M.+):

La prudencia es un valor que aparece con frecuencia en los libros de enseñanza. Normalmente aparece reflejado con el término “templanza” y es considerado un principio fundamental para la convivencia.

“Antes de desahogar tu cólera, procura hallar una razón para no enfadarte.” (Montesinos, 1840, pág. 134)

La prudencia también es asimilable a la moderación. Hay multitud de alusiones a la prudencia a la hora de moderar las respuestas espontáneas y los actos “coléricos”, así como moderar los despilfarros económicos. Según las normas éticas establecidas la templanza es una obligación a cumplir:

“Calificar los placeres por su dignidad y nobleza, y usarlos con medida y con templanza, es cosa que está en nuestra mano, que la razón ordena, y a que estamos, por consiguiente, obligados.” (Rey Heredia, 1869, pág. 106)

La templanza también se muestra necesaria para moderar los “placeres físicos” derivados de la glotonería y, como no, de la sexualidad. El exceso y la falta de control de estas actividades es perjudicial para nuestro cuerpo y viene acompañada de *“dolor y malestar”* (Rey Heredia, 1869, pág. 107).

m) Religiosidad (C.S., P.A., P.M.+):

Los valores religiosos están siempre presentes en los libros de texto. La religión era una parte fundamental y obligatoria de la enseñanza de esta época, los valores morales y éticos que se inculcaban estaban siempre cimentados bajo preceptos religiosos. Este aspecto se vio refrendado principalmente con el Concordato de 1851, con él la Iglesia mantenía el control sobre los libros de texto y sobre la enseñanza. La instrucción moral y ética, por lo tanto, era inseparable de la religiosa y estaba basada

Capítulo 5

en ella. El poder eclesiástico era tal que los maestros y maestras de la época estaban obligados a coordinar sus enseñanzas con los curas o párrocos cercanos a sus colegios.

“El maestro debe además tener presente que los eclesiásticos ilustrados son sus principales colaboradores en la instrucción moral del pueblo, inseparable de la religiosa.” (Montesinos, 1840, pág. 58)

Todos los contenidos que nos ofrecen los libros de texto, aparecen en mayor o menor medida relacionados con la religiosidad: el amor, el deber, la discriminación, el machismo, el racismo, el respeto, el desarrollo de la virtud frente a los vicios...

El amor aparece relacionado con la religiosidad principalmente en la obligación de amar a Dios sobre todas las cosas, junto con el “amor al prójimo” como precepto religioso:

“El amor a Dios, la Caridad (que así se llama en el lenguaje de nuestra religión), es la primera y más principal de nuestras obligaciones.” (Rey Heredia, 1869, pág. 84)

La religiosidad aparece asimismo relacionada con los deberes u obligaciones, el fin de la instrucción moral en las escuelas era el de inculcar los “deberes con Dios” (Guerra y Guifré, 1864, pág. 38).

En ocasiones la religiosidad es motivo de discriminación, considerando a otras religiones diferentes de la católica como inferiores, siendo esta “*la única y verdadera*” (Rey Heredia, 1869, pág. 101).

El machismo aparece ligado a la religiosidad cuando se afirma, en determinados autores que, el género femenino posee un determinado carácter o tiene unas determinadas características debido la acción creadora de Dios:

“Aprovechemos el germen de tantas virtudes como el Divino Hacedor ha colocado en el impresionable corazón de la mujer; dirijamos sus dotes por medio de ejemplos y explicaciones religiosas y morales y con facilidad conseguiremos hacer de ella un ser eminentemente moral y religioso.” (Collado y Tejada, 1869, pág. 228)

El respeto y el miedo forman parte también de la religiosidad, y son valores que a veces aparecen unidos. Así siempre se debe respetar a Dios o su voluntad además de temer su enfado o su enojo al realizar alguna acción que contravenga las normas establecidas (Rada y Delgado, 1865, pág. 126).

Tener una buena actitud hacia el trabajo, la limpieza, la higiene, la honestidad... son consideradas como “virtudes” frente a los “vicios” o acciones perjudiciales o que no se

avienen a las normas establecidas. El desarrollo de la virtud es asimismo un deber y un mandato de Dios. Así el trabajo, la higiene y la limpieza, la honestidad..., son consideradas virtudes que estamos obligados a desarrollar. La falta o abandono de la virtud acarrea penas o castigos, sino en la vida real en la vida posterior.

“Ya sabéis que Dios nos ordena lo mismo a los hombres que a las mujeres el que practiquemos todas las virtudes. El trabajo y la limpieza son virtudes, y por consiguiente hombres y mujeres deben ser trabajadores, no ser holgazanes: deben ser limpios y aseados, no sucios.” (Collado y Tejada, 1869, pág. 230)

El desarrollo de la virtud y la obligación de llevar una vida acorde con las normas y doctrinas católicas se muestra reflejado en las indicaciones que, en los diferentes textos de pedagogía, se dan a los maestros y maestras. Estos, además de seguir las doctrinas cristianas, tenían que dar ejemplo siguiendo un tipo de vida acorde con el ideal católico practicante. Tan sólo para acceder a este cuerpo, necesitaban una fe de bautismo junto con una certificación de buena conducta firmada por el alcalde y el cura párroco de la localidad donde residían. A este respecto, Rius (1864, pág. 25) recomienda a las maestras y a sus familias hábitos de vida acordes con la moral más ortodoxa.

n) Respeto (P.M.+):

Es un principio fundamental a tener en cuenta en la formación de todos los niños y es indispensable para la sociedad. En los libros de texto analizados se transmite el respeto a Dios, a nuestros superiores, al prójimo... También aparecen citas, aunque en menor medida, relativas al respeto a los animales y a la naturaleza (Montesinos, 1840, pág. 245).

El respeto era un precepto que la formación de las maestras y maestros de esta época tenía muy en cuenta, debiéndose respetar a las autoridades eclesiásticas y gubernamentales en todo momento.

“Debe la maestra al párroco un respeto inalterable...” (Rius Alió, 1864, pág. 26)

Pedro de Alcántara, refiriéndose a la libertad de creencias en la enseñanza obligatoria, recoge como imprescindible el respeto a otras religiones diferentes de la católica.

“...a nombre del derecho de las mayorías, no se tiene escrúpulo en atropellar las creencias y las opiniones de los menos, fundados en la razón poderosa de que son pocos, como si el derecho no fuese siempre el mismo tratándose de uno como de millares de ciudadanos.” (Alcántara García, 1879, pág. 334)

o) Vicios&Virtud (P.M.-, C.S.):

Los libros educativos no transmiten vicios, sino que constantemente aluden a la virtud para evitarlos o moderarlos en su justa medida. En los libros analizados se nos ofrece la castidad y el pudor como virtudes.

El desarrollo de la virtud, como hemos comentado anteriormente, es un tema que aparece casi siempre ligado a factores religiosos, y hace referencia a temas como el pudor, el trabajo y la higiene y los excesos en consumo de bebidas, tabaco, comida, etc...

El pudor y la moderación de la sexualidad son virtudes de obligado cumplimiento que, según las normas sociales de la época, deben ser desarrolladas desde niños. Es por ello que en los libros de pedagogía consultados se insiste a los futuros maestros en evitar dentro de lo posible estas tendencias naturales:

“Preg: Cómo se cultiva y conserva en los niños el sentimiento del pudor?”

Resp: Observando una rigurosa vigilancia para evitar que los niños se entreguen conversaciones indecentes, a juegos indecorosos ni a prácticas inmorales de ninguna especie.” (Guerra y Guifré, 1864, pág. 36)

Según Sánchez Cumplido (1864, p. 98) los hombres tienen mayor tendencia natural a la infidelidad que las mujeres. Esta injustificada razón, lo lleva a considerar más grave e imperdonable la infidelidad por parte de la mujer:

“La vista de una mujer, su voz, su imagen, su recuerdo bastan para trastornar la razón, y su inteligencia está confiscada en provecho del instinto de la propagación... Es bastante raro ver en la mujer el mismo abuso que en el hombre: las necesidades son naturalmente menos apremiantes en ella; así es más culpable cuando se abandona sin freno y cuando no resiste obligándole a ello su deber.” (Sánchez Cumplido, 1864, pág. 98)

5.2.- Análisis de las diferencias entre valores transmitidos en las representaciones musicales y los transmitidos a través de los libros de texto.

Los resultados de la realización del test U Mann Whitney aparecen en la Tabla 28. La variable de agrupación ha sido "Tipo de texto", haciendo referencia a los dos tipos de documentos analizados: libretos de zarzuela o libros de texto.

La hipótesis nula es la que mantiene que no hay diferencias significativas entre los valores transmitidos en ambos tipos de textos.

La hipótesis 1 es la que mantiene que hay diferencias significativas entre los valores transmitidos en ambos tipos de texto.

Teniendo en cuenta que el nivel de significancia establecido es $\alpha = 0,05$, la hipótesis nula quedaría confirmada si $P \geq 0,05$ y rechazada si $P \leq 0,05$.

Tabla 28: Resultados test U Mann Whitney.

| | U de Mann-Whitney | Z | P (Sig. exacta) |
|-----------------------|-------------------|--------|-----------------|
| Amor | 22,0 | -2,955 | 0,002 |
| Deber | 20,5 | -3,062 | 0,001 |
| Discriminación | 69,5 | -0,323 | 0,765 |
| Disc. Machismo | 61,0 | -0,814 | 0,461 |
| Disc. Racismo | 74,0 | -0,079 | 0,978 |
| Estatus Social | 47,0 | -1,759 | 0,129 |
| Generosidad | 45,5 | -1,852 | 0,103 |
| Honor/valor | 47,5 | -1,659 | 0,129 |
| Igualdad | 45,5 | -1,810 | 0,103 |

Capítulo 5

| | | | |
|---------------------|------|--------|--------------|
| Justicia | 43,5 | -1,851 | 0,080 |
| Patriotismo | 56,5 | -1,139 | 0,311 |
| Prudencia | 34,5 | -2,488 | 0,023 |
| Religiosidad | 15,5 | -3,452 | 0,000 |
| Respeto | 33,0 | -2,418 | 0,019 |

Atendiendo a los resultados del test de U de Mann Whitney podemos afirmar que la mayoría de los valores analizados (Discriminación, Disc. Machismo, Disc. Racismo, Estatus Social, Honor/Valor, Generosidad, Igualdad, Justicia y Patriotismo) se transmiten de manera similar en libros de texto y libretos de zarzuela.

Tan solo los valores Amor, Deber, Prudencia, Religiosidad y Respeto se transmiten de forma significativamente diferente en ambos tipos de texto.

Capítulo 6. Discusión de resultados y conclusiones.

En este capítulo se exponen la discusión de resultados y las conclusiones derivadas de la investigación. Aparecen divididas en dos secciones que se corresponden con los dos estudios realizados: la música en los teatros y cafés-teatros de Córdoba; y el análisis de su influencia en la sociedad. Posteriormente se realizan unas conclusiones finales que engloban los resultados de los dos trabajos. Finalmente se exponen las limitaciones encontradas para la realización de esta tesis, así como las principales líneas de trabajo que quedan abiertas para futuras investigaciones a realizar sobre esta temática.

6.1.- Discusión de resultados y conclusiones: La música en los teatros y cafés-teatros de Córdoba (1862-1874)

6.1.1.- La fundación de salas de concierto y asociaciones musicales

Según los datos obtenidos en esta investigación, podemos afirmar que en torno a los años 60 del siglo XIX se produce una progresiva socialización de la música.

La primera mitad del siglo XIX está marcada por la existencia de un único teatro, el Teatro Principal que, junto con la Capilla Catedralicia y el Círculo de la Amistad, eran las principales instituciones de divulgación musical de la ciudad. Hacia la segunda mitad de siglo podemos observar un renacimiento de la vida musical, con la fundación de diferentes teatros y cafés-teatro. Así encontramos el establecimiento del Teatro Moratín (1862), el Café del Recreo (1865), el Café-teatro Iberia (1867), e instituciones musicales como la Banda y Academia Municipales (1856).

La fundación de instituciones culturales se multiplica tras el año 1868 con centros como el Café Cervantes (1872), el Café Gran Capitán (1868) y el Gran Teatro (1873). A esto se suma la creación de nuevas asociaciones culturales, que directa o indirectamente contribuyeron a dinamizar el ambiente musical de la ciudad, como el Real Centro Filarmónico (1878), el Círculo Católico de Obreros (1877) o las asociaciones La Alegría y La Amistad Cordobesa.

Este ambiente cultural se complementaba con la existencia de diferentes centros en los que se impartía enseñanza musical como, la Capilla Catedralicia, la Academia Municipal, el colegio de Santa Victoria, el Colegio de la Asunción y diferentes asociaciones que contemplaban el aprendizaje musical como un complemento educativo. La fundación de la Sección de Música de la escuela Provincial de Bellas Artes (1885) vino a consolidar la enseñanza musical a nivel profesional en la ciudad.

La abundancia de conciertos que se realizaban, junto con la proliferación de centros de divulgación y asociaciones musicales que se produjo en esta época, nos lleva a pensar que la música se convirtió en una de las principales actividades de ocio popular.



| <i>Principal</i> | <i>Moratín</i> | <i>G. Teatro</i> |
|------------------|----------------|------------------|
| 1799 | 1862 | 1873 |



| <i>G.Capitán</i> | <i>Recreo</i> | <i>Iberia</i> | <i>Cervantes</i> |
|------------------|---------------|---------------|------------------|
| 1860 | 1865 | 1871 | 1872 |



| <i>Capilla Catedralicia</i> | <i>Banda Municipal</i> | <i>Círculo de la Amistad</i> | <i>Centro Filarmónico</i> |
|-----------------------------|------------------------|------------------------------|---------------------------|
| Desde S. XVI | 1856 | 1842 | 1876 |



| <i>Capilla Catedralicia</i> | <i>Academia Municipal</i> | <i>Liceo Artístico Literario</i> | <i>Colegios</i> | <i>Círculos Católico Obreros</i> | <i>Sección de música escuela de Bellas Artes</i> |
|-----------------------------|---------------------------|----------------------------------|--|----------------------------------|--|
| Desde S. XVI | 1856 | 1842 | St ^a Victoria R.C.Asunción | 1877 | 1885 |

6.1.2.- La programación en los Teatros y Cafés-teatro de Córdoba.

La zarzuela era el género preferido por el público cordobés. En una época donde la actividad musical no estaba financiada por el estado y habiendo perdido el mecenazgo institucional de la Iglesia, el repertorio musical se centraba en satisfacer los deseos del público. La interpretación de un programa "socialmente admitido" suponía a la vez una eficaz forma de sustento para los creadores e intérpretes de la época.

El repertorio lírico interpretado durante el periodo de estudio nos hace ver las preferencias del público. Es llamativa la popularidad de zarzuelas del género bufo, que en torno a 1866 se convierten en las más representadas en la ciudad. Adquieren gran auge zarzuelas como Robinsón, Pascual Bailón, El Joven Telémaco o El Potosí Submarino pertenecientes a este género. Estas obras se caracterizan por ser de carácter humorístico pero a la vez ser críticas con la sociedad.

El desarrollo de este tipo de repertorio se debe principalmente a los cambios políticos producidos tras la Revolución del 68, plasmados posteriormente en la Constitución de 1869 donde se reconocía la Libertad de Teatros y por lo tanto, el fin de la censura teatral.

A estos títulos hay que añadir zarzuelas clásicas como Marina, Jugar con Fuego, Una vieja, Campanone... que a su vez gozaban de una gran popularidad entre la población.

La representación de óperas, al igual que en otras ciudades andaluzas (Moreno Mengíbar, 1998; León Ravina, 2007), también era importante, sobre todo en los principales teatros de la ciudad (Teatro Principal y Gran Teatro). Este género, sin embargo, no fue cultivado en los Cafés-teatro, lo que nos lleva a afirmar que era más exclusivo y destinado a la clase alta de la sociedad.

Los conciertos instrumentales eran escasos en comparación con los de música vocal. El repertorio instrumental estaba formado en la mayoría de las ocasiones por una selección de obras vocales en boga durante la época, arregladas para un instrumento o formación instrumental. Eran muy interpretados arreglos de óperas como Norma, El Trovador, La Traviatta... En ocasiones, estas adaptaciones aparecen denominadas con diferentes títulos como "*Fantasía sobre motivos de...*", "*Sinfonía sobre temas de ...*".

El repertorio instrumental escogido respondía, al igual que la interpretación de zarzuelas, a una necesidad de asistencia de público por parte de los intérpretes. No es común encontrar programas instrumentales en los que se interpreten obras de los principales maestros de la música, como Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms... Habría que esperar a la fundación de la Sociedad de Cuartetos (1866) o la Sociedad de Conciertos de Madrid (1860) para que la interpretación del repertorio propio de la

música de cámara y sinfónica centro-europea se desarrollara en España (Gómez Amat, pág. 45-59; Sobrino Sánchez, 1992).

La gran cantidad de representaciones de zarzuela acaecidas en la ciudad, nos hace suponer la presencia de un importante colectivo de músicos “profesionales” que actuaban en los diferentes Teatros y Cafés expuestos con anterioridad.

La calidad de las representaciones musicales no puede ser evaluada mediante este estudio, pero atendiendo al gran número de representaciones de zarzuelas y óperas realizadas, podemos afirmar que los músicos de aquella época tenían una gran facilidad para la lectura a primera vista y para la improvisación.

Los cánones interpretativos actuales harían imposible el ejecutar el gran número de obras que, habitualmente, tocaban los músicos de aquel entonces, y por supuesto imposibilitaría la consecución de unos niveles aceptables de ejecución.

Resulta muy llamativo cómo, en temporadas de ópera, eran ejecutadas a diario obras de una elevada dificultad técnica, como El Barbero de Sevilla, Rigoletto, Norma... Al igual ocurría con la interpretación de zarzuelas, género no menos exigente para músicos y cantantes. La interpretación de obras como Jugar con Fuego, Marina... era diaria y constituía el pan de cada día de músicos y cantantes de la época.

Estas representaciones, dependiendo de la calidad de la compañía y del lugar de representación, eran acompañadas en muchas ocasiones por un pianista de café. Esto no ocurría en los principales cafés de la ciudad, donde normalmente las obras eran acompañadas por una pequeña orquesta o agrupación instrumental.

Es por lo que podemos afirmar que la existencia de este ambiente musical, presente también en otras ciudades de la geografía española (Blas Vega, 1987; 2006; Bejarano Robles, 2003; Díaz Olaya, 2008), fue un importante caldo de cultivo de donde posteriormente surgieron músicos de la talla de Granados, Albéniz o años después, Manuel de Falla.

Lejos de estos grandes nombres de la historia de la música, la existencia de los populares Cafés-Teatro supuso una alternativa laboral para muchos músicos de la época, así como una gran escuela de músicos, principalmente en el terreno pianístico y en el campo de la lírica.

Los cafés-teatro fueron asimismo una alternativa popular a los teatros. El Café-Teatro del Recreo era el más importante de la ciudad en cuanto a dimensiones y a representaciones musicales se refiere. Atendiendo a los datos aportados podemos afirmar que la escenificación de zarzuelas se convirtió en la principal actividad musical

Capítulo 6

del Café. La entrada era igualitaria, sin discriminación de género. Se permitía la entrada incluso a niños menores de 7 años en funciones de mediodía. En estos casos costaba un real y como consumición, los niños podían tomar golosinas, chocolate o productos de confitería. El precio medio, en torno a dos reales era asequible para la clase media de la sociedad, compuesta en su mayor parte por funcionarios, militares y pequeños comerciantes.

La entrada a las funciones de zarzuela u ópera de los teatros de la ciudad tenía un precio superior, debido a que las representaciones y las compañías contratadas eran de mejor calidad que las que se ofrecían en los cafés.

Aun así, la representación de obras líricas y dramáticas en los Cafés supuso una gran competencia para los teatros existentes, y en principio, existió una fuerte oposición a esta actividad por parte de los empresarios teatrales. Este aspecto se solventó exigiendo a los propietarios de los Cafés-Teatro que pagasen unos derechos de representación equivalentes a los de un teatro de tercera categoría, según la legislación vigente. Tenemos que tener en cuenta que en el precio de entrada de los cafés se incluía el derecho a consumición, formato este no adoptado por los teatros, lo que colocaba a estos últimos en inferioridad de condiciones respecto a los cafés.

En cuanto a las actuaciones de flamenco, hay que destacar que los datos recogidos en la sección de resultados pertenecen a los anuncios concretos de función. Cruz Gutiérrez (2010) nos referencia un mayor número de funciones flamencas en los diferentes Teatros y Cafés de Córdoba. La falta de coincidencia entre ambos estudios se debe a que en la mayoría de las ocasiones no se anunciaban las funciones de flamenco. Así, puede aparecer un anuncio que asegura la contratación de una compañía flamenca durante seis funciones, pero posteriormente no aparece el anuncio concreto de función (haciendo referencia al horario o a los artistas más destacados de la compañía) en la sección de Espectáculos del Diario de Córdoba. Esto podría justificarse por una deficiencia en la consideración social del flamenco. Mientras que otras funciones de otros géneros se anunciaban debidamente, el flamenco apenas aparece referenciado.

6.2.- Discusión de resultados y conclusiones: análisis de contenido de los textos.

El análisis de contenido de los textos demuestra que existían una serie de principios afectivos y morales positivos que se transmitían de manera similar en la enseñanza reglada y en las representaciones musicales. Valores como el honor, el valor, el patriotismo, la justicia, la generosidad y la igualdad se estaban transmitiendo a través de las zarzuelas y no diferían significativamente respecto a lo que se transmitía en la enseñanza formal.

Del mismo modo, existen valores negativos relacionados con formas de discriminación como el machismo y el racismo que se transmitían en las representaciones y en los libros de texto de igual manera, y eran valores aceptados y muy presentes en la sociedad.

El machismo es una forma de discriminación que estaba, y lamentablemente aún lo está, presente en la sociedad. Así lo encontramos reflejado en los textos analizados. En ocasiones el machismo y el deber son términos que aparecen unidos en la educación de las mujeres de la época. Estas estaban consideradas como las responsables del funcionamiento del hogar, de la educación de los hijos e incluso de los actos de sus maridos. En un hogar con una “mujer limpia y trabajadora”, sus hijos estarán bien educados y su marido no tendrá deseos de ir a tabernas o bares con amigos donde desarrollar sus vicios, sino que regresará a casa cuando termine de trabajar. Este pensamiento formaba parte del ideario transmitido en las escuelas, así, se inculcaba una conducta eminentemente machista. A las mujeres se les atribuía una serie de obligaciones y deberes que tenían que cumplir para salvaguardar el buen funcionamiento de la sociedad. A esto se le añadía la religión, que contribuía a inculcar en la sociedad una serie de cánones de comportamiento relacionados con la obligación moral de la mujer. Estos factores hacían que este tipo de conductas estuviesen fuertemente arraigadas en la sociedad.

El racismo también era un valor muy presente en la sociedad de la época, y aparece en los dos tipos de texto analizados.

En las zarzuelas bufas aparecen personajes como Domingo, un negrito fiel servidor de Robinsón; lo mismo ocurre con personajes andaluces como los que encontramos en la zarzuela *En las astas del toro*, destacables por su vagancia y su marcada falta de educación. La mezcla de sentimientos negativos junto con el humor forma parte de este tipo de espectáculos (Etayo Gordejuela, 2009). El uso de “andaluz” como sinónimo de vago, o el de “judío” como sinónimo de avaro y cicatero dan muestras de la desidia con la que se trataba esta temática por parte de los autores.

Capítulo 6

En los libros de texto aparece el racismo con asiduidad. Normalmente cuando se habla de otras razas diferentes a la blanca se les trata de "salvajes". Las descripciones de las diferentes razas aportadas por Avendaño y Carderera (1862) nos dan mucho que pensar sobre lo que se transmitía en los colegios de la época a este respecto.

Si bien, aunque la forma en la que aparece el racismo en cada uno de los textos es diferente, el fondo es el mismo: un profundo sentimiento de rechazo acompañado de un afán de superioridad de la raza blanca frente a las demás.

Frente a estos valores negativos encontramos la presencia de historias de temática amorosa en todos los libretos de zarzuela analizados. En estas historias es destacable que a pesar de existir inconvenientes como diferencias de clase social, rechazo a las relaciones por parte de los tutores, matrimonios concertados... siempre triunfa el amor verdadero.

En una sociedad como la descrita en el Capítulo I, en la cual existía una gran diferencia de clases en lo económico y en lo social, determinadas zarzuelas incluían historias de amor entre personajes pertenecientes a diferente estatus social. En este ámbito destacan títulos como Jugar con Fuego, Catalina, El Postillón de la Rioja o Los Diamantes de la Corona.

Indirectamente, el amor se convierte en un recurso capaz de romper barreras sociales muy arraigadas en la sociedad de aquella época. Lo cual, radica en la consecución de las libertades individuales y en la igualdad de clases.

Respecto a la igualdad de género, podemos afirmar que el prototipo de mujer ofrecido en algunas de las zarzuelas más populares difería enormemente del modelo propuesto a través de la enseñanza formal.

En las zarzuelas analizadas la igualdad de género no se transmite en forma de citas, pero es importante tener en cuenta la idiosincrasia de algunos personajes femeninos de zarzuelas como Catalina, Los Diamantes de la Corona, Marina, Una Vieja, Jugar con Fuego o Los Magyares.

Mayoritariamente las mujeres son protagonistas de las historias, en muchos casos pertenecientes a clases nobles o adineradas, y ofrecen una imagen de fortaleza, coherencia y prudencia. Así encontramos a Adela, la protagonista de Una vieja, la cual domina en todo momento la situación haciéndose pasar por una anciana para escapar de las tropas del ejército Mejicano y enamorando, sutilmente, al protagonista masculino (Conrado); el personaje de Marina utiliza los celos para coaccionar la voluntad de Alberto, que posteriormente se casa con ella; en Jugar con Fuego, el amor verdadero rompe las barreras sociales, ya que un hidalgo sin poder aristocrático

consigue el amor de la Duquesa, asimismo esta rompe las normas sociales enamorándose de un joven de un estatus inferior.

Hay otros personajes femeninos que destacan por su heroicidad, como Catalina, que salvó la vida del Czar de Rusia (Pedro I) en dos ocasiones; o la protagonista de Los Diamantes de la Corona (Catalina, reina de Portugal) que se hacía pasar por líder de una banda de contrabandistas y falsificadores.

El patrón de comportamiento de la mujer ofrecido en estas zarzuelas difería enormemente de las pautas de conducta femenina impuestas por la sociedad. Frente a las doctrinas impartidas en la educación que consideran a la mujer servil y adecuadamente formada para la educación y el mantenimiento del hogar, en las zarzuelas se proponen personajes femeninos con un gran carisma, independencia en sus acciones, dominio y autoridad.

Uno de los valores que se transmiten de manera significativamente diferente entre la enseñanza formal y las zarzuelas es la *religiosidad*.

Como hemos visto en el Capítulo II, la sociedad de la época estaba profundamente influenciada por las creencias religiosas. Hasta la Revolución del 68 existió la censura eclesiástica, tanto en los libros de texto usados en la enseñanza como en las diferentes obras teatrales y musicales que se representaban en España. En los años precedentes a La Gloriosa, la enseñanza estaba marcada por la confesionalidad del estado, esto justifica los resultados obtenidos en cuanto a la transmisión del valor "religiosidad" en los libros de texto. Igualmente, todas las representaciones teatrales y musicales tenían que ser supervisadas por una férrea censura estatal y eclesiástica.

Las zarzuelas analizadas anteriores al 68, no se muestran contrarias a la confesionalidad del estado, (ya que no podían serlo) pero tampoco manifiestan esta tendencia, es por lo que la religiosidad aparece en menor medida en las zarzuelas.

Sin embargo, existen aspectos de la vida diaria que nos hacen ver hasta qué punto la sociedad estaba influenciada por la confesionalidad estatal declarada en la Constitución de 1845. Sirven, a modo de ejemplo, las condiciones que se exigía a los aspirantes al puesto de maestro, los cuales tenían que presentar un certificado de buena conducta expedido por el cura párroco de su localidad; o las recomendaciones que ofrece Rius Alió (1864, pág. 26) a las maestras en las que se les recomienda un respeto al párroco "inalterable".

Tan sólo dos años después de la publicación del método de Rius Alió anteriormente citado, se estrenó la primera zarzuela considerada "bufa": El Joven Telémaco. A raíz de su éxito se popularizó este tipo de espectáculos en toda España. Destacan títulos como

Capítulo 6

Robinsón, El Potosí Submarino o Pascual Bailón, zarzuela con la cual se hizo popular el baile del Can-can en la península.

El impacto que estas representaciones tuvieron en la población local fue considerable, así hemos constatado a través de nuestro estudio. Esta influencia debe ser tomada en cuenta en el contexto social en el que se produjeron. En definitiva, el repertorio bufo reflejaba lo que la sociedad deseaba: una sociedad más secularizada y con un aumento considerable de las libertades individuales.

En determinadas ocasiones la zarzuela también nos supone un fiel reflejo de la sociedad en lo relativo al desarrollo de "vicios". Son numerosas las escenas en las que los protagonistas beben hasta la embriaguez. En otras ocasiones se celebran fiestas con un carácter totalmente desenfadado para la época (recordemos el ¡Viva la orgía! ¡Viva la bacanal! de la zarzuela Robinsón)... Estas escenas nos hacen pensar que el exceso de consumo de bebidas alcohólicas formaba parte de la vida cotidiana, a pesar de que, a través de la educación se insistía permanentemente en su consumo moderado.

Hay otros principios morales positivos como el *deber*, *el respeto* y *la prudencia* que se transmiten principalmente en la educación y aparecen en menor medida en las zarzuelas. El sentido del deber, el respeto a la autoridad y la prudencia en las acciones son partes fundamentales de la convivencia.

En las zarzuelas, el respeto a la autoridad se produce cuando esta actúa de manera justa y de acuerdo con los gustos del público (Encina Cortizo, 1995). Dependiendo de la época de composición, encontramos zarzuelas que cumplen "cánones moderados" en cuanto al honor, aristocracia como modelo a seguir, lealtad a la soberanía, religiosidad... Las zarzuelas del género bufo, más cercanas al 1868 y de carácter humorístico, introducen valores donde la desobediencia a la autoridad, la crítica a la clase política y eclesiástica, y la provocación están continuamente presentes. Estas zarzuelas son de las más representadas y populares, teniendo, por lo tanto, una gran influencia en la sociedad.

6.3.- Conclusiones generales.

De todo lo expuesto anteriormente podemos afirmar que la música gozó de una gran popularidad en la sociedad cordobesa de la segunda mitad del siglo XIX y que el género preferido por el público era la Zarzuela. Si extrapolamos este trabajo, en mayor o menor medida, a la gran cantidad de Teatros y Cafés-Teatro existentes no solo en las capitales, sino también en pueblos importantes de nuestra geografía (335 Teatros en España según datos estadísticos de 1867; 1618 Cafés sin escenario y 50 con escenario censados en 1871), nos haremos una idea de la verdadera importancia e influencia que estos establecimientos tuvieron en la sociedad, no solo en el terreno musical y cultural, sino en el terreno político y social.

A través de la Zarzuela en ambientes rurales se estaba ofreciendo un espectáculo, en la mayoría de los casos costumbrista y humorístico, pero que a la vez, importaba nuevas corrientes y hábitos procedentes de Madrid o de las principales capitales españolas.

Existían muchísimas compañías de zarzuela y ópera ambulantes, que viajaban de localidad en localidad ofreciendo una gran cantidad de repertorio como el que se analiza en este trabajo. Esto, unido a un grado de analfabetismo muy elevado, hace que la asistencia a un concierto fuese una ventana abierta a las nuevas tendencias, modas y como hemos confirmado, valores y convenciones sociales provenientes de las principales capitales españolas, constituyendo un foco educativo y a la vez modernizador de la sociedad local.

Atendiendo a la gran cantidad de representaciones de zarzuelas que se dieron en estos años, y a los resultados obtenidos en esta investigación podemos afirmar que la producción musical en los teatros y en los cafés-teatro entre 1862-1874 tuvo un importante valor educativo para la población cordobesa.

El público que asistía a estas representaciones, indirectamente estaba expuesto a tendencias que fomentaban la libertad individual, la no confesionalidad y la igualdad de clases y género, augurando así los cambios sociales que iban a producirse tras la Revolución del 68.

6.4.- Limitaciones del estudio y líneas para próximas investigaciones.

Una de las limitaciones encontradas en la realización del estudio es la falta de documentación de la época. El paso del tiempo, la destrucción de archivos, los incendios acaecidos en los teatros, así como la desaparición de la mayoría de los edificios estudiados han supuesto un hándicap para realización de la investigación. En la tabla 2 se puede observar la gran cantidad de diarios que no han podido ser consultados por no encontrarse disponibles, lo cual hace que el análisis de la programación no pueda realizarse de forma completa.

En cuanto a la segunda parte de nuestro trabajo, el principal inconveniente encontrado radica en que el análisis de contenido realizado se basa en dos tipos de texto totalmente diferentes. Las zarzuelas y determinados libros de lectura son textos de carácter narrativo. En este tipo de texto en ocasiones los valores se transmiten en forma de contravalor. Así, para que exista la justicia tiene que producirse anteriormente una injusticia... Esta forma de transmitir los valores es típica de las formas literarias de carácter narrativo, reservando los valores que finalmente se transmiten para el desenlace o final de la historia. Frente a este tipo de textos encontramos libros de enseñanza de carácter instructivo que transmiten el valor en sí, sin recurrir al contravalor para transmitirnos el contenido.

La investigación queda abierta a posteriores trabajos que pretendan ampliar o ahondar sobre esta interesante temática. Uno de los puntos susceptibles de estudio, sería el analizar musicalmente las partituras de estas zarzuelas y estudiar cómo la música contribuye a fortalecer la transmisión del mensaje o contenido ofrecido por el texto.

Referencias bibliográficas

Referencias

- Adorno, T. (1958). *Filosofía de la nueva música* (2003 ed.). Madrid: Akal.
- Aguilar Gavilán, E. (1993). Córdoba durante el periodo isabelino (1833-1868). En E. Cabrera, *Córdoba Capital* (Vol. I). Córdoba: Caja provincial de Ahorros de Córdoba.
- Aguilar Gavilán, E. (1995). *Historia de Córdoba*. Madrid: Silex.
- Alcántara García, P. d. (1879). *Teoría y práctica de la educación y la enseñanza* (Vol. Tomo II). Madrid: English y Grass editores.
- Alier, R. (1982). *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Ediciones Daimón.
- Alvear, C. (2004). *Introducción a la historia del arte*. México: Limusa.
- Aranda Doncel, J. (1974). *La Universidad Libre de Córdoba (1870-1874)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Araque Hontangas, N. (2009). La educación en la Constitución de 1812: antecedentes y consecuencias. *Revista de la facultad de ciencias sociales y jurídicas de Elche*, 1-21.
- Arjona Castro, A. (1979). *La población de Córdoba en el Siglo XIX: sanidad y crisis demográfica en la Córdoba decimonónica*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Artola, M. (1980). *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza Universal.
- Asensio Sánchez, M. A. (1999). *Proceso secularizador y libertad de enseñanza en el Derecho Histórico español*. Málaga: Servicio publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Asiul, Y. (1875). *Guía de Córdoba para el año 1875*. Córdoba: Imprenta del Diario Córdoba.
- Avendaño, J., & Carderera, M. (1850). *Curso elemental de pedagogía*. Madrid: Imprenta A. Vicente.
- Avendaño, J., & Carderera, M. (1862). *Cuadernos de lectura para uso de las escuelas* (17ª ed.). Madrid: Imprenta de R. Campuzano.
- Ayuntamiento de Córdoba. (1858). *Reglamento de la Academia*. Córdoba: Imprenta de Fausto García Tena.
- Ayuntamiento de Córdoba. (1869). *Reglamento aprobado para la Academia municipal de música*. Córdoba: Imprenta El Eco.

- Barreiro Sánchez, S. (2009). La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y los Bufos Madrileños. *Stichomythia*, 8, 96-107.
- Batteaux, C. (1746). *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. (Trad. C. García Mancilla,) Paris: Durand.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkley: University of California Press.
- Bejarano Robles, J. (2003). *Antiguos cafés de Málaga*. Málaga: Sarriá.
- Bennet, E. (2012). A Four-Part Model of Informal Learning: Extending Schugurensky's Conceptual Model. *In the proceedings of the Adult Education Research Conference*. Saratoga Springs: NY: AERC.
- Berzosa, L. (1881). *Jacinto* (Segunda ed.). Madrid: Ediciones Florencio Fiscowich.
- Blas Vega, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- Blas Vega, J. (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez.
- Blasco, E. (1900). *El joven Telémaco* (5ª ed.). Madrid: Ediciones Florencio Fiscowich.
- Bonet Correa, A. (1987). *Los cafés históricos*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1969). *El amor al arte: los museos europeos y su público* (2003 ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bourdon, R., & Bourricaud, F. (1982). *A critical dictionary o sociology* (2003 ed.). London: Routledge.
- Bozal, V. (1968). *Juntas revolucionarias. Manifiestos y proclamas de 1868*. Madrid: Ediciones Cuadernos para el diálogo.
- Burckhardt, J. (1860). *La cultura del Renacimiento en Italia* (1968 ed.). Barcelona: Zeus.
- Caballero Guadix, A. (1930). *Rutas románticas. Apuntes de historia del Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena*. Córdoba: Imprenta de la casa de Socorro y Hospicio.
- Camprodón, F. (1854). *Los diamantes de la corona*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Camprodón, F. (1855). *Marina*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Camprodón, F. (1858). *Un Pleito*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Camprodón, F. (1860). *Una vieja*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.

Referencias

- Camps, V. (1993). *Los valores de la educación*. Madrid: Alauda.
- Cano de Pablo, J. (2000). El discurso filosófico de Foucault y Harbenas. *Cuaderno de materiales. Revista de filosofía y ciencias humanas*. Obtenido de <http://www.filosofia.net/materiales/num/num13/num13b.htm>
- Capitán Díaz, A. (1991). *Historia de la educación en España* (Vol. I). Madrid: Dykinson.
- Capitán Díaz, A. (2000). *La educación en la España Contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Casares Rodicio, E. (1994). El café concierto en España. En Varios, *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* (Vol. II, págs. 1285-1296). Madrid: Editorial Complutense.
- Casares Rodicio, E., & Alonso, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Casares Rodicio, E. (1999). Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista... En A. Amorós & J. M. Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España* (págs. 147-172). Madrid: Castalia.
- Casares Rodicio, E. (2005). Rossini y la recepción de su obra en España. *Cuadernos de música Iberoamericana*(10), 35-70.
- Casino industrial, agrícola y comercial de Córdoba. (1865). *Reglamento general del Casino industrial, agrícola y comercial de Córdoba*. Imprenta de D. Rafael Arroyo: 1865.
- Cobo San Pedro, R. (1879). *Ambrosio de Morales, apuntes biográficos*. Córdoba: Imprenta del Diario Córdoba.
- Cohen, J. (1960). A coefficient of agreement for nominal scales. *Educational and psychological measurement*, 20, 37-46.
- Collado y Tejada, C. (1869). *Lecciones prácticas a los niños*. Madrid: Imprenta D. Carlos Moliner y Compañía.
- Condorcet, J. (1990). *Informe proyecto de decreto sobre la organización general de la función pública*. Madrid: Centro de estudios Ramón Aceres.
- Coombs, P. H. (1971). *La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales*. (1985 ed.). Madrid: Santillana.
- Coombs, P. H., Prosser, R. C., & Ahmed, M. (1973). *New paths to learning for rural children*. New York: Council for Educational Development.

- Cost Marfil. (2000). *Córdoba 1900. Una cultura, un teatro y un dramaturgo para su historia: Emilio Santiago Diéguez*. Córdoba: Ediciones Cajasur.
- Cotarello y Mori, E. (1934). *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta los fines del siglo XIX* (2000 ed.). Madrid: Instituto Complutense de Estudios Musicales.
- Cruz Gutiérrez, J. (2010). *La Córdoba flamenca (1866-1900)*. Córdoba: Ediciones Páramo.
- Cuadrado, M. (1969). *Elecciones y partidos políticos de España. (1868-1931)*. Madrid: Taurus.
- Cuenca Toribio, J. (2002). *Historia de Córdoba*. Córdoba: Librería Luque.
- Díaz Olaya, A. (2008). *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868-1918)*. Sevilla: Ediciones Signatura.
- Díez García, J. (2010). Los insuficientes sueldos de los maestros y los retrasos en su percepción. Especial referencia a la provincia de Córdoba. En J. Díez García, *Sobre historia de la educación española y regulación social* (págs. 231-254). Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Díez Huerga, M. A. (2006). Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales. *Anuario musical*(61), 189-210.
- Eisner, E. W. (1998). *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- Encina Cortizo, M. (1995). La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856). En E. Casares Rodicio, & C. Alonso González, *La música española en el siglo XIX* (págs. 161-194). Gijón: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Encina Cortizo, M. (2001). El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna. *Cuadernos de música iberoamericana*, 8, 41-72.
- Encina Cortizo, M. (2012). La zarzuela parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela decimonónica. En J. Martínez García, *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria* (págs. 113-125). Madrid: Ediciones clásicas.
- Escolano Benito, A. (2002). *La educación en la España contemporánea. Políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas*. Madrid: Biblioteca nueva.

Referencias

- Etayo Gordejuela, M. (2009). La zarzuela madrileña: entre el estallido social y el derecho al pataleo. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Vol. 1. Núm. 1. Obtenido en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/textos04.htm>
- Fernández Ariza, C. (1987). *El teatro en Córdoba en el Trienio Constitucional (1820-1823)*. Córdoba: Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba.
- Fernández Ariza, C. (2002). *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Fisher, E. (1959). *La necesidad del arte* (1975 ed.). Barcelona: Península.
- Fontana i Lázaro, J. (1977). *La Revolución liberal: política y hacienda (1833-1845)*. Madrid: Ediciones del Instituto de estudios fiscales.
- Ford, R. (1974). *Las cosas de España*. Madrid: Turner.
- Franco Martínez, J. (2008). *Juan de la Plata: Los cafés cantantes en Jerez*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Frontaura, C. (1858). *Un caballero particular*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Frontaura, C. (1862). *En las astas del toro*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Frontaura, C., Ribera, L., & Di Franco, C. (1858). *Campanone*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- Fuente Monge, G. d. (2000). *Los revolucionarios de 1868. Elites y poder en la España liberal*. Madrid: Ediciones Marcial Pons.
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- Gálvez Toro, A. (2005). La educación de las niñas de Fenelón: el cuerpo social de la mujer a principios del siglo XX. *Cultura de los cuidados*(17), 24-32.
- García Gómez, A. M. (1999). *La actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la Casa de las Comedias: 1602-1737*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- García Morente, M. (2000). *Lecciones preliminares de filosofía*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- García Nieto, M. (1971). *El liberalismo democrático (1868-1874)*. Madrid: Guadiana.

- García Nieto, M. C., Donezar, J., & López Puerta, L. (1971). *Bases documentales de la España contemporánea. El liberalismo democrático. 1868-1874*. (Tomo II). Madrid: Guadiana de Publicaciones.
- García Santiesteban, R. (1870). *Robinsón*. Madrid: Imprenta José Rodríguez.
- García Verdugo, F., & Martín López, C. (1992). *Córdoba burguesía y urbanismo*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Gerencia y Urbanismo.
- García Verdugo, F., & Martín López, C. (1994). *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo en Córdoba (1851-1958)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Gerencia y Urbanismo.
- García, F., & González, J. M. (1994). *Breve historia de España*. Barcelona: Alianza.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The discovery of Grounded Theory: Strategies for qualitative research* (2009 ed.). Chicago: Aldine.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. California: Stanford University press.
- Gil Zárate, A. (1855). *De la instrucción pública en España*. Madrid: Imprenta del colegio de sordomudos.
- Gil Zárate, A., & Otros. (1843). La educación de las niñas. En *Colección de fragmentos escogidos de Fenelón* (págs. 116-138). Madrid: Boix Editor.
- Gil, R. (1892). *Córdoba contemporánea. 1859-1891. Apuntes para una historia literaria de esta provincia*. Córdoba: Imprenta y papelería Catalana.
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- González Hernández, A., & Madrid Izquierdo, J. (1988). El Rapport de Condorcet y el Informe Quintana: estudio básico para un análisis comparativo. *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, VII, 75-105.
- González, J. (1867). *Crónica de la provincia de Zaragoza*. Madrid: Ediciones Rubio y Compañía.
- Guerra y Guifré, L. (1864). *Nociones de pedagogía dedicadas a los aspirantes al magisterio de enseñanza* (3ª ed.). Barcelona: Librería de Eduardo Puig.

Referencias

- Guyau, J. M. (1889). *El arte desde un punto de vista sociológico* (1902 ed.). (R. Rubio, Trad.) Madrid: Establecimiento tipográfico de A. Pérez.
- Hamm, M. (1980). *Coffee houses of Europe*. Londres: Thames and Hudson.
- Harbinson, F. H. (1976). Recursos humanos y educación no formal. En Brembeck, C. S., & Thompson, T. J. *Nuevas estrategias para el desarrollo educativo. Investigación intercultural de alternativas no formales* (pág. 21). Buenos Aires: Guadalupe.
- Hauser, A. (1977). Sociología del público. En *Sociología del arte* (Vol. IV). Madrid: Labor.
- Iglesias Machado, S. (2011). La evolución del concepto de orden público y del sistema penal a través de las Constituciones españolas hasta 1978. En *La noción del orden público en el constitucionalismo español* (págs. 71-216). Madrid: Dykinson.
- Instituto nacional de estadística. (1860). *Córdoba. Censo 1860*. Madrid.
- Iñiguez Barrena, F. (1999). *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Jiménez Landi, A. (1996). *La institución libre de enseñanza y su ambiente. Tomo I. Los orígenes de la Institución*. Madrid: Editorial Complutense S.A.
- Jiménez-Landi, A. (1998). *Breve historia de la institución de libre enseñanza*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Junta de Andalucía.
- Jovellanos, G. (1790). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. (1979 ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jutglar, A. (1976). *De la Revolución de Septiembre a la Restauración*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Kandinsky, V. (1911). *De lo espiritual en el arte* (1981 ed.). México: Premia editora.
- Kluckhohn, C. (1951). Values and value-orientations in the Theory of Action. En T. Parsons, & E. Shils, *Toward a general Theory o Action* (págs. 388-433). Harvard University Press.
- Krippendorff, K. (1980). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y Practica* (1990 ed.). Barcelona: Paidós.
- La Amistad Cordobesa. (1863). *Reglamento general de la sociedad dramática La Amistad Cordobesa*. Córdoba: Imprenta de J. González y Compañía.

- Landis, J., & Koch, G. (Marzo de 1977). The measurement of observer agreement for categorical data. *Biometrics*, 33, 159-174.
- León Ravina, G. (2007). *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudio de Historia Actual.
- Levine, R. (1977). *Cultura, conducta y personalidad*. (E. Suárez, Trad.) Madrid: Akal.
- Liceo artístico y literario de Córdoba. (1842). *Reglamento para el gobierno de la sección de música del Liceo artístico y literario*. Córdoba: Imprenta Manté.
- Livingstone, D. W. (2000). Exploring the icebergs of adults learning: Findings of the First Canadian Survey of Informal Learning Practices. *The Canadian Journal for the Study of Adult Education*.
- López Ontiveros, A. (1981). *Evolución de Córdoba y de los pueblos campañeses*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Córdoba.
- López Serrano, M. J. (2011). *La provincia de Córdoba desde la gloriosa hasta el reinado de Alfonso XII (Sep.1868-1885) (Tesis doctoral)*. Córdoba.
- Maraver Alfaro, L. (1866). *Guía de curiosidades cordobesas*. Córdoba: Ediciones R. Rojo y Compañía.
- Martín Moreno, A. (1985). *Ht^a de la Música Española. Siglo XVIII*. Vol. IV. Madrid: Alianza musical.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Granada: Biblioteca de cultura andaluza.
- Martín López, C. (1999). La desaparición de las murallas en Córdoba. En *Córdoba en la historia: La construcción de la urbe* (págs. 421-428).Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Mato Díaz, A. (2010). Las escuelas y maestros de primeras letras (siglo XIX). *MAGISTER. Revista miscelánea de investigación*, 19-34.
- Merriam, S. B., Cafarella, R. S., & Baumgartener, L. M. (2009). *Learning in adulthood: a comprehensive guide* (3^a ed.). San Francisco: Jossey Bass.
- Michel, U. (1985). *Atlas de la música* (1992 ed., Vol. II). Madrid: Alianza.
- Ministerio de Gracia y Justicia. (1849). Decreto orgánico de los teatros del reino. En *Colección legislativa de España. Primer trimestre de 1849* (Vol. XLVI). Madrid: Imprenta Nacional.

Referencias

- Montero Moreno, F. (1994). La iglesia y la Educación. En B. Delgado Criado, *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea (1789-1975)* (págs. 279-287). Madrid: Ediciones S.M.
- Montesinos, P. (1840). *Manual para los maestros de escuelas de párvulos*. Madrid: Imprenta Nacional.
- Montis, R. d. (1929). *Notas cordobesas (recuerdos del pasado)* (1989 ed.). Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad.
- Morawski, S. (1974). *Fundamentos de estética* (1977 ed.). Barcelona: Península.
- Moreno Calderón, J. M. (1999). *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Córdoba: Obra social y cultural de Cajasur.
- Moreno Mengíbar, A. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Navas, J. (2001). *La Revolución de 1868 en Córdoba capital*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.
- Negrín Fajardo, O. (2012). *Historia de la educación española*. Madrid: UNED.
- Nieto Cumplido, M. (1995). Maestros de capilla de la Catedral de Córdoba. *Boletín de la Confederación andaluza de coros*, 11-13.
- Olona, L. (1860). *Los Magyares*. Madrid: Imprenta de Manuel Gagliano.
- Olona, L. (1861). *El postillón de la Rioja* (2ª ed.). Madrid: Imprenta Manuel Gagliano.
- Olona, L. (1864). *Catalina* (4ª ed.). Madrid: Imprenta F. Martínez.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1991 ed.). Madrid: Alianza editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2004). *Introducción a una estimativa ¿qué son los valores?* Madrid: Ediciones Encuentro.
- Paciano Feroso, E. (2003). *Historia de la pedagogía social española*. Valencia: Nau Libres.
- Palacios Bañuelos, L. (1980). *Círculos de obreros y sindicatos agrarios en Córdoba (1877-1923)*. Córdoba: Ediciones del Instituto de historia de Andalucía.
- Palacios Bañuelos, L. (1994). *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba*. Córdoba: Ediciones de la Caja provincial de Ahorros de Córdoba.

- Parsons, T. (1966). *El sistema social* (1988 ed.). Madrid: Alianza.
- Paulston, R. G. (1976). Alternativas educativas no formales. En Brembeck C.S., & Thompson T. J., *Nuevas estrategias para el desarrollo educativo. Investigación intercultural de alternativas no formales* (pág. 100-128). Buenos Aires: Guadalupe.
- Pérez Garzón, J. (1982). La crisis del feudalismo y la revolución burguesa. *Historia 16 de España*.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de educación popular (1941-1945). En *Arbor*, vol. 187, pág. 875-886. Madrid: Departamento de publicaciones CSIC.
- Ponz, A. (1792). *Viaje fuera de España*. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra.
- Priego de Montijano, G. (2007). *Asociacionismo cordobés contemporáneo: siglo XIX y albores del XX. (Tesis doctoral)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Primo, J. J. (2010). *La Córdoba de Julio Romero*. Córdoba: Almuzara.
- Proudhon, P. J. (1865). *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1980 ed.). Buenos Aires: Aguilar.
- Puelles, M. (1985). *Historia de la educación en España. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de educación y ciencia.
- Puerta, J. d. (1872). *Don Sisenando* (2ª ed.). Madrid: Imprenta López Vizcaino.
- Quintana, J. M. (1977). *Sociología de la educación*. Barcelona: Hispano Europea.
- Rabazas Romero, T. (2001). *Los manuales de pedagogía y la formación del profesorado en las escuelas normales de España (1839-1901)*. Madrid: UNED.
- Rada y Delgado, J. d. (1865). *Abecedario de la virtud dedicado a los niños* (4ª ed.). Madrid: Imprenta M. Ribadeneyra.
- Ramírez de Arellano, R. (1912). *El teatro en Córdoba*. Ciudad Real: Establecimiento tipográfico del Hospicio provincial.
- Ramírez de Arellano, R. (1922). *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*. Madrid: Imprenta y tipografía de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos.

Referencias

- Ramírez de Arellano, T. (1873). *Paseos por Córdoba, o sea apuntes para su historia*. Córdoba: Imprenta de D. Rafael Arroyo.
- Read, H. (1943). *La educación por el arte*. (1999 ed.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Read, H. (1955). *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia Humana*. (1975 ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de Real Academia Española: <http://www.rae.es/rae.html>
- Rey Heredia, J. (1869). *Elementos de ética o tratado de filosofía moral* (7ª ed.). Madrid: Librería clásica de la publicidad.
- Rius Alió, A. (1864). *Nociones de educación y sistemas de métodos de enseñanza para las maestras de instrucción primaria elementales y superiores*. Tarragona: Imprenta Sres. Puigrubí y Arís.
- Rodríguez Tapiz, A. (1983). Estudio de la Revista cordobesa (8 de abril 1877-20 junio 1880). *Axarquía: Revista de estudios cordobeses*, Vol. 8, 111-140.
- Rokeach, M. (1973). *The nature of human values*. New York: Free Press.
- Román, R. (2003). *La escuela economista española*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Sáenz de Urraca, A. (1872). *Guía de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Imprenta del Diario Córdoba.
- Sánchez Albornoz, N. (1963). *Las crisis de subsistencia de España en el siglo XIX*. Rosario: Instituto de investigaciones históricas.
- Sánchez Albornoz, N. (1975). *Los precios agrícolas durante la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Servicio de estudios del Banco de España.
- Sánchez Cumplido, R. (1864). *Manual de pedagogía basado en el conocimiento fisiológico del hombre*. Cuenca: Imprenta Fco. Gómez e Hijo.
- Sánchez Fernández, A. (1991). *La cultura española desde una provincia: Córdoba (1850 a las Vanguardias)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Sangrá, A., & Wheeler, S. (2013). Nuevas formas de aprendizaje informales: ¿O estamos formalizando lo informal? *Revista de Universidad y sociedad del conocimiento (RUSC)*, 107-115.

- Sanz Díaz, F. (1980). El proceso de institucionalización e implantación de la enseñanza primaria en España (1838-1870). *Cuadernos de Investigación Histórica* (4), 229-270.
- Scheler, M. (1913). *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético* (2001 ed.). (J. Palacios, Ed., & H. Rodríguez Sanz, Trad.) Madrid: Caparrós editores.
- Schinasi, M. (1992). Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado. *Actas del XI congreso de la Asociación internacional de hispanistas. VI*, págs. 36-44. Irvine: Asociación Internacional de hispanistas.
- Schugurensky, D. (2000). The forms of informal learnings towards a conceptualization of the field. *NALL Working Paper #19-2000*.
- Schwartz, B. (1969). Formal and informal education. En G. Bereday, *Essays in world education. The crisis of supply and demand* (págs. 53-69). New York: Oxford University Press.
- Schwartz, S., & Bilsky, W. (1987). Towards a universal psychological structure of human values. *Journal of personality and social psychology*, 5, 550-562.
- Schwartz, S., & Bilsky, W. (1990). Towards a theory of the universal content and structure of values: extensions and cross-cultural replications. *Journal of personality and social psychology*, 58, 878-891.
- Sobrino Sánchez, R. (1992). *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Sopeña, F. (1976). *Historia de la Música española Contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Suárez, M. (2006). *La España liberal (1868-1917). Política y Sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Taine, H.-A. (1865). *Filosofía del arte* (1994 ed.). Madrid: Porrúa.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (2001 ed.). (F. Rodríguez Martín, Trad.) Tecno.
- Tayllerand-Perigord, C. M. (1791). *Rapport sur l'instruction publique*. Obtenido de <http://www.gutenberg.org/files/26336/26336-h/26336-h.htm>
- Thomas, W., & Znaniecki, F. (1918). *El campesino polaco en Europa y en América* (2004 ed.). (J. Zarco, Trad.) Madrid: Centro investigaciones sociológicas.

Referencias

- Tiana Ferrer, A. (1987). Educación obligatoria, asistencia escolar y trabajo infantil en España en el primer tercio del siglo XX. *Historia de la educación*, 6, 43-59.
- Tolstoy, L. (1898). *¿Qué es el arte?* (2007 ed.). Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Toro Egea, O. (2010). *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Trigueros Gordillo, G. (1998). *La universidad de Sevilla durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la universidad de Sevilla.
- Trilla, J. (1986). *La educación informal*. Barcelona: Biblioteca universitaria de pedagogía.
- Tuñón Lara, M. (1980). *La España del siglo XIX*. Barcelona: Ed. Laia.
- Tuñón Lara, M. (1978). *Estudios sobre el siglo XIX español*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Ureña, E. (1994). Krause y Sanz del Río. En B. Delgado Criado, *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea (1789-1975)* (págs. 355-361). Madrid: Ediciones S.M.
- Vander Zanden, J. (1986). *Manual de psicología social* (1990 ed.). Barcelona: Paidós.
- Vega, V. d. (1903). *Jugar con Fuego*. Valladolid: Imprenta José Montero.
- Viñao Frago, A. (1994). Educación institucional. En B. Delgado Criado, *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea* (págs. 123-133). Madrid: Ediciones S.M.
- Werquin, P. (2010). *Recognition of no formal and informal learnings: Country practices*. Obtenido en <http://www.oecd.org/education/skills-beyond-school/44600408.pdf>
- Zolberg, L. V. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. New York: Cambridge University Press.
- Zueras Torrens, F. (1987). *Julio Romero de Torres y su mundo*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

Índices de Tablas y Figuras

Índice de Tablas

| | |
|--|------------|
| <i>Tabla 1: Escuelas y alumnos existentes en la provincia de Córdoba 1846-1870. (Díez García, 2010, pág. 135).....</i> | <i>52</i> |
| <i>Tabla 2: Número de ejemplares consultados clasificados por año y mes.....</i> | <i>74</i> |
| <i>Tabla 3: Zarzuelas escogidas de entre las más representadas en Córdoba 1862-1874.</i> | <i>78</i> |
| <i>Tabla 4: Libros de texto seleccionados.....</i> | <i>79</i> |
| <i>Tabla 5: Valores educativos seleccionados junto con su definición.....</i> | <i>82</i> |
| <i>Tabla 6: Resultados prueba Kappa de acuerdo interjueces.</i> | <i>87</i> |
| <i>Tabla 7: Géneros musicales representados en el teatro Principal (1862-1874).....</i> | <i>93</i> |
| <i>Tabla 8: Títulos de ópera representados en el teatro Principal.....</i> | <i>94</i> |
| <i>Tabla 9: Veinticinco zarzuelas más representadas en el teatro Principal (1862-1874)..</i> | <i>94</i> |
| <i>Tabla 10: Géneros musicales representados en el teatro Moratín (1862-1874)</i> | <i>103</i> |
| <i>Tabla 11: Géneros musicales representados en el Gran Teatro (1873-1874).....</i> | <i>106</i> |
| <i>Tabla 12: Operas más representadas en el Gran Teatro (1873-1874)</i> | <i>106</i> |
| <i>Tabla 13: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Gran Teatro (1873-1874) ...</i> | <i>107</i> |
| <i>Tabla 14: Géneros musicales representados en el Café-Teatro del Recreo (1865-1874).</i> | <i>110</i> |
| <i>Tabla 15: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-Teatro del Recreo. (1865- 1874).</i> | <i>112</i> |
| <i>Tabla 16: Géneros musicales representados en el Café Gran Capitán (1868-1874)</i> | <i>117</i> |
| <i>Tabla 17: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-teatro Gran Capitán (1867-1874)</i> | <i>117</i> |
| <i>Tabla 18: Géneros musicales representados en el Café-teatro Iberia (1867-1874)</i> | <i>119</i> |
| <i>Tabla 19: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café-teatro Iberia (1867-1874)</i> | <i>120</i> |
| <i>Tabla 20: Veinticinco zarzuelas más representadas en el Café Cervantes</i> | <i>123</i> |

| | |
|--|-----|
| <i>Tabla 21: Géneros musicales representados en Córdoba (1862-1874)</i> | 125 |
| <i>Tabla 22: Quince títulos de zarzuela más representados en Córdoba (1862-1874)</i> | 126 |
| <i>Tabla 23: Títulos de ópera más representados</i> | 126 |
| <i>Tabla 24: Distribución de funciones en días de la semana.</i> | 127 |
| <i>Tabla 25: Número de citas asignadas a cada uno de los valores.</i> | 131 |
| <i>Tabla 26: Escenas específicas de amor.</i> | 133 |
| <i>Tabla 27: Número de citas asignadas a cada uno de los valores.</i> | 159 |
| <i>Tabla 28: Resultados test U Mann Whitney.</i> | 172 |

Índice de Figuras

| | |
|--|-----|
| <i>Figura 1: Ilustración revista La Flaca 31/12/1869</i> | 9 |
| <i>Figura 2: Portada del libreto de la zarzuela Gloria y peluca.</i> | 14 |
| <i>Figura 3: Teatro de la Opera de París 1875</i> | 17 |
| <i>Figura 4: La Gaceta de Madrid 16 Enero 1869.</i> | 19 |
| <i>Figura 5: Cafés existentes en Zaragoza (1867)</i> | 21 |
| <i>Figura 6: Plano del Salón Capellanes, Madrid 1850.</i> | 22 |
| <i>Figura 7: Interior del Café Capellanes (1882)</i> | 23 |
| <i>Figura 8: Ilustración revista La Flaca 7/08/1869</i> | 28 |
| <i>Figura 9: Imagen escuela rural España siglo XIX</i> | 34 |
| <i>Figura 10: Caricatura del Sufragio Universal. "La Carcajada" 18/04/1872</i> | 49 |
| <i>Figura 11: Alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba (1875)</i> | 55 |
| <i>Figura 12: Reglamento aprobado para la Academia Municipal de Música (1869)</i> | 57 |
| <i>Figura 13: Portada Misal año 1778. Archivo Iglesia de la Compañía de Córdoba</i> | 62 |
| <i>Figura 14: Resolución de 18 Febrero 1784 en la que quedaban prohibidas todas las representaciones</i> | 65 |
| <i>Figura 15: Plano del teatro proyectado en 1863.</i> | 67 |
| <i>Figura 16: Anuncio de función de la Sociedad Infantil. 16 julio 1867</i> | 95 |
| <i>Figura 17: Programa del concierto ofrecido por Albéniz el día 4 de mayo de 1872</i> | 95 |
| <i>Figura 18: Concierto ofrecido por Catalina Lebouys. D.C Enero 1867.</i> | 96 |
| <i>Figura 19: Programa de inauguración del Teatro Moratín. D.C. 20 Abril 1862.</i> | 99 |
| <i>Figura 20: Plano de fachada del teatro Moratín.</i> | 100 |
| <i>Figura 21: Plano de situación aportado por Emilano Santaló 1885.</i> | 101 |
| <i>Figura 22: Reglamento Sociedad Dramática La Amistad Cordobesa.</i> | 102 |

| | |
|---|-----|
| <i>Figura 23: Función inaugural del Gran Teatro de Córdoba. D.C. 14 de abril de 1873..</i> | 105 |
| <i>Figura 24: Proyecto de prolongación de la calle Claudio Marcelo hasta la de Diego de León. 23 Agosto 1909. Archivo Municipal de Córdoba.</i> | 108 |
| <i>Figura 25: D.C. Representaciones para los días 25,26 y 27 de Diciembre de 1868.</i> | 111 |
| <i>Figura 26: Archivo Municipal de Córdoba. Plano de Reforma de Fachada de la casa Arco Real nº4, propiedad de D. Felicísimo Maraver. AM-CO, Sección VIII (Obras Particulares), Caja 313, Doc.165.</i> | 113 |
| <i>Figura 27: Imagen del Paseo del Gran Capitán</i> | 114 |
| <i>Figura 28: D.C. Sábado 31 Octubre 1868.</i> | 115 |
| <i>Figura 29: Modelo de fachada a edificar en Gran Capitán.....</i> | 116 |
| <i>Figura 30: Función inaugural del Café Iberia. D.C. 20 Julio 1867</i> | 118 |
| <i>Figura 31: Concierto realizado por D. Eduardo Lucena. D.C. 13 diciembre 1872.....</i> | 120 |
| <i>Figura 32: Función de flamenco compañía de Franconetti. D.C. Martes 18 Mayo 1874</i> | 121 |
| <i>Figura 33: Función inaugural del café Cervantes. D.C Jueves 7 Octubre 1869</i> | 122 |
| <i>Figura 34: Localización del Café Cervantes.</i> | 124 |
| <i>Figura 35: Permiso de representación de la zarzuela Campanone 1858.....</i> | 138 |
| <i>Figura 36: Fragmento de texto censurado. (Olona, 1860, pág. 15).....</i> | 139 |

Anexos:

Anexo I: Listados de compañías de zarzuela y ópera que actuaron los teatros de Córdoba (1862-1874).

Compañías de Zarzuela y Ópera que actuaron en el Teatro Principal 1862-1874:

➤ **Año 1862:**

1. Compañía de zarzuela. Entre 20 abril hasta mediados junio 1862:

- Director de Orquesta: *D. Federico Reparaz*
- Director de escena: *Eugenio Fernández*
- Maestro al piano: *Antonio Sarrito*
- Primera tiple: *Josefa Mora*
- Otra Primera: *Manuela Cubas*
- Primera tiple cómica: *Adela Montañés*
- Característica: *Dolores Custodio*
- Primer Tenor: *Francisco Cortabitale*
- Otro primero: *Manuel Villanova*
- Primer Barítono: *Manuel Cresij*
- Primer tenor cómico: *Eugenio Fernández*
- Primer Bajo: *Miguel Vidarte*
- Segundas Partes: *Antonia Reparaz, Carlos Lozano, Enrique Alcalde*
- Apuntador de música: *Antonio Lozano*
- Apuntador de verso: *Joaquín Soler*

➤ **Año 1864:**

2. Compañía Opera 8 funciones desde el día 5 marzo 1864:

- Prima tiple Absoluta: *Luigia Ponnti*
- Otra tiple primera: *Ersilia Torricelli*
- Primo Contralto: *Eufemia Barlani-Divi*
- Segunda Tiple: *Vitoria Soto*
- Primo Tenor absoluto: *Agostino Dell´armi*
- Primo Baritono Absoluto: *Ludovico Bulli*
- Primo Basso Genérico: *Antonio Carapia*
- Maestro: *Alen*
- Maestro del Coro: *Giuseppe García*

3. Compañía Opera. Sábado 14 Mayo 1864:

- Prima tiple Absoluta: *Lugia Ponti*
- Otra tiple primera: *Amalia Rizzi*
- Contralto: *Mariana Malkenet*
- Segunda Tiple: *Vitoria Soto*
- Primo Tenor absoluto: *Agostino Dell´Armi*
- Tenore Comprimario: *Sirillo Cantarelli*
- Primo Basso Genérico: *Antonio Carapia*
- Otro Basso: *Giuseppe Catalan*
- Añade el anuncio: *“Además de Partiquinos, coro, vestuario, música, etc...”*

➤ **Año 1865:**

4. Compañía Zarzuela. Abono 20 funciones desde el día Domingo 16 Abril 1865 (Pascua).

- Primera tiple: *Manuela Cubas*
- Otra Primera: *María Imperial*
- Primera tiple característica: *Concepción García*
- Primer Tenor: *Sebastián Baracochea*
- Segundo Tenor: *José Monje*
- Segundo Tenor Cómico: *Cristóbal Ruiz*
- Primeros Barítonos: *José Hiruela y Antonio Aparicio*
- Primer tenor cómico: *Joaquín Miró*
- Primer Bajo: *Manuel Vidarte*
- Actor característico: *Pedro Imperial*
- Segundo barítono: *Gabriel Sánchez de Castilla*
- Segundo Bajo: *Juan Cubas*
- Coro: *Dieciocho individuos ambos sexos.*
- Orquesta: *Veinticuatro profesores.*
- Añade: " *Hay además pintor, apuntadores, mueblista, maquinista, sastre y peluquero*".

➤ **Año 1866:**

5. Compañía de Zarzuela. Actuó desde día 1 de Abril 1866 hasta finales de Mayo (Pascua)

- Director de Orquesta: *Cayetano Cabaletti*
- Director de escena: *Eugenio Fernández*
- Primera tiple: *Elisa Villó*
- Otra Primera: *Josefa Sánchez Castilla*
- Tiple Característica: *Isabel Sánchez*
- Para segundos papeles: *Josefa Brieva*
- Primer Tenor: *Carlos María Marrón*
- Primer Barítono serio: *José González*
- Primer barítono cómico: *Miguel González*
- Primer tenor cómico: *Eugenio Fernández*
- Segundo tenor cómico: *José Sopera*
- Primer Bajo: *Joaquín López Becerra*
- Segundo Bajo: *Juan Cubas*
- Apuntadores: *José Areny Antonio Ariaza*
- Sastre: *Lázaro Rubio*
- Peluquero: *Antonio Hoyo*
- *Cuerpo completo de coros y orquesta*

➤ **Año 1867:**

6. Compañía Opera. Doce representaciones desde del Domingo 10 Marzo 1867:

- Maestro concertador y director de orquesta: *Giovanni Salarich*
- Primera tiple Absoluta: *Costanza Novellini*
- Primera Contralto: *Arsenia Velasco*
- Otra Contralto y comprimaria: *Antonietta Zamperoni*
- Partiquina: *Giovanna Veneroni*
- Primer Tenor serio: *Giovanni Serri-Chiesi*
- Primer Tenor Ligero: *Giovanni Maristany*
- Primer Baritono: *Gustavo Panizza*
- Primer Bajo: *Eugenio Monjani*
- Caricato: *Camilo Parodi*
- Segundo Tenor: *Agostino Agostini*
- Segundo Bajo: *Mariano Fernández*
- *Numeroso cuerpo de coro y orquesta*

7. Compañía Zarzuela. Para la Pascua de 1867:

- Director General de la Sociedad: *Manuel Cresj*
- Director de escen: *Tomás Galván*
- Maestro general, compositor y director de orquesta: *Manuel Rodríguez*
- Pintor escenógrafo y director de maquinaria: *Hilario Pérez*
- Primera tiple: *Josefa García*
- Otra primera tiple: *Manuela Cubas*
- Tiple genérica: *Pascuala Luján*
- Característica: *Rosa Esteban*
- Primer tenor absoluto: *Sebastián Beracoechea*
- Primer barítono absoluto: *Manuel Cresj*
- Otro Primer Barítono: *Agustín Guzmán*
- Primer tenor Cómici: *Tomás Galván*
- *Primer Bajo: Julián Jimeno*
- Segundo tenor: *Tomás Monje*
- Segundo Barítono: *José Cánovas*
- Segundo tenor cómico: *Juan Peiral*
- Segundo Bajo: *Juan Cubas*
- Primer apuntador: *José Calatayud*
- Segundo idem.: *José Carbón*
- Añade: “ *Dieciseis coristas de ambos sexos entre los que se cuentan las partes secundarias siguientes: Josefa Brieva, Encarnación Vilches, Paulino García, Darío Iruzun y Marcelino Tamayo*”.
- Encargado de sastrería: *Rafael Matute*
- Cobrador Principal: *Ignacio Monserrat*

- Guardarropa: *Rafael Gómez*
- Representación de la empresa: *Juan Peiral*.

➤ **Año 1868:**

8. Compañía de Opera. Pascua de 1869 Abono de 16 funciones:

- Maestro concertador y director de orquesta: *Buenaventura Alen*
- Primeras tiples Absolutas: *Fanni Gordosa, Francesca Ciarlini*
- Primera contralto y mezzo soprano: *Azeliana Bianco*
- Segunda Tiple: *Rosalía Hernández*
- Comprimaria: *Pascuala Belmonte*
- Primo Tenor absoluto: *Conrado Conti*
- Tenor Comprimario: *Domenico Esaldi*
- Primo Baritono Absoluto: *Francesco Reduzzi*
- Bajo cantante y caricato: *Antonio Carapia*
- Director de escena: *Giovanni Nottoli*
- Maestro de Coros y apuntador: *Domenico Bertuzzi*

➤ **Año 1869:**

9. Compañía Bufo Zarzuela. Abono de Ocho representaciones Junio 1869:

- Representante de la Sociedad: *Rafael Valero*
- Priemros actores y directores: *Pedro García y Antonio Campoamor*
- Primeras tiples: *Consuelo Montañés y Matilde Williams*
- Primera tiple característica: *María Imperial*
- Primera dama joven y tiple cómica: *Matilde Ros*
- Segundas tiples y partiquinas: *Enriqueta Imperial, Pilar Montañés y Josefa Martínez*

- Primeros tenores cómicos: *Miguel Tormo y Luis Morón*.
- Otro pimer actor cómico: *Rafael Tost*
- Primer bajo bufo: *Arturo Tormo*
- Segundos bufos y partiquinos: *Francisco Pastor y Fernando Imperial*
- Maestro director y concertador: *Luis Salarich*
- Apuntadores: *José Calatayud y Francisco Argüelles*
- Sastre: *Antonio Aguilar*
- Pintor y maquinista: *Manuel Carreto*
- Coro: *Doce señoras y diez hombres*

Compañía de Baile:

- Primer bailarín y director de ambos géneros: *José Prous*
- Primera bailarina de ambos géneros: *Concha Hernando*
- *Seis bailarinas y dos bailarines*.

➤ **Año 1871:**

10. Compañía de zarzuela. Desde 4 noviembre 1871 hasta el martes de Carnaval de 1872:

- Gerente: *Manuel Moncayo*
- Directores de orquesta: *Antonio y Federico Reparaz*
- Suplente: *Eduardo Lucena*
- Directores de escena: *Eugenio Fernández y Juan Cubas*
- Primera tiple: *Matilde Vicent*
- Otras primeras tiples: *Josefa Castilla, Adelina Vicent*
- Tiples características: *Josefa Brieva y Luisa Castilla*
- Segundas tiples: *Manuela Villegas y Luisa Martínez*
- Partiquinas: *Ana Colombo y Emilia Rueda*

Anexos

- Primer tenor: *Manuel Soler*
- Primer barítono: *José Esteve*
- Primer bajo: *Juan Cubas*
- Primer tenor cómico: *Eugenio Fernández*
- Primer actor característico: *Cristóbal Ruiz*
- Segundo Barítono: *Manuel Garrido*
- Segundo bajo: *Manuel Imperial*
- Partiquinos: *José del Río y Francisco Rodríguez*
- Cuerpo de coros: *diez hombres y catorce señoras cuya mayor parte procede del teatro de los bufos del Sr. Arderius.*
- Apuntadores de verso: *Eduardo la Ripa y José Benavides.*
- Apuntador de música: *José Roso*
- Encargado de contaduría y billetes: *Francisco Monserrat*
- Satrería: *Lázaro Rubio*
- Guardarropa: *Rafael Gómez*
- Peluquero: *Antonio Hoyo*
- Alumbrador: *Rafael Rodríguez*

➤ **Año 1872:**

11. Compañía zarzuela. Desde 31 Marzo hasta finales de Mayo.

- Primera tiple absoluta: *Antonia Uzal*
- Director de escena: *Eugenio Fernández*
- Director de orquesta: *Antonio Belloc*
- Primera tiple: *Manuela Cubas*
- Característica: *Josefa Brieva*

- Tiple Cómica: *Encarnación Pinar*
- Para papeles de su carácter: *Manuela Villegas*
- Partiquina: *Gumersinda Villó*
- Primer tenor: *Manuel Soler*
- Primer tenor cómico: *Eugenio Fernández*
- Primer Barítono: *José Sala*
- Primer Bajo: *Joaquin Rodrigo*
- Papeles Genéricos: *Cristobal Ruiz, Manuel Imperial y José del Rio.*
- Maestro y partes de coros: *Enrique Pérez*
- Primer apuntador: *Eduardo Francisco Larripa*
- Segundo apuntador: *Juan Benavides*
- Sastrería: *Lázaro Rubio*
- Peluquería: *Antonio Hoyo*
- Guardarropa: *Rafael Gómez*

12. Compañía de zarzuela teatro Principal Octubre 1872 hasta carnaval año 1873.

- *Director de escena: José Sala*
- Maestro y director de orquesta: *Rafael Agustti*
- Primeras tiples: *Adela Lleida y Antonia García*
- Segundas tiples: *Teresa Garrido Gollesa y Adela López*
- Tiple genérica: *Filomena Gali*
- Características: *Concepción García y Josefa Bueno*
- Partiquinas: *Carlota Prats y Encarnaciín Guerrero*
- Auxiliares: *María Moreno y Adela González*

Anexos

- Primer tenor: *Antonio Monjardín*
- Primer barítono: *José Sala*
- Tenor cómico: *Ramón Guerra*
- Primeros bajos: *Salvador Videgain y Rafael Llibre y Huguet*
- Caricato: *Cristobal Ruiz*
- Segundo barítono: *Inocencio Laborda*
- Segundo bajo: *José del Río*
- Sección auxiliar de verso: *Teresa Garrido, Dolores Soto Julia Brieva, Rafael Huguet, José Rodrigo, José Cancela y Sebastián Blanco.*
- *Coros*
- Apuntadores: *Eduardo Fernández Larripa, Rafael Calvo y Francico Nieto.*
- Violín concertino y maestro de coros: *Vicente Valiente*
- Pintor escenógrafo: *Pedro Carrión*
- Mueblista: *Manuel Guitierrez*
- Peluquero: *Antonio Hoyo*
- Sastre: *José Rubio*
- Tramoyista: *Rafael Blanco*
- Archivero: *Joaquín López*

Compañía de zarzuela contratada en el teatro Moratín:**13. Lista compañía zarzuela Moratín 3/5/1864**

- Director de Orquesta, maestro concertador y compositor: *Lázaro Núñez Robles*
- Director de escena: *D. Antonio Campoamor*
- Primera tiple: *Manuela Cubas*
- Otra Primera: *Luisa Leisen*
- Segunda y Comprimaria: *Josefa Brieva*
- Primer Tenor: *Francisco Cortabilerte*
- Otro primero: *Arturo Tormo*
- Primer Barítono: *Antonio Campoamor*
- Primer tenor cómico: *Miguel Tormo*
- Primer Bajo: *Pascual Muñoz*
- Segundo Bajo: *Juan Cubas*
- Coro
- Apuntadores: *Juan de la Torre, Antonio Borella*
- Apuntador de verso: *Joaquín Soler*

Compañías de Zarzuela y Opera que actuaron en el Gran Teatro 1873 - 1874:

➤ Año 1873

14. Compañía de zarzuela Marimón. Inauguró Gran Teatro. 14 de abril 1873:

- Director de escena: *D. Isidoro Pastor.*
- Maestro director y concertador: *D. Luis Napoleón Bonoris.*
- Primera tiple: *Doña Matilde Valió.*
- Primera contralto: *Doña Consuelo Montañés.*
- Segunda Tiple: *D.ª Mercedes Rodrigo.*
- Tiple característica: *D.ª María Imperial.*
- Partiquinas: *D.ª Ana Gallardo, D.ª Luisa Moya, D.ª Gumersinda Valió, D.ª Eloisa Sopera.*
- Primer Tenor: *D. Francisco Marimón*
- Primer Barítono: *D. Joaquín Pérez Pló*
- Primer tenor cómico: *D. Isidoro Pastor*
- Segundo Barítono: *D. Joaquín Alcalde.*
- Primeros Bajos: *D. Juan Cubas y D. Julio Pérez*
- Partiquinos: *D. José Garbón, D. José Requena, D. Antonio Rodrigo*
- Apuntadores de verso y Música: *D José Rossón, D. José García Beranger, D. Ángel Martínez*
- Maestro de Coros: *D. Ildefonso Duboy*
- *Veinte y cuatro coristas de ambos sexos*
- Encargado del vestuario: *D. José Rubio*

- Pintor escenógrafo: *D. Francisco González Candelbac*
- Mueblista y attrezzista: *D. Rafael Juliá Vilaplana*
- Archivero: D.N.N.
- Maquinista: *D. José de la Rosa*
- Peluquero: *D. Antonio Hoyo*
- Cobrador principal: *D. Bernardo Mesa.*

15. Compañía Opera de Giaginta Pezzana Gualtieri. A partir del 5 de Julio hasta el 17 de agosto de 1873.

- Primera tiple: *Luigia Boldrini*
- Seconda tiple: *Adelina Fortini*
- Amorosa e servetta: *Imelda Bouchard*
- Prima amorosa: *Catherine Bella*
- Generiche: *Fernanda Bicci, Eleltra Dominici, Italia Capella*
- Primo actore: *Enrico Domenico*
- Brillantre e caratterista: *Federico Boldrini*
- Primo actore giovine: *Ernesto Colonello*
- Padre e promisque: *Augusto Garofoli*
- Secondo amoroso: *Carlo Cataneo*
- Secondo Brillante: *Giuseppe Arccadi*
- Generici: *Carlo Bouchard, Federico Micheluzzi, Felipe Cazzoni, Federico Maranessi, Enrico Boldrini, Francesco Marini, Ernesto Cortessi, Luigi Capella.*
- Director de orquesta: *Lázaro Núñez Robles*
- Poeta de la compañía: *Luigi de Gualdieri*
- Secretario y administrador: *Carlo Bouchard.*

Año 1874

16. Compañía de zarzuela bufa Sr. Arderius. Desde 21 de febrero 1874 hasta 22 de marzo 1874:

GRAN TEATRO DE CORDOBA.

Estraordinaria y escogida fue para mañana, la que será definitivamente la última de la presente temporada, á beneficio del actor de carácter D. Domingo Mendoza, el que tiene honor de dedicarla al galante y envidado público cordobés.—El drama en cuatro actos y un prologo, *El campo de San Pablo.*—Finalizando con baile, *El Oie.*—A las siete y media.

Entrada principal 4 rs.—Id. al raso, 2.

Nota. A los señores abonados se reservarán sus localidades al mismo precio de abono.

ZARZUELA ARDERIUS.
COMBATE NAVAL.

La brillante escuadra que en aguas de Sevilla ha sostenido con la denuda la nunca abtilda enseñanza ci la en todo el orbe por *Pabellon Arderius*, en su cónico derrotero hará en la en el gran puerto cordobés por veinte y cuatro dias (léase funciones) al abrigo del precioso fondeadero llamado Gran Capitan, y al mando del trépido vice-almirante D. Juan Oreja ejecutará las grandes maniobras y sorprendentes simulacros que han causado la admiracion de propios y estraños. Todo encomio seria ridiculo. ¡Ved juzgad!

TORPEDOS.—D.^a Eloisa Malmart.—D.^a Antonia Fernandez.—D.^a Antonia Guillen.—D.^a Josefina Barrado.—Doña Cecilia Perez.—D.^a Carmen Garcia.—D.^a Tomasa Lobo.—D.^a Concha Bueno.—D.^a Purificacion Corral.—D.^a Joaquina Fernandez.—D.^a Luisa Lopez.—Doña Andrea Garcia.—D.^a Dolores Ruiz.—D.^a Petra Rodriguez.

CHINCHORROS.—D. José Chapuy.—D. Juan Mora.—D. José Toscano.—D. Gregorio Gimenez.—D. Sinfrosio Lopez.—D. Cesáreo Guzman.—D. José Santos.—D. Pedro Lafont.—D. Juan Moys.—D. Joaquín de Cantos.—D. Ruperto Moros.—D. Antonio Perez.—Me teatro luminoso, D. Joaquín Minguet.

NOTAS IMPORTANTES.—Par dar mayor brillo y novedad á las grandes maniobras marítimas que han de ejecutarse, el Almirante D. Francisco Arderius, de acuerdo con el vice-almirante jefe de la escuadra, ha resuelto tomar parte en algunos de los ejercicios que tendrán lugar en este puerto cordobés.

OTRA.—En atención á los pocos dias que la escuadra permanecerá en estas aguas, los simulacros, maniobras, etc., etc., no se repetirán con frecuencia.

Otra.—A pesar de los grandes gastos que ocasiona el gran simulacro titulado

SUEÑOS DE ORO, el vice-almirante ha dispuesto en obsequio al inteligente y dignísimo público cordobés, sea exhibido este asombro de belleza que tanto ha llamado la atención de los públicos de Madrid, Barcelona y Sevilla.

Esta obra colosal será exornada con catorce magníficas decoraciones, debidas al renombrado pincel de los señores Ferris y Buzato, incluido su tripulacion magnífica, numerosa y vistosos trajes desconocidos hasta el dia.

Otra.—El primer disparo de la escuadra tendrá lugar el sábado veinte y uno del presente á las ocho en punto de la noche.

BUQUES QUE COMPONEN LA INVENCIBLE.

Vice-almirante comandante general de la escuadra, D. Juan Oreja.—Fragata blindada de gran andar, doña Elisa Raguier.—Goleta velera, doña Carolina Lopez.—Corbeta de gran arboladura, D.^a Clara Lopez.—Lancha canoera, D.^a Emilia Bardan.—Balandra de gran poder, D.^a Consuelo Lejaos.—Góndola de recreo, D.^a Angela Berges.—Canoas de una misma madera, doña Dolores y D.^a Amparo Diaz.—Falsa de gauchin, D.^a Aquilina de Angulo.—Navio de tres puentes, D. Francisco Fuentes.—Monitor de las torres, don Fernando Gimenez.—Vapor de tambores, D. José Rochel.—Monitor de una torre, D. Domingo Paredro.—Bergantín en corso, D. Francisco Castillo.—Laud de carga, D. Eduardo Rodriguez.—Bote aduanero, D. Fernando Prieto.—Bote salva-vidas, D. Juan Mora.

Patrullero mayor, D. Guillermo Cerezo Ja.—Maestro de guardias marinas, don Angel Rubio.—Telégrafo Submarino, D. Manuel Guerra.—Vigia sin torre, D. José Garcia.—Vela á todos vientos, D. Agustín Toscano.—Piloto de primera clase, D. Mariano Romero.—Armador, D. Fernando.—Calafate, D. Manuel Serrano.—Faro de luz dudosa, D. Antonio Guerra.—Practico del puerto, D. Juan Alcaraz.—Asistente del Almirante, D. Enrique Garcia.—Contador general de la armada, D. Federico Arderius.

17. Compañía zarzuela Marimón. Actuó desde el 16 junio de 1874:

- Director de escena: *Isidoro Pastor*
- Maestro director y concertador: *Luis N. Bonoris*
- Primera tiple: *Amalia Maldonado*
- Primera tiple género cómico: *Adelaida Montañés*
- Otra primera tiple y contralto: *Amalia Brieva*
- Segundas tiples: *Mercedes Rodrigo y Emilia Lamaña*
- Tiple característica: *Josefa Brieva*
- Primer tenor: *Federico Marimón*
- Primer barítono y bajo cantante: *Julián Gimeno*
- Tenores cómicos: *Isidoro Pastor, Francisco Villegas*
- Primer bajo: *Juan Cubas*
- Otro Primer barítono: *José Cánovas*
- Actor genérico: *José Rosso*
- Segundo barítono: *Joaquín Alcalde*
- Partiquinas: *Gumersinda Villó, Genoveva Talavera, Encarnación Guerrero y Amalia Colombo*
- Maestro de coros: *Idelfonso Dupuy*
- Cuerpo de Coros: *Veintiocho de ambos sexos.*
- Apuntadores: *José Rodríguez y Juan Benavides*
- Propietario del vestuario: *José Rubio*
- Propietario del archivo: *Juan Parodi*
- Peluquero: *Antonio Hoyo*
- Maquinista: *José Rossas.*

Anexo II: Listado de compañías de zarzuela que actuaron en los cafés-teatro de Córdoba (1862-1874).

Compañías de zarzuela que actuaron en el Café Recreo:

1.-Compañía para la temporada de otoño de 1868:

Compañía de: D. Lázaro Rubio:

- Director gerente: D. Lázaro Rubio.
- Director de escena: D. Cristóbal Ruiz.
- Director de Orquesta y maestro de partes y coros: D. Martín Huguet.
- Primera Tiple: Dña. Manuela Cubas.
- Segunda tiple: Dña. Josefa Brievea.
- Otra segunda: Dña. Jacinta Piñero.
- Característica: Dña. Concepción García.
- Partiquinas: Manuela Villegas, Mercedes Villegas.
- Graciosa para el verso: Dña. Carmen Pontevedra.
- Primer tenor serio: D. Antonio Monjardín.
- Primer barítono y director en sus obras: D. León Carvajal.
- Primer tenor cómico y director en sus obras: D. Antonio Monjardín.
- Primer Bajo: D. Juan Cubas.
- Bajo caricato: D. Cristóbal Ruiz.
- Segundo tenor: D. Manuel Imperial.
- Segundo Barítono: D. José García Cánovas.
- Doce coristas de ambos sexos
- Encargado del vestuario: D. Enrique Rubio.
- Maquinista: D. José Clavellinas.
- Cobrador principal: D. José Rubio.

- Maestro peluquero: D. Antonio Hoyo.
- Pintor escenógrafo: D. Rafael Suárez.
- Guardarropa bajo: D. Severiano González.

2.- Compañía para la temporada de otoño e invierno de 1869:

Compañía de: D. Manuel Moncayo:

- Representante de la empresa: D. Manuel Moncayo.
- Maestro Director y Compositor: D. Federico Reparaz.
- Directores de escena: D. León Carvajal y D. Cristóbal Ruiz.
- Primeras Tiples: Dña. Teresa Santafé y Dña. Manuela Cubas.
- Segundas triples: Dña. Josefa Bougiero y Dña. Paulina Sanz.
- Tiple Característica: Dña. Concepción García.
- Secundarias: Manuela Villegas y Dña. Jacinta Piñero.
- Tiples Genéricas: Dña. Emilia Rueda y Dña. Luisa Rousset.
- Primer tenor serio: D. Antonio Monjardín.
- Primer barítono cómico: D. Gaspar Galinier.
- Primer Bajo: D. Juan Cubas.
- Segundos Bajos: D. José Ríos y D. Inocencio Laborda.
- Caricato: D. Cristóbal Ruiz.
- Tenor Cómico: D. Juan Reparaz.
- Doce coristas de ambos sexos.
- Apuntadores líricos dramáticos: D. Eduardo Larripa y D. José Bougiero.
- Encargado del vestuario: D. Enrique Matute.
- Mueblista: D. Rafael Gómez.
- Maquinista: D. José Villalón.

Anexos

- Pintor Escenógrafo: D. Rafael Suárez.
- Encargado de acompañamientos y comparsas: D. Rafael Villanueva.

3.- Compañía para la temporada de otoño 1871:

Compañía de: S.D.

- Primeras tiples: Dña. Antonia García, Dña. Matilde Williams y Dña. Teresa Santafé.
- Tiple Característica: Dña. Filomena Galé.
- Segunda Tiple: Dña. Jacinta Piñero.
- Partiquinas: Dña. Julia Brieva y Dña. Josefa Brieva.
- Maestros directores de música: D. Apolinar Brull, D. José Álvarez.
- Primeros tenores: D. Ramón Mendizábal, D. Antonio Monjardín.
- Primer barítono y director de escena: D. León Carvajal.
- Primer bajo: D. Salvador Videgaín.
- Tenores cómicos: D. Gaspar Galinier y D. Antonio Rodríguez.
- Segundo barítono: D. José Navarrete.
- Segundo bajo: D. Inocencio Laborda.
- Partiquinos: D. José Navarro y D. Enrique Ríos.
- Cuerpo de coros, ocho señoras y ocho hombres.

4.- Compañía para la temporada de otoño 1873:

Compañía de: S.D.

- Maestro director y Concertador: D. José Álvarez.
- Director de escena: D. Carmelo Moreno.
- Otro director en sus funciones: D. Cristóbal Ruiz.
- Primera tiple: Dña. Fuensanta Oinar.

- Otra primera: Dña. Encarnación Pastor.
- Característica: Dña. María Imperial.
- Tiple Cómica: Dña. Juana Pastor.
- Primer tenor: D. Rafael Sánchez Carmona.
- Tenor cómico: D. Carmelo Moreno
- Primer barítono: D. Marcelino Ortiz.
- Id. Cómico: D. José López Galea.
- Segundo barítono: D. Inocencio Laborda.
- Primer bajo: D. Luis Bogiero.
- Bajo genérico: D. Manuel Imperial.
- Segundo bajo: D. José Ríos.
- Partiquinas: Dña. Manuela Villegas, Dña. Luisa Louset , Dña. Juana Garrido, Dña. Rosalía Ramón, Dña. Julia Pastor.
- Partiquinos: D. Sebastián Blanco, D. Pedro Pastor.
- Apuntadores: D. Manuel Oria y D. José Escamilla.
- Sastrería: D. José Rubio.
- Guarda ropa: D. Manuel Gutiérrez.
- Peluquero: D. Antonio Hoyo.
- Maquinista: D. Rafael Blanco.
- Cobrador: D. Manuel Brouert.

Anexo III: Títulos de zarzuela representados (1862-1874)

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| 1864, 1865 | 6 | | | | | | | 6 |
| A Rey Muerto | 2 | | | 9 | | | | 11 |
| Afra La Hermosa | 4 | | | | | | | 4 |
| Amar Sin Conocer | 7 | | | 2 | | | | 9 |
| Amar Sin Dejarse Amar | | | | | | | 1 | 1 |
| Ándese Usted Con Bromas | | | | | | | 1 | 1 |
| Así En La Tierra Como En El Cielo | 2 | | | | | | | 2 |
| Azón Vizconti | 2 | | | | | | | 2 |
| Barba Azul | 4 | | 1 | 7 | | | | 12 |
| Bazar De Novias | | | | 23 | 2 | 1 | | 26 |
| Buenas Noches Don Simón | | | | 1 | 1 | | 5 | 7 |
| C. De L. | | | | 8 | | | | 8 |
| Campanone | 17 | | 3 | 14 | | 6 | | 40 |
| Canto De Ángeles | | | | 1 | | | | 1 |
| Casado Y Soltero | 2 | | | 7 | 5 | | 2 | 16 |
| Catalina | 14 | | 1 | 13 | 2 | 2 | | 32 |
| Céfiro Y Flora | | | | 8 | | | 3 | 11 |
| Criados De Confianza | 2 | | | 17 | 2 | | | 21 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| De Madrid A Biarritz | | | 4 | | | | | 4 |
| De Tejas Arriba | | | | 2 | | | | 2 |
| Don Pompeyo En Carnaval | | | | 4 | | | | 4 |
| Don Sisenando | | | | 24 | 3 | 4 | 2 | 33 |
| Donde Las Dan Las Toman | | | | 1 | | | | 1 |
| Doña Mariquita | 1 | | | | | 3 | | 4 |
| Dos Coronas | 5 | | | | | | | 5 |
| Dos Truchas En Seco | | | | 2 | | | | 2 |
| El Amor Y El Almuerzo | 2 | 1 | | 4 | 1 | | 1 | 9 |
| El Barón De La Castaña | 2 | | | 23 | | 3 | | 28 |
| El Caballero Feudal | | | | 1 | | | | 1 |
| El Capitán Chubascos | | | | 2 | | | | 2 |
| El Carbonero De Subiza | | | 1 | 3 | | | | 4 |
| El Club De Las Magdalenas | 1 | | | 5 | | | | 6 |
| El Cocinero | 3 | | | 3 | | | | 6 |
| El Concierto Casero | 1 | | | 9 | | | | 10 |
| El Corneta | | | | 3 | | | | 3 |
| El Diablo En El Poder | 13 | | 1 | | | | | 14 |
| El Diablo Las Carga | 5 | | | | | | | 5 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| <i>El Domino Azul</i> | 9 | | | 1 | 4 | 2 | | 16 |
| <i>El Duende</i> | | | | 5 | | | | 5 |
| <i>El Estreno De Un Artista</i> | 6 | | 1 | | | | | 7 |
| <i>El General Bum-Bum</i> | | | | 3 | | | | 3 |
| <i>El Gran Bandido</i> | 5 | | | 5 | | | | 10 |
| <i>El Grumete</i> | 7 | | | 4 | | | | 11 |
| <i>El Guardabosques</i> | | | | 3 | | | | 3 |
| <i>El Hijo De Don José</i> | | | | | | | 4 | 4 |
| <i>El Hombre Es Débil</i> | 2 | | | 16 | | | | 18 |
| <i>El Hombre Feliz</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>El Joven Telémaco</i> | 7 | | 2 | 15 | 3 | 4 | | 31 |
| <i>El Juicio Final</i> | 7 | | 2 | 18 | 1 | 2 | 4 | 34 |
| <i>El Juramento</i> | 9 | | | 14 | 1 | | | 24 |
| <i>El Lancero</i> | 3 | | | 7 | 2 | | | 12 |
| <i>El Laurel Y La Oliva</i> | | | | 1 | | | | 1 |
| <i>El Licenciado</i> | | | | 1 | | 1 | | 3 |
| <i>El Loco De La Guardilla</i> | 14 | | 3 | 10 | | 1 | | 28 |
| <i>El Marido De La Mujer De Don Blas</i> | | | | 3 | | | | 3 |
| <i>El Marqués De Caravaca</i> | 4 | | | 3 | | | | 7 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|--|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| <i>El Matrimonio</i> | 5 | | | 2 | | | | 7 |
| <i>El Memorialista</i> | | | | 2 | | | | 2 |
| <i>El Molinero De Subiza</i> | 18 | | 6 | 4 | | | | 28 |
| <i>El Niño</i> | 7 | | 1 | 17 | 1 | 2 | 2 | 30 |
| <i>El Pajecillo</i> | | | | 5 | | | | 5 |
| <i>El Pleito</i> | 7 | 1 | 1 | 23 | 4 | 5 | 2 | 43 |
| <i>El Postillón De La Rioja</i> | 13 | 2 | 2 | 18 | 2 | 3 | | 40 |
| <i>El Potosí Submarino</i> | 7 | | 5 | 4 | | 13 | | 29 |
| <i>El Primer Día Feliz</i> | | | 4 | | | | | 4 |
| <i>El Relámpago</i> | 12 | 2 | | 7 | 4 | 3 | | 28 |
| <i>El Rey Midas</i> | | | | 5 | | | | 5 |
| <i>El Sacristán Y La Viuda</i> | | | | | | | 1 | 1 |
| <i>El Sargento Federico</i> | 6 | | | 4 | 1 | | | 11 |
| <i>El Secreto De Una Dama</i> | 9 | | | 8 | 2 | 1 | | 20 |
| <i>El Suicidio De Alejo</i> | 8 | | | 10 | 2 | 4 | | 24 |
| <i>El Tesoro Escondido</i> | 3 | | | | | | | 3 |
| <i>El Tío Caniyitas</i> | 6 | | | 6 | 4 | 1 | | 17 |
| <i>El Toque De Animas</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>El Tributo De Las Cien Doncellas</i> | 3 | | 2 | 3 | | | | 8 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|--|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| <i>El Ultimo Mono</i> | 7 | | | 11 | 1 | | 3 | 22 |
| <i>El Valle De Andorra</i> | 1 | | | 11 | 3 | | | 15 |
| <i>El Vizconde</i> | 4 | | | 22 | 1 | 2 | 5 | 34 |
| <i>En La Cara Esta La Edad</i> | | | | 7 | | 1 | | 8 |
| <i>En Las Astas Del Toro</i> | 20 | 2 | 4 | 25 | 1 | 2 | | 54 |
| <i>Entre Mi Mujer Y El Negro</i> | 13 | | | 10 | | 1 | | 24 |
| <i>Equilibrios De Amor</i> | | | | 1 | | | | 1 |
| <i>Era Yo</i> | | | | 16 | | | | 16 |
| <i>Esperanza</i> | 2 | | | 4 | | | | 6 |
| <i>Estafeta De Amor</i> | | | | 1 | | | | 1 |
| <i>Estebanillo</i> | 1 | | 1 | 4 | | | | 6 |
| <i>Francifredo Dux De Venecia</i> | 1 | | | 7 | | | | 8 |
| <i>Frasquito</i> | 7 | | | | 3 | | | 10 |
| <i>Gato Por Liebre</i> | | | | 6 | | | | 6 |
| <i>Genaro El Gondolero</i> | 5 | | | | | | | 5 |
| <i>Genoveva De Brabante</i> | | | | 6 | | | | 6 |
| <i>Gloria Y Peluca</i> | | | | 1 | | | | 1 |
| <i>Gracias A Dios Que Esta Puesta La Mesa</i> | | | | 1 | | | 1 | 2 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|--|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| <i>Haz El Bien Y No Mires Con Quien</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>Huyendo De París</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>Jacinto</i> | 8 | | | 24 | 2 | | | 34 |
| <i>Juan Bofetones</i> | | | | | | 1 | | 1 |
| <i>Juan Lanas</i> | | | | 4 | | | | 4 |
| <i>Jugar Con Fuego</i> | 12 | | 3 | 17 | 3 | 5 | | 40 |
| <i>La Avellanera</i> | | | | 1 | | 1 | | 2 |
| <i>La Bola Negra</i> | 2 | | | | | | | 2 |
| <i>La Cabra Tira Al Monte</i> | 4 | | | 19 | | | | 23 |
| <i>La Cantinera De Los Alpes</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>La Carta De La Virgen</i> | 2 | | | | | | | 2 |
| <i>La Castañera</i> | | | | 4 | | | | 4 |
| <i>La Cisterna Encantada</i> | 5 | | | | | 5 | | 10 |
| <i>La Coalición</i> | 7 | | | | | | | 7 |
| <i>La Cola Del Diablo</i> | 1 | 1 | 1 | 8 | 2 | 3 | | 16 |
| <i>La Colegiala</i> | 8 | | | 16 | 4 | 3 | 4 | 35 |
| <i>La Conquista De Madrid</i> | 7 | | 2 | | | 6 | | 15 |
| <i>La Cruz De Los Humeros</i> | 1 | | | | | | | 1 |
| <i>La Cruz Del Valle</i> | 5 | | | | | | | 5 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | |
| La Duquesa De Gerolstein | 3 | | 1 | | | | 4 |
| La Edad En La Boca | | | | 2 | | | 2 |
| La Epistola De San Pablo | | | | 16 | 1 | | 17 |
| La Estafeta De Amor | 1 | | | | | | 1 |
| La Familia Nerviosa | | | | 1 | | | 1 |
| La Favorita | | | 2 | | | | 2 |
| La Flor | | | | | | 2 | 2 |
| La Fuerza De Voluntad | | | | 6 | | | 6 |
| La Gallina Ciega | | | 1 | 6 | | | 7 |
| La Gata De Mari Ramos | 3 | | | | | | 3 |
| La Gitanilla | | | | 4 | | | 4 |
| La Hija De La Providencia | 5 | | | 8 | | | 13 |
| La Hija De Marte | | | | | | 2 | 2 |
| La Hija Del Regimiento | 3 | | | 1 | | | 4 |
| La Isla De San Balandrán | 8 | | | 13 | 3 | 1 | 25 |
| La Loca De Edimburgo | 2 | | | | | | 2 |
| La Pastora De La Alcarria | | | | 2 | | | 2 |
| La Red De Flores | | | | 4 | | | 4 |
| La Santa Infancia | 2 | | | | | | 2 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| La Sensitiva | 8 | | 2 | 19 | 2 | 3 | | 34 |
| La Soirée De Cachupín | 9 | | 1 | 18 | 5 | 6 | | 39 |
| La Trompa De Eustaquio | 1 | | 1 | 18 | 3 | | | 23 |
| La Venganza De Don Alifonso | | | | 2 | | | | 2 |
| La Venta De Cárdenas | 3 | | | | | 1 | | 4 |
| La Venta Del Puerto | | | | | | | 2 | 2 |
| La Vuelta Del Corsario | 1 | | | | | | 2 | 3 |
| Las Amazonas Del Tormes | 5 | | | 11 | 3 | 1 | | 20 |
| Las Apariencias Engañan | 2 | | | | | | | 2 |
| Las Bodas De Juanita | 1 | | | | 2 | | 2 | 5 |
| Las Hijas De Eva | 11 | | 3 | 5 | 1 | | | 20 |
| Las Tres Marías | 2 | | | 7 | | | | 9 |
| Llamada Y Tropa | 3 | | | | | | | 3 |
| Lola | | | | 6 | | | | 6 |
| Lola La Geditana | | | | | | | 3 | 3 |
| Los Cómicos De La Legua | 2 | | | | 1 | | | 3 |
| Los Comuneros | 2 | | | | | | | 2 |
| Los Diamantes De La Corona | 13 | 1 | 1 | 26 | 5 | 1 | | 47 |
| Los Diez Mil Duros | 4 | 2 | | 6 | | | | 12 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| Los Dioses Del Olimpo | 4 | | | 5 | | | | 9 |
| Los Estanqueros Aéreos | 7 | | | 5 | 4 | 2 | | 18 |
| Los Huéspedes De Doña Escolástica | | | | 3 | | | | 3 |
| Los Infiernos De Madrid | 4 | | | | | | | 4 |
| Los Magyares | 14 | | 2 | 17 | 1 | | | 34 |
| Los Novios De Teruel | 1 | | | | | | | 1 |
| Los Órganos De Móstoles | 4 | | | 10 | 1 | | | 15 |
| Los Pájaros Del Amor | | | | 6 | | | | 6 |
| Los Peregrinos | 2 | | | 14 | | | | 16 |
| Los Progresos Del Amor | 1 | | | | | | | 1 |
| Luz Y Sombra | 5 | | 1 | 15 | 2 | | | 23 |
| Madrid De Noche | 1 | | | 2 | 1 | | | 4 |
| Mal De Ojo | | | | 3 | | | 1 | 4 |
| Mambrú | 2 | | | | | 1 | | 3 |
| Marina | 14 | 1 | | 23 | 5 | 4 | | 47 |
| Marta | 6 | | 3 | | | | | 9 |
| Mefistófeles | | | 1 | | | | | 1 |
| Memorias De Un Estudiante | 2 | | | | | | | 2 |
| Mis Dos Mujeres | 4 | | 2 | | | | | 6 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | Total | |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|--------------|------------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | | Cervantes |
| Moreto | 5 | | | | | | 5 | |
| Nadie Se Muere Hasta Que Dios Quiere | 8 | | | 10 | 3 | 2 | 5 | 28 |
| No Hay Humo Sin Fuego | | | | | | 1 | | 1 |
| Pablito | | | | | | | 3 | 3 |
| Pablo Y Virginia | 2 | | | 22 | | | | 24 |
| Palo De Ciego | | | | 2 | | | | 2 |
| Pan Y Toros | 12 | | | 1 | | | | 13 |
| Pascual Bailón | 3 | | | 27 | 4 | 2 | 7 | 43 |
| Pepe-Hillo | 5 | | 2 | | | | | 7 |
| Por Amor Al Próximo | 1 | | | 9 | | | | 10 |
| Por Conquista | 3 | 1 | | | | | | 4 |
| Por Seguir A Una Mujer | 2 | | | 10 | | | | 12 |
| Por Un Capricho | | | | 2 | | | | 2 |
| Por Un Ingles | | | | 2 | 1 | | 2 | 5 |
| Prueba Practica | | | | 1 | 1 | 1 | | 3 |
| Quítese Usted La Ropa | | | | 1 | | | | 1 |
| Recuerdos De Gloria | | | | 4 | | | | 4 |
| Robinsón | 23 | | 8 | 37 | 10 | 5 | | 83 |

| Recuento total títulos de zarzuela | Teatros | | | Cafés-teatro | | | | Total |
|---|------------------|----------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------|------------------|--------------|
| | Principal | Moratín | Gran Teatro | Recreo | Gran Capitán | Iberia | Cervantes | |
| Rosalía | 1 | | | 1 | | | | 2 |
| Si Yo Fuera Rey | 5 | | | 5 | | | | 10 |
| Sueños De Oro | | | 4 | | | | | 4 |
| Tocar El Violón | 5 | | | 20 | | | | 25 |
| Todos Hermanos | 2 | | | | | | | 2 |
| Tramoya | 1 | | | 2 | 2 | | | 5 |
| Un Caballero Particular | 10 | 2 | | 13 | 2 | 1 | 1 | 29 |
| Un Casamiento Republicano | | | 3 | | | | | 3 |
| Un Ensayo De Baile | 1 | | | | | | | 1 |
| Un Estudiante En Salamanca | 6 | | | | | | | 6 |
| Un Huésped Del Otro Mundo | | | | | 1 | | | 1 |
| Un Rival Del Otro Mundo | 1 | | | | | | | 1 |
| Un Sarao Y Una Soirée | 1 | | 1 | 17 | | 3 | | 22 |
| Un Tesoro Escondido | 8 | | | 7 | | | | 15 |
| Un Viaje Al Vapor | | | | 2 | | | | 2 |
| Una Vieja | 14 | | | 28 | 5 | 1 | | 48 |
| Venganza Infantil | 3 | | | | | | | 3 |
| Virtud Y Orgullo | 1 | | | | | | | 1 |
| Zampa | 1 | | | 3 | | | | 4 |

| <i>Recuento total títulos de zarzuela</i> | <i>Teatros</i> | | | <i>Cafés-teatro</i> | | | | Total |
|---|------------------|----------------|------------------------|---------------------|-------------------------|---------------|------------------|--------------|
| | <i>Principal</i> | <i>Moratin</i> | <i>Gran Teatro</i> | <i>Recreo</i> | <i>Gran Capitán</i> | <i>Iberia</i> | <i>Cervantes</i> | |
| Total general | 689 | 16 | 90 | 1159 | 136 | 131 | 69 | 2290 |

Anexo IV: Plano de Córdoba 1852.

