

EL ARTE DE LA ÓPERA EN LA VALENCIA CONTEMPORÁNEA:

El reinado de Alfonso XIII

1. PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN: HIPÓTESIS DE TRABAJO

Bajo la denominación genérica de *Teatro Lírico* encuentran cobijo una serie de géneros musicales cuyas peculiares características residen en la combinación, simbiosis, —o “perfecta fusión” según los postulados wagnerianos, referidos a la ópera— de los lenguajes musicales y escénicos; es decir, resultantes del estrecho maridaje entre la música y el teatro. De entre todos ellos, la ópera ocupa un lugar de honor en la historia de la música europea; tanto por la complejidad intrínseca y su secular tradición (iniciada en aúlicas estancias florentinas, con los compositores romanos Peri y Caccini a la cabeza, en las postrimerías del siglo XVI) cuanto por la popularidad de la que gozó, la cual se mantendrá hasta los comienzos de nuestro siglo XX.

Dentro de nuestro país, la ciudad de Valencia se erigió en uno de los principales emporios de la actividad operística ya desde la primera mitad del siglo XVIII, si tenemos en cuenta las afirmaciones de Arturo Zabala: «durante la primera mitad del siglo, el espectáculo escénico seguía, en la ciudad del Turia, por los mismos cauces fundamentales de una natural y permanente progresión»⁽¹⁾. Ahora bien, esta efervescencia operística a la que alude Zabala no se refiere a la creación autóctona, óperas de nuevo cuño surgidas de autores locales; sino a la aceptación por los valencianos del género, el cual estará dominado en gran medida por los compositores italianos, desde el orbe dieciochesco hasta nuestra centuria. Expresado en otros términos, nuestra ciudad se convierte en uno de los polos de atracción de las **representaciones operísticas**, fenómeno que revela la popularidad del género, mantenida durante el siglo XIX, de acuerdo con las tesis de Josep Lluís Sirera, referidas al más importante de nuestros coliseos, el Teatro Principal: «Al XIX es manifesta en la pressió exercida sobre els empresaris, fins els punt que quan el Principal obri les seues portes, aquests ja saben de bes-treta que han de comptar amb una companyia estable d'òpera»⁽²⁾.

Nuestro trabajo parte desde estos postulados: estudiar la incidencia que esta manifestación del arte tuvo en nuestra ciudad así como los caracteres que revistió.

Analizaremos, pues, a continuación, el evento operístico desde la óptica de las representaciones, la gran actividad de nuestros teatros contribuyendo a la difusión de la ópera y merced a su demanda social, —pese a la masiva procedencia transalpina de las mismas—, cuya etapa postrera de esplendor abarca precisamente el período del reinado de Alfonso XIII. Un esplendor ya decadente, en donde se augura la profunda crisis de la era republicana. Para ello tendremos en cuenta diversas variables. En primer lugar los agentes artísticos, sin los cuales no puede materializarse la creación operística. Son éstos los cantantes, los directores de orquesta, las agrupaciones orquestales, y otros elementos secundarios, como la escenografía. En segundo lugar, los agentes económicos. Éstos se refieren, sobre todo, a las compañías de ópera, amén de los teatros en donde tenían lugar las funciones, cuyo comportamiento económico era diferente, hecho que generaba una diversa adscripción sociológica. Al tiempo, repasaremos de manera muy sucinta la componente resultante de estos factores: los precios. En tercer lugar, el público, destinatario de las funciones operísticas y receptor último de la obra de arte. Junto a él, el análisis prolijo de las óperas llevadas a la escena, evaluando las preferencias de los aficionados y sus posibles cambios. En cuarto lugar, por último, efectuaremos pequeñas comparaciones con los coliseos más señeros de la nación así como dibujaremos la geografía de los circuitos más importantes por los que transitaban las compañías operísticas; con la finalidad de demostrar que Valencia era una de las plazas capitales de estos circuitos, hecho que demuestra, a su vez, la equiparación de nuestra ciudad con aquellos coliseos durante el período objeto de nuestro estudio.

Con todo, del conjunto de factores considerados, descuella el elemento canoro, referido a la presencia de los grandes “divos”. A tal respecto, Roger Alier, erudito historiador catalán, —y circunscribiéndose al Liceo

(1) ZABALA, Arturo: “La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII”: página 15.

(2) SIRERA, Josep Lluís: “El teatre Principal de València”: página 83.

barcelonés—, resalta la importancia de los grandes intérpretes del canto; cuya acción motriz en pro de un compositor o de un estilo o escuela operística era muy superior al ejercido por determinados círculos intelectuales, colectivos sociales o medios de prensa. Véase un pequeño ejemplo: analizando la labor del tenor *Francisco Viñas Dordal*, especialmente activo durante



El tenor catalán *Francisco Viñas*, representando el papel de “Tristán” en la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*

los primeros años de la monarquía alfonsina, Alier opina que «*Viñas hizo mucho más por Wagner y su éxito entre el público liceísta en una sola noche que muchos de sus ardientes partidarios con extensos artículos de beatífica adoración hacia el ya difunto compositor*»⁽³⁾. Pero el papel de los “primeros espadas” de la lírica no se reduce sólo a ser piedras de toque en la modificación de los gustos artísticos de los aficionados. Convertidos en “factotum” de las representaciones,

el preciosismo técnico de los cantantes y sus recursos canoros llegarán a ser los únicos elementos tenidos en cuenta por el espectador, en detrimento de la obra musical, de acuerdo con las tesis de Alier, que nosotros suscribimos: «*esta costumbre apartó a la mayoría de los barceloneses de la atención de las óperas en cuanto que eran obras musicales, y favoreciendo la idolatría de la voz como único valor positivo, lo cual redundó en repeticiones de las mismas óperas para poder establecer comparaciones entre el estilo de canto y las facultades de uno u otro “monstruo sagrado”*»⁽⁴⁾. De manera colateral, en ello hay que tener en cuenta también la influencia de la aparición del disco, denominado “Gramófono” por su inventor, *Emile Berliner*, en 1887; el cual inmortalizó, difundió y coadyuvó a la veneración de los grandes divos. Como podremos comprobar, nuestra ciudad no escapará tampoco a esta peculiar latría. En suma, ello justifica la importancia que a este aspecto se le otorga en nuestro estudio.

2. LA ÓPERA EN VALENCIA DURANTE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XIII: RASGOS GENERALES

El primer rasgo globalizador para toda la era alfonsina es la lenta y progresiva decadencia del evento operístico en nuestra ciudad, como ya hemos anticipado. Esa decadencia degenerará en la oclusión casi total del fenómeno durante la era republicana. A tenor de los datos que obran en nuestro poder, (las fuentes documentales que hemos empleado figuran en el apartado adjunto a la bibliografía consultada), la media anual de representaciones operísticas durante el período que abarca desde 1902 (año en el que Alfonso XIII alcanza su mayoría de edad e inicia su reinado personal) hasta 1931 (año de la proclamación de la II República Española) es de poco más de 35 funciones (exactamente, 35,6 funciones anuales). Este promedio es muy superior al registrado durante el período republicano (1931-1936), el cual apenas si supera la media de las 8 funciones anuales (en rigor, 8,6). Si incluimos el segmento correspondiente a la Guerra Civil Española (1936-1939), el promedio aún es más bajo (6,2 funciones anuales).

(3) ALIER, Roger: “*Historia del Gran Teatro del Liceo*”: página 82.

(4) ALIER, Roger: *Opus Cit.*, página 90.

Una de las causas que explican esta lenta agonía eran los elevados costos de las representaciones operísticas, hecho que se traduce en unos altos precios de las localidades en su venta al público. A este respecto, durante el año de 1916, en el Teatro Principal, y según los datos aportados por Josep Lluís Sirera⁽⁵⁾, el precio de la “general” (la categoría más económica) giraba alrededor de 0,80 pesetas. En el polo opuesto, para el mismo año y en el mismo teatro, el precio de la “general” de una función cinematográfica sólo alcanzaba las 0,16 pesetas. Esta penosa carestía retraía a los empresarios de los teatros valencianos en su voluntad por ofrecer el arte de la ópera, pese a la gran demanda popular, apoyada por la prensa local de la época. La dura realidad entrañaba un dilema para el mundo empresarial: o ofrecer compañías a bajo precio pero de calidad ínfima, con lo cual el público mostraba poco interés, o aprovechar la “tournée” de una o varias figuras del canto, contratándolos por períodos muy breves de tiempo, obteniendo brillantes éxitos pero a costa de unos precios exorbitantes. En el primer supuesto del dilema destacaron las compañías organizadas por el director de orquesta catalán *Arturo Baratta*, muy activas durante los dos primeros decenios de nuestro siglo XX. Pese a los bajos precios de las funciones ofertadas por sus compañías y pese a ser anunciadas en la prensa local con repartos de “primissimo cartello”, el público mostraba un interés escaso, estando los elencos canoros intervinientes en las antípodas de los anuncios publicitarios, siendo vituperados por la crítica. (Los aficionados, además, bautizaban a estas compañías con el apelativo de “opera barata”, en clara alusión al apellido de su director y organizador y los precios económicos de sus funciones). Por lo que al segundo supuesto del dilema respecta, he aquí un ejemplo ilustrativo: la presencia en la escena del tenor siciliano *Giuseppe Anselmi*, aprovechando una “tournée” ibérica del divo, contratado por una compañía que se mantuvo en cartel en el Teatro Principal desde el 15 de enero hasta el 4 de febrero de 1916, quintuplicaba las tarifas en taquilla, si las comparamos con aquellas funciones de la misma compañía en donde el cantante de Catania no estaba presente⁽⁶⁾:

(Actuando G. Anselmi)	(Funciones ordinarias)	
Palcos:	120 pesetas	24 pesetas
Butacas de patio:	20 pesetas	4 pesetas
Entrada General:	3 pesetas	0,75 pesetas

A partir de los años 20 de nuestro siglo, cuando las condiciones para la ópera comienzan a ser más adversas,

los empresarios optarán mayoritariamente por esta segunda vía; pues constituía el medio más seguro de atraer masivamente al público, intentando garantizar, así, la rentabilidad de las representaciones operísticas frente a la dura competencia de otras manifestaciones artísticas, en especial el cine. Sin embargo, tal práctica acarreó un fenómeno paradójico: por un lado, aumentó la calidad de las funciones, sobre todo desde el punto de vista canoro (en algunos casos, incluso, se estrenaban escenarios con ocasión de la presencia de estos “monstruos sagrados”); pero, por otro lado, las temporadas operísticas se originarán cada vez con un mayor distanciamiento temporal, al tiempo que aumenta la brevedad de las mismas, pues se depende de las giras de los cantantes, cada vez más aisladas. Con ello, la ópera — que hasta ahora era una manifestación artística “usual” en nuestra ciudad — pasa a convertirse en un hecho “atípico”. Con todo, este declive de la ópera adquiere dimensiones europeas durante este período, si tenemos en cuenta la tesis de otros autores como *René Leibowitz*, quien bautiza como “*el eclipse de la ópera*” al segmento comprendido entre los inicios de la década de los 20 y los primeros años posteriores a la II Guerra Mundial⁽⁷⁾. Sin embargo, estos factores de carácter general no son suficientes para explicar por entero el declive operístico valenciano. Existen otras concausas, de índole local; como la inexistencia de empresarios cosmopolitas e innovadores (como *Joan Mestres i Calvet* o *Albert Bernis*, auténticos “revulsivos” del Liceo barcelonés) o la carencia de entidades culturales que incidieran en el orbe operístico, hecho que sí se produjo en Madrid o Barcelona con las “asociaciones wagnerianas” (la madrileña, presidida por el Duque de Alba, famosa por sus “miércoles wagnerianos”).

La dependencia mostrada con respecto a Madrid y Barcelona, y, más concretamente, frente al Teatro Real y al Liceo, es otro rasgo globalizador de nuestros prosenios durante la era alfonsina. Ambos coliseos realizaban con asiduidad préstamos parciales: coros, cuerpos de baile, escenarios, etc... En ocasiones, sus propias compañías completas. Pero la dependencia más importante fue la canora. Existía un circuito por donde transitaban los cantantes, al cual permanecíamos adscritos.

(5) SIRERA, Josep Lluís: Opus cit., página 200.

(6) Fondos del Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

(7) LEIBOWITZ, René: “*Historia de la Ópera*”: página 12

Este "eje rutero", ibérico, era el constituido por Barcelona - Valencia - Madrid - Lisboa (Teatro "San Carlos"). En él estaban inmersos, también, los directores de orquesta. De manera intermitente y con valor episódico, existía un ramal que vinculaba los teatros mallorquines a los valencianos. Menor interés tiene, asimismo el trasiego por tierras alicantinas (Alcoy, Alicante), comparado con el gran eje anterior. La clausura del Teatro Real en 1925, al tiempo que cercenó esta "ruta ibérica", agravó todavía más el angustioso panorama de la ópera en nuestra ciudad.

En el terreno de la programación, nuestros teatros navegaron casi siempre "al paio" y "a remolque" del Teatro Real y del Liceo. Muchos estrenos en Valencia eran anunciados en la prensa local arropados por los éxitos que habían cosechado anteriormente en ambos escenarios. No obstante, hemos podido comprobar cómo ciertas paralelas de la H.^a de la Ópera fueron muy denostadas en los coliseos valencianos. Excluido quedó *Richard Strauss*, cuyas óperas recibieron mejor trato en el Teatro Real y el Liceo (su "Salomé", por ejemplo, fue estrenada en el Liceo el 29 de enero de 1910, haciéndolo en el Teatro Real el 16 de febrero de ese mismo año). En el orbe de la ópera del Clasicismo, tan sólo Mozart, a través de "Don Giovanni", vio la luz en nuestros escenarios. Postrados estuvieron *Gluck*, *Cimarosa* (cuyo "El Matrimonio Segreto" besó por vez primera el Liceo el 9 de noviembre de 1916) y tantos otros; quienes nunca estuvieron presentes. Ello pudiera deberse a la falta de imaginación de nuestros empresarios teatrales, respaldados por un público conservador, anclado en los repertorios románticos y tardo-románticos italianos, galos (en franco retroceso) o el wagneriano, incipiente. Todo ello será analizado de manera pormenorizada en los siguientes apartados.

Los músicos de los fosos teatrales valencianos eran del "terruño". Como bien afirma *Eduardo López-Chavarrí Andújar*, compatibilizaban su trabajo «en el foso de óperas, zarzuelas y revistas»⁽⁸⁾. Eran instrumentistas en cuya labor pesaba más el oficio que el virtuosismo. Las óperas más populares, "de repertorio", eran ejecutadas improvisadamente, sin realizar ensayos generales en algunas ocasiones. Esta improvisación está en estricta consonancia con las programaciones de las obras.

Los decorados de las óperas "de repertorio" eran vetustos, diseñándose de nuevo cuño en el caso de un estreno, de un nuevo título. Destacó, en este campo, la familia Alós, pintores-decoradores locales con una larga tradición, enraizada en la centuria decimonómica. En otros casos, provenían del exterior (Milán,

Barcelona, etc...). Por lo que a los vestuarios respecta, cabe mencionar la sastrería de la familia Peris como elemento autóctono.

La mayoría de los recintos teatrales valencianos en donde la ópera tuvo su desarrollo fueron construidos durante el siglo XIX, si exceptuamos el Teatro Olympia, inaugurado el 10 de noviembre de 1915, comenzando su singladura con varias funciones de ópera, hecho que puede insinuarnos el prestigio social que aquélla poseía. El Teatro Principal abrió sus puertas por vez primera el 24 de julio de 1832, anticipo de los procesos desamortizadores posteriores. El 20 de diciembre de 1853 se inauguró el Teatro "de la Princesa". En los albores del "sexenio revolucionario", el Teatro Ruzafa. Tratábase, en rigor, de un café-teatro. Aunque fuera inaugurado el 7 de junio de 1868, en 1880 sufrió importantes modificaciones, las cuales le confirieron mayores aptitudes para la escena. El 28 de octubre de 1876, el Teatro Apolo. Un recinto que, por sus características constructivas, era apropiado «para teatro y circo», como bien nos lo describe el Almanaque del diario "Las Provincias"⁽⁹⁾. Por último, el Teatro Pizarro, de vocación estival, iniciará su trayectoria un día de verano del año 1891: el 27 de junio. Este furor constructivo decimonónico no es un hecho aislado de nuestra ciudad. El Liceo catalán fue inaugurado el 4 de abril de 1847; mientras que el Teatro Real de la "Villa y Corte" fue solemnemente estrenado el 19 de noviembre de 1850, en presencia de Isabel II. En el mismo año de la apertura del Liceo lo hacía también el Teatro Principal de Alicante (23 de septiembre de 1847).

Existen también otras fábricas en nuestro solar valenciano donde tuvieron lugar funciones operísticas, de menor importancia, durante la monarquía alfonsina. De todas ellas descuella la Plaza de Toros, especialmente durante la época estival, funciones de marchamo popular.

Enunciados los rasgos generales, nuestro estudio distingue dos etapas bien diferenciadas, las cuales serán analizadas a continuación.

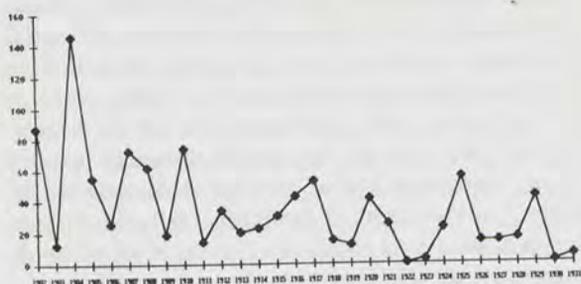
(8) LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, Eduardo y DOMÉNECH PART, José: "100 años de música valenciana, 1878-1978": pág. 21.

(9) Almanaque del Diario "Las Provincias" para el año de 1902: "Valencia en el siglo XIX": página 144.

3. 1902 - 1911: EL APOGEO DE LA ÓPERA Y PRIMEROS SÍNTOMAS DE CRISIS.

Como puede apreciarse en la gráfica I, esta fase está caracterizada por el relativo auge del evento operístico con respecto al segmento posterior (1911 - 1931), especialmente teniendo en cuenta el criterio cuantitativo, de acuerdo con el número de representaciones. El número absoluto de funciones en la citada gráfica atiende a los años naturales y no a las temporadas teatrales, al objeto de un mejor tratamiento estadístico de los datos.

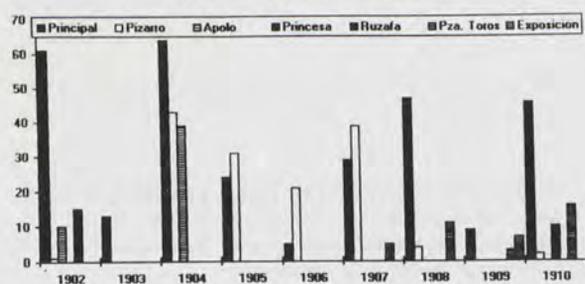
Gráfica I: Número absoluto de funciones anuales



En total, hemos contabilizado 555 funciones operísticas para todo el periodo, en términos absolutos; lo que nos procura una media de 61,6 representaciones por año natural. Unas cantidades muy superiores al periodo siguiente (478 funciones en total, con una media anual de 23,9).

El auge de este período inicial viene caracterizado también por la animada actividad operística del Teatro Pizarro, un coliseo estival como ya hemos apuntado, con el fin de atender la demanda popular durante la estación en la que la mayoría de los restantes teatros permanecían inactivos. Precisamente, estos años fueron los únicos en que se escenificó ópera en el Teatro Pizarro, llegando a competir incluso con el Teatro Principal desde el punto de vista numérico, tal y como puede observarse en la gráfica II.

Gráfica II: Reparto de funciones anuales por teatros (902 - 1910)



Aunque se representó ópera en el Teatro Apolo (1902 y 1904), su incidencia es escasa en esta fase, de manera análoga a lo acontecido en los teatros Ruzafa (1902) y Princesa (1910). Este último es ya una sombra testimonial del importante papel que desarrollara durante el siglo XIX para la ópera. Las funciones en la Plaza de Toros completan este mosaico, junto a las ofrecidas en el escenario habilitado con ocasión de la Exposición de 1909.

La permanencia en cartel de manera ininterrumpida de las compañías de ópera alcanzan sus cotas más altas, siempre comparadas con el período siguiente. A destacar los 64 días que se mantuvo la compañía del maestro Petri en el Teatro Principal durante la temporada teatral 1904-1905 (del 5 de noviembre de 1904 al 8 de enero de 1905). Por parte del Teatro Pizarro, sobresale la temporada estival de 1904, en donde la compañía de Petri se sostuvo en el escenario durante 50 días (del 13 de agosto al 2 de octubre). Los periplos de las compañías por los distintos prosenios de la ciudad fueron frecuentes, hecho que corrobora la actividad operística: concluida la temporada en el Teatro Principal marchaban al Apolo, Pizarro, etc...

Durante este período se repone parcialmente el "corpus" operístico del compositor valenciano *Salvador Giner*, baluarte de la "Renaixença" musical, estrenado mayoritariamente en 1901 ("El Soñador", "El Fantasma" y "Morel", siendo su ópera histórica "Sagunto" estrenada en la centuria precedente). Así el telón de la temporada veraniega de 1905 (del 9 de junio al 9 de julio) en el Teatro Pizarro se alzaría con "El Soñador", habiendo incluso una función a beneficio de su autor. Sin embargo, y pese a contar con nuevos decorados, la reposición de esta ópera de trama bíblica fue inferior a la que tuvo lugar con ocasión de su estreno. De hecho, los papeles principales estaban encabezados por cantantes de segunda fila (el tenor Mario Serretti en el papel de "José" en esta reposición, frente al mítico Francisco Viñas en su estreno; la Contralto Dolores Bordabio en el papel de "Hora", frente al veterano Ignacio Tabuyo), El crítico del diario "Las Provincias" lo aseveraba en estos términos: «La obra, esta vez, sin la apoteosis de su estreno, queda más encajada en sus justos límites»⁽¹⁰⁾. Con el fallecimiento de Giner, acontecido al finalizar este período (1911), la breve oleada de "ópera valenciana" desaparece de la escena. Atrás han quedado los intentos del director Sánchez Torralba

(10) Diario "Las Provincias", 10 de junio de 1905.

quien, con ocasión del aparatoso éxito obtenido en 1901 con los masivos estrenos operísticos de Giner, planeaba “exportar” sus óperas por el resto de la nación. No sólo no se consiguió difundir allende las tierras valencianas las óperas del “*Patriarca de la Música Valenciana*”, en palabras del musicólogo José Climent⁽¹¹⁾ sino que tampoco consiguieron ingresar dentro del repertorio habitual local, una vez que esta primera etapa que analizamos hubo concluido.

Las óperas de Wagner, abierta ya la brecha en el siglo anterior con el estreno de “Lohengrin”, figurando Francisco Viñas en el “pronaos” del reparto, continuarán su lenta penetración en nuestros proscenios. A la zaga de “Lohengrin” en cuanto a número de representaciones, cabe señalar “*La Walkyria*”, cuyo memorable estreno tuvo lugar en el Teatro Principal el 26 de noviembre de 1907, teniendo a *Francisco Viñas*, la contralto *Concha Dalhander* y el bajo *José Segura Tallien* en los papeles estelares. El director y compositor italiano *Edoardo Mascheroni* completaba la brillante lista de artistas.

Desde el punto de vista canoro, este periodo está presidido por la inagotable presencia de Francisco Viñas como figura nacional, y la mítica comparecencia del barítono toscano Titta Ruffó, como figura internacional. El tenor catalán arropado siempre por el público valenciano, promoverá el wagnerianismo, de la misma manera que lo hiciera en el Liceo barcelonés. Sus populares encarnaciones de “Lohengrin” motivarán al poeta de la “*Renaixença*”, Teodoro Llorente, la traducción al catalán del célebre “*racconto*” lohengriano, que cantará el 25 de octubre de 1905, en el Teatro Principal. De timbre pastoso y suave, “Lohengrin” constituía la mejor realización artística de su carrera, como bien nos lo describe Rodolfo Celletti: «*la cui espressione più felice rimase pur sempre un Lohengrin nobilmente castigato e distaccato, affascinante per la morbidezza dei suoni e l'impeccabile linea melodica*»⁽¹²⁾

El “debut” de Titta Ruffó el 21 de febrero de 1908 en el Teatro Principal constituyó el evento canoro foráneo más sobresaliente de esta etapa. Encarnando a “Hamlet”, en la ópera de Ambroise Thomas, el pisano motivó el desplazamiento masivo de los ciudadanos al Teatro Principal, produciéndose —a título anecdótico— la “reventa” de numerosas localidades. Para hacernos una idea de la importancia de su figura en la historia del canto mundial, el mismo Celletti nos lo define de la siguiente manera: «*costitui, con Caruso e Chaliapine, la triade dei più rappresentative cantanti della nostra epoca*»⁽¹³⁾



El director de orquesta y compositor italiano
Edoardo Mascheroni

Edoardo Mascheroni fue la batuta más importante de esta época. No sólo dirigió el estreno de “*La Walkyria*”, sino también estrenó su ópera “*Lorenza*”, el 4 de febrero de 1904 en el Teatro Principal, ópera que contó días después con la actuación de Viñas. Pese al éxito de esta obra romántica, con libreto de Illica, “*Lorenza*” no consiguió consolidarse dentro del repertorio local, es decir, las preferencias operísticas de los aficionados valencianos.

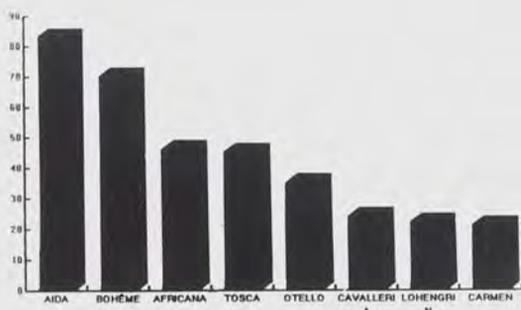
(11) CLIMENT, José: “*Historia de la música contemporánea valenciana*”: página 59.

(12) CELLETTI, Rodolfo: “*Le Grandi Voci*”: página 892.

(13) CELLETTI, Rodolfo: *Opus cit.*, página 698.

Junto a la discreta penetración de la ópera wagneriana (especialmente a través de “Lohengrin”, con 22 funciones durante este período), la escuela verista italiana finisecular colocó al capitán de la misma en la cabeza de los gustos artísticos de los valencianos: *Giacomo Puccini*. Su melancólica “Bohème” consiguió llevarse a la escena en 70 ocasiones, mientras que la “mise en scene” de “Tosca” se produjo en 45. Otros compositores veristas, como Pietro Mascagni (“Cavalleria Rusticana”, 24 funciones) o Ruggiero Leoncavallo (“I Pagliacci”, 19 funciones) gozaron del favor del público valenciano. Con todo, sigue siendo Giuseppe Verdi el compositor predilecto por antonomasia, tal y como puede comprobarse en la gráfica III.

Gráfica III: Operas más representadas (1902-1911)



En efecto, “Aida”, con 83 funciones, es la ópera más veces llevada a los prosenios valencianos. Junto a ella, “Otello” es el segundo título verdiano más aclamado en esta etapa (35 funciones).

Por su parte, la ópera francesa conserva aún cotas de popularidad entre los aficionados. Meyerbeer es el compositor más representado, a través de su ópera “La Africana” (46 funciones). Un compositor todavía de moda durante estos primeros años, heredada de la centuria anterior, moda que irá empalideciendo progresivamente. Bizet, con su ópera “Carmen”, completará la lista de las óperas francesas más escenificadas (21 funciones).

En resumen, puede comprobarse como la ópera italiana continúa siendo predominante, al igual que en el siglo XIX. Tan sólo se ha operado dentro de ella un “aggiornamento”, añadiéndose la escuela verista, en detrimento de autores como Donizetti o Rossini, tan admirados en el siglo anterior, los cuales si mantienen ahora una discreta presencia (“Lucia di Lammeroor”, por ejemplo, sólo contó con 6 funciones; mientras que “Il Barbiere di Siviglia” subió a los escenarios en 3 ocasiones). Verdi sigue estando en el punto de mira de las

preferencias del público. Puede afirmarse, sin temor a dudas, que el público valenciano es poco propenso a los cambios, si exceptuamos la tímida aceptación de la ópera wagneriana, a través de “Lohengrin” sobre todo, debida en gran medida al tenor Viñas, como ya hemos comentado.

Por último, esta etapa coincide con el predominio político del “blasquismo” en el gobierno municipal. Acaudillado por Vicente Blasco Ibáñez, el “blasquismo” dominó el ayuntamiento de la ciudad desde 1901 hasta 1911.

4. 1911 -1931: LA CONTRACCIÓN DE LA OFERTA Y EL OCASO DE LA ÓPERA

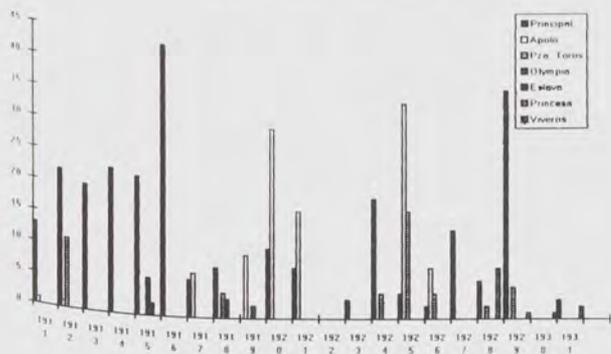
Este segundo período está caracterizado por el progresivo declive, especialmente visible a partir de 1922, año en el cual no hubo ninguna función de ópera (véase gráfica I). Además de la crisis operística general, iniciada a comienzos de los años 20, una de las razones intervinientes en ella es la penetración del cine en los teatros valencianos. Es sintomático el hecho de que el Teatro Principal iniciara su temporada 1921-1922 con funciones de cinematógrafo. El ya citado José Climent nos los define en estos términos: «Esta plena vitalidad del teatro lírico —ópera y zarzuela— está en vigor hasta finales de la segunda década del siglo XX. Posiblemente la decadencia obedeciera a varias causas, no siendo la menor de ellas la aparición del cinematógrafo, cuya época de esplendor empezó en Valencia durante los años veinte»⁽¹⁴⁾. Así óperas y zarzuelas se vertieron al cinematógrafo en este período, suplantando las funciones escénicas. Además de los bajos precios ofertados por el cinematógrafo, otra razón que sin duda debió pesar para la presencia del “séptimo arte” en los teatros valencianos es el hecho de no disponer todavía en aquel momento de salas específicas para el cine.

Otro factor incidente en esta crisis, de extraordinaria importancia, fue el cierre del Teatro Real en 1925, debido al estado ruinoso del edificio, causa oficial aducida. La clausura del Teatro Real romperá el “eje ibérico” ya descrito anteriormente, hecho que motivará que los divos extranjeros cada vez se prodiguen menos en nuestro solar, copando el debilitado panorama operístico valenciano las figuras nacionales.

(14) CLIMENT, José: “Historia de la música valenciana”, página 97.

El Teatro Principal sostiene la actividad operística ahora casi en solitario, siendo el único recinto activo durante los años 1913, 1914, 1916, 1923 y 1927. Su principal rival, el Teatro Apolo, conseguirá ensombrecerlo en ciertos momentos, tanto cuantitativamente como cualitativamente. A destacar, los años 1919 y 1920, sobre todo este último, con ocasión del estreno de "Parsifal". Además de la Plaza de Toros, cuyas funciones estivales tendrán una cierta regularidad entre 1924 y 1929, el resto de los teatros tienen un valor testimonial: el Princesa, El Eslava y el Olympia, registrándose funciones de ópera en este último con ocasión de su inauguración (véase gráfica IV). En las postrimerías del período (1929) la Asociación de la Prensa Valenciana organizará ciclos operísticos muy cortos en los Viveros Municipales, funciones estivales insertas inicialmente dentro de otros eventos musicales, con el fin de mitigar el grave deterioro que presenta la ópera en nuestra ciudad. Estas funciones se mantendrán hasta el comienzo de la Guerra Civil Española, ya en la etapa republicana.

Gráfica IV: Reparto de funciones anuales por teatros (1911-1931)



La permanencia ininterrumpida de las compañías en cartel es sensiblemente menor al período precedente, ocupando el máximo la compañía del maestro José Sabater en el Teatro Principal durante la temporada teatral 1928-1929, manteniéndose durante 29 días consecutivos (del 19 de febrero al 19 de marzo de 1929), llevando a cabo 36 puestas en escena. Entre ellas, cabe citar el estreno del "Turandot" pucciniano. En rigor, puede afirmarse que ésta fue la última compañía de todo el período.

Aunque los recorridos de las compañías por nuestros distintos teatros persisten, éstos son más breves e infrecuentes. Se recurre ahora, más que nunca, a los "bolos" de los grandes divos extranjeros, aprovechando

sus "tournées" por España, sobre todo mientras funcione el circuito "ibérico", con el Teatro Real en activo.

Los cantantes formarán sus propias compañías, para pequeñas giras o unas funciones determinadas, con una improvisación —si cabe— aún mayor que en la era precedente. Anteriormente, con frecuencia eran los propios directores de orquesta los organizadores de las compañías, como el caso ya citado de Arturo Baratta. La mayor improvisación en estos tiempos no es óbice para que —en ocasiones— puedan obtenerse buenos resultados artísticos. Un ejemplo paradigmático es el constituido por la compañía de la cantante valenciana María Llácer, que tuvo un dignísimo papel en el estreno



El tenor daniense Antonio Cortis, en el papel de "Mario Cavaradossi" de la ópera *Tosca* de Puccini, en un óleo del pintor Coriolano Leudo. (Propiedad de Carmen Montón)
 Archivo: Francisco Vercher Grau

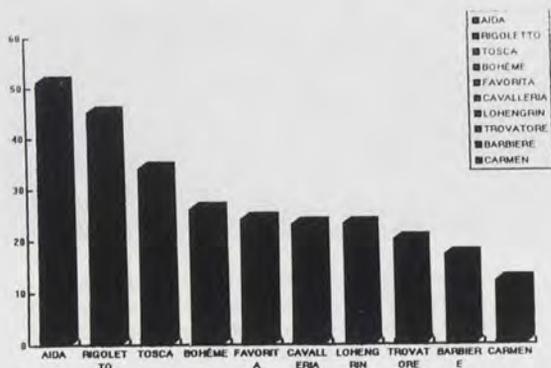


El tenor italiano *Giacomo Lauri-Volpi*, junto a su esposa, la soprano valenciana *María Ros*

del “Parsifal” wagneriano durante el otoño de 1920 en el Teatro Apolo. A la compañía del barítono Sagi-Barba le debemos el estreno en nuestra ciudad de “La Vida Breve” de Manuel de Falla en el Teatro Principal (8 de febrero de 1916).

Si Francisco Viñas Dordal fue el gran tenor nacional de la etapa anterior, aclamado hasta la saciedad por

Gráfica V: Óperas más representadas (1911-1931)



el público valenciano, ahora le sustituirán en su cometido otro catalán, Hipólito Lázaro, el aragonés Miguel Fleta y el alicantino Antonio Cortis, por orden cronológico. La soprano ligera Elvira de Hidalgo (cuyo magisterio recibiría María Callas años después), Mercedes Capsir y María Barrientos completan la lista nacional de grandes figuras. En el orbe de los divos extranjeros, descuellan las visitas de los barítonos Titta Rufo y Mattia Battistini, los tenores Giuseppe Anselmi y Giacomo Lauri-Volpi y, en el campo femenino, la soprano de coloratura Graziela Pareto. A partir de 1927, con el Teatro Real ya clausurado, ningún divo extranjero hace acto de presencia en nuestra ciudad. El menú nacional, escaso, se completará con alguna novedad de segunda fila, como el tenor alcoyano Adolfo Sirvent Llinares.

En el apartado de los directores de orquesta, ninguna batuta internacional de relieve comparece ante nuestros podios. Tan sólo buenos directores españoles, en donde pesaba más el oficio que sus aptitudes artísticas, como Arturo Saco del Valle o el ya citado José Sabater.

Por lo que a la programación general respecta (véase gráfica V), sigue mostrándose el conservadurismo del público y de los empresarios teatrales valencianos, mayor —si cabe— que en la etapa anterior. Tras el embate del verismo durante la fase precedente, Giuseppe Verdi aumenta ahora su hegemonía en los escenarios teatrales. Comparándola con la era de antaño, y teniendo en cuenta que la actual es más dilatada temporalmente, con una media anual menor de funciones, vemos como las óperas verdianas están mejor situadas: además de “Aida” (51 funciones), figuran “Rigoletto” (45 funciones), e “Il Trovatore” (20 representaciones). Es significativo que su “Otello”, ópera que constituye la antesala al verismo por sus rasgos lingüísticos, actuando como «puerta de entrada de obras veristas como “Cavalleria Rusticana” en el Liceo»⁽¹⁵⁾, pierda posiciones, pasando a un discreto segundo plano (solo 5 funciones). Con todo, la escuela verista, —aunque perdió cierto predicamento— consolidó una cómoda posición. La “mise en scène” de “Tosca” se llevó a cabo en 34 ocasiones, mientras que “La Bohème” lo hizo en 26. Además de Puccini, su compañero Mascagni mantuvo el favor del público, incorporando a su “Cavallería Rusticana” (23 veces puesta en escena), otro título, de carácter menor: “Le Maschere” (5 funciones). Vuelve Gaetano Donizzetti, vieja gloria del

(15) ALIER, Roger: Opus cit., página 69.

“belcantismo”, a ocupar un lugar destacado, merced a la “La Favorita” (24 representaciones). “Il Barbiere di Siviglia” rossiniano se repone ahora con mayor frecuencia (17 ocasiones).

En el orbe germánico, el wagnerianismo prosigue su lento avance. Ahora, además de “Lohengrin” (23 veces llevada a los escenarios), se le añaden otros títulos, más con un valor cualitativo que cuantitativo: “Tannhauser”, “Parsifal” y “Tristán e Isolda”. Véase el conservadurismo del público, que —pese a las novedades en el menú wagneriano, con estrenos locales como “Parsifal” o “Tristán e Isolda”, a los cuales habría que añadir “La Walkyria” de la etapa anterior— sigue prefiriendo “Lohengrin” con mucha diferencia sobre las demás.

¿Qué sucede en el campo de la ópera francesa?. Las óperas de Meyerbeer aún mantienen una discreta difusión. Además de “La Africana” (11 funciones), es de justicia recordar “Los Hugonotes” (11 representaciones), ópera que mejora en términos relativos con respecto a la etapa anterior. Otras óperas de este compositor, como “El Profeta” o “Dinorah” caen en desgracia. De manera análoga, Bizet pierde su “I Pescatori di Perle”, al tiempo que su “Carmen” se consolida (12 funciones). Pese al arribo de nuevas óperas de Massenet (gracias a cantantes como la gala Genoveva Vix), “Thais” y “Manon”, puede afirmarse que la ópera francesa, en general, pierde de manera paulatina el favor del público valenciano, simplificándose su repertorio. Un hecho que afecta también al Liceo, según lo apuntado por Roger Alier: *«las obras antiguas que habían resistido hasta entonces, empezaron a flaquear o desaparecer: tal ocurrió con los principales títulos del antes tan popular Meyerbeer»*⁽¹⁶⁾.

La ópera española conoce tiempos mejores. Se repone “La Dolores” del infatigable compositor salmantino Tomás Bretón, “reprisse” ya efectuada también en el periodo anterior; y “Marina”, de Arrieta, ahora en su versión operística. Además, se estrenan importantes creaciones: “La Vida Breve”, de Manuel de Falla, ya citada, y “Fantochines” de Conrado del Campo; a las que habría que añadir “Marianela”, de Jaime Pahissa. Sin embargo, tanto las reposiciones como los estrenos tuvieron fugaces estancias, incapaces de modificar los gustos operísticos de los valencianos, predominantemente italianos. Por otra parte, la ópera española sufrió durante la monarquía alfonsina las adversidades y penurias derivadas del predominio de la ópera italiana en las preferencias del público y la enemistad de las compañías para con los nuevos estrenos. Los aficionados españoles, en general, consideraban el castellano

una lengua más apropiada para la zarzuela, mientras que el italiano era más idóneo para la ópera. Ello originó hechos no exentos de cierta comicidad, como la obligatoriedad “de facto” de traducir los libretos escritos en la lengua de Cervantes a la de Dante si quería cosecharse el éxito y la aprobación del público (como “Gli Amanti di Terolo”, traducción a la lengua transalpina de “Los amantes de Teruel”). Por lo que respecta a las draconianas condiciones de los estrenos, Tomás Marco nos lo relata, refiriéndose al madrileño Teatro Real: *«Montadas en condiciones precarias, sin apenas ensayos, con la enemiga de las “troupes” italianas que dominaban el Real, con decorados y vestuarios tomados de producciones del repertorio y sin que casi nadie, y menos la orquesta y los coros, se supieran su papel, resulta imposible que obtuvieran gran éxito en una ambiente previamente hostil.»*⁽¹⁷⁾

De entre las restantes óperas, —y a título anecdótico— cabe citar el estreno de la ópera barroca de cámara “La Serva Padrona” de Pergolesi, el 23 de febrero de 1924 en el Principal, mucho antes de que el mismo tuviera lugar en el Liceo catalán (8 de febrero de 1945). Iba adscrita a un “paquete” de actuaciones de la compañía de ópera de cámara formada por el barítono belga *Armand Crabbé* y la soprano gallega *Ángeles Oteín*. Una respuesta a estos tiempos de crisis, con precios más bajos (pues el número de músicos, instrumentistas y cantantes, es más reducido), ofertando nuevos títulos, aptos para este tipo de compañías.

Por lo que al éxito e incidencia de las actuaciones de los divos sobre los aficionados respecta, recordemos, en primer lugar, las actuaciones de Titta Ruffo acaecidas el 12 y 14 de marzo de 1913 en el Teatro Principal, en donde la entrada “general”, que costaba 3,50 pesetas, llegó a alcanzar en la reventa hasta 8 pesetas. El año de 1916 hubo un auténtico “trasiego” de divos por nuestra ciudad. Además de Titta Ruffo, nos visitaron Giuseppe Anselmi, Graciel Pareto y Mattia Battistini. La comparecencia más esperada, la del tenor Anselmi, que tuvo lugar or vez primera en el escenario del Principal el 29 de enero de 1916 para la interpretación de “Manon” de Massenet, causó entre los aficionados cierta decepción, a pesar de la enorme expectación que el siciliano despertó desde días atrás en la ciudad. Ello era debido a las exigencias del público, de

(16) ALIER, Roger: Opus cit., página 69.

(17) MARCO, Tomás: “Historia de la música española”, Volumen 6: “Siglo XX”; página 44.

(18) CELLETTI, Rodolfo: Opus cit., página 20 y 21.

acuerdo con sus maneras de entender el arte del canto. Así, los aficionados estaban acostumbrados al "fort tenor", como se decía en aquella época, caracterizado por sus descomunales "sforzandi", rimbombantes calderones en el registro agudo y un gran despliegue de volumen sonoro. Anselmi no encajaba dentro de estos parámetros, pues, ante todo, era un tenor lírico. En opinión de Rodolfo Celletti, fue el tenor preferido por la mujeres, debido a su delicado lirismo: «*sopratutto fu il tenore delle donne: per le diafane, personalissime trasparenze dei susurri nei grandi duetti d'amore*»⁽¹⁸⁾. El 13 de mayo de 1921 se presentó, por vez primera, el tenor Giacomo Lauri-Volpi, dentro de una compañía formada con artistas de las temporadas anteriores del Teatro Real y el Liceo. El precio de la butaca era de 12 pesetas el día ordinario, mientras que si actuaba el tenor de Lanuvio ascendía a las 20 pesetas. Tanto en la ópera "Rigoletto" de aquél día como con "Thais" (17 de mayo), Lauri-Volpi consiguió epatar al público, debido a su extraordinaria versatilidad. En medio de la vorágine cinematográfica, Hipólito Lázaro envió a los aficionados en 1923 en el Teatro Principal, pues Lázaro era un "fort tenor" prototípico. Mayor fue el éxito cosechado por Miguel Fleta en 1925, quien estrenaría poco después la ópera póstuma de Puccini, "Turandot", en la Scala de Milán, teniendo a Arturo Toscanini en el podium directorial. El "fenómeno Fleta" motivó los desplazamientos de aficionados procedentes de Murcia y Zaragoza, disparando los precios hasta límites insospechados. Así, en la prensa local de aquellos días de comienzos de mayo de 1925 (se presentó Fleta en el Principal el 7 de mayo), se insertaron anuncios de particular ofreciendo «*centenares de pesetas por una butaca*»⁽¹⁹⁾. El tenor deniense Antonio Cortis es el último gran divo nacional de estos años postreros. Sus actuaciones en la Plaza de Toros (1926 y 1929), con precios "populares", propios del coso taurino, se debieron a la iniciativa de miembros de la Asociación de la Prensa Valenciana, entidad que tendrá cierta relevancia en el quehacer operístico con el término de la monarquía alfonsina y la etapa republicana. Se aprovechaba siempre los descansos estivales del cantante alicantino en su ciudad natal, antes de iniciar sus temporadas en Estados Unidos. Su actuación en la Plaza de Toros el 17 de julio de 1926 contó con la ya constituida Orquesta Sinfónica Valenciana, bajo la dirección del maestro Izquierdo.

Con la llegada de la II República Española, en medio del entusiasmo republicano, llegarán por fin a nuestra ciudad las óperas rusas, mediante la visita de la Compañía de Ópera Rusa de París, dirigida y fundada por Cyrille Slaviansky d'Agrenneff (13 de mayo de

1931, en el Teatro Principal). Moussorgsky y Rimsky-Korsakov serán dados a conocer a través de algunas de sus composiciones operísticas. Es el amanecer de una nueva era, la cual no entra dentro de los límites históricos de este trabajo.

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

FUENTES DOCUMENTALES EMPLEADAS

- Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.
- Almanagues anuales del Diario "Las Provincias".
- Diario "Las Provincias".
- Diario "El Mercantil Valenciano".
- Diario "El Correo".

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALIER, ROGER: "La Historia del Gran Teatro del Liceo", publicación del periódico "La Vanguardia". Barcelona, 1987.
- ALIER, ROGER: "L'Ópera a Barcelona". Institut d'Estudis Catalans - Societat Catalana de Musicologia. Tesis Doctoral. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona. Barcelona, 1990.
- CELLETTI, RODOLFO: "Le Grandi Voci". Istituto per la Collaborazione Culturale. Roma, 1964.
- CLIMENT, JOSÉ: "Historia de la música valenciana". Ediciones Rivera Mota. Valencia, 1989.
- CLIMENT, JOSÉ: "Historia de la música contemporánea valenciana". Ediciones "Del Cenía al Segura". Valencia, 1978.
- FERNANDEZ-CID DE TEMES, ANTONIO: "Cien años de teatro musical en España (1875 - 1975)". Real Musical Editores. Madrid, 1975.
- GISBERT CORTÉS, JUAN JAVIER: "Adolfo Sirvent, La voz de terciopelo". Asociación de Amigos de la Música de Alcoy /Librería Lloréns. Alcoy, 1992.
- GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAR: "Gracias y Desgracias del Teatro Real". Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- LEIBOWITZ, RENÉ: "Historia de la ópera". Taurus Humanidades. Madrid, 1990.
- LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, EDUARDO y DOMÉNECH PART, JOSÉ: "100 años de música valenciana, 1878 - 1978". Monografías del Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978.
- MARCO, TOMAS: "Historia de la música española, Volumen 6: Siglo XX". Alianza Editorial. Colección Alianza Música. Madrid, 1983.
- SIRERA, JOSEP LLUIS: "El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història". Institució "Alfons el Magnànim". Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. València, 1986.
- VERCHER GRAU, FRANCISCO: "Antonio Cortis, il piccolo Caruso". Organización Bello. Valencia, 1988.
- ZABALA, ARTURO: "La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII". Instituto de Literatura y Estudios Filológicos. Institución "Alfonso el Magnánimo". Diputación Provincial de Valencia-Valencia, 1960.

(19) Diario "Las Provincias", 6 de mayo de 1925.