



La otra técnica que se desarrolla en el siglo XIX es la xilografía o grabado en relieve sobre madera cortada a contrafibra. El invento de Bewick, con precedentes compostelanos, supuso una revolución sobre todo en las revistas ilustradas de gran consumo al permitir tazos de trazos más finos, una adaptación fácil a los espacios del texto y a la estampación tipográfica y la consecuente reducción del gasto. Entre los artistas valencianos del XIX que usaron esta técnica reflejando sucesos de actualidad, caricaturas, viñetas, temas científicos o reproducción de obras, sobresalen el litógrafo Antonio Pascual, Vicente Castelló, Tomás Carlos Capuz, Francisco Carbonell, Eugenio Alós, Pedro Mullor, Federico Navarrete, Antonio Badía, Heliodoro Payá, Antonio Traver y Vicente Cantó.

Pese a la llegada de la cromolitografía y los procedimientos fotomecánicos en la segunda mitad del siglo XIX, el grabado en metal se concentra, salvo excepciones, en su habilidad reproductora lo que provoca su letargo incluso en las academias y escuelas artísticas. Están activos importantes grabadores valencianos como Vicente Peleguer, Pascual Alegre, Teodoro Blasco, los catedráticos de San Fernando, Domingo Martínez y Francisco Galván, o el aguafortista Rafael Monleón. La cátedra de grabado de San Carlos se suprime en 1888 a la muerte de su profesor Ricardo Franch. En el taller de su discípulo Mariano García Más se forma el pintor y aguafortista Ricardo Verde, quien recupera para el grabado su vertiente más creativa y su lugar en la academia. Su magisterio alcanza a Ernesto Furió, que ocupa la nueva cátedra de grabado en 1942. Sus obras, en especial las vistas urbanas, se convierten en modelo de los calcógrafos valencianos de la posguerra, como José Pont, Vicente Armiñana, Juan Chorro, Carmelo Castellano, Antonio Tomás o Antonio Alegre. Otros pintores valencianos de la primera mitad del siglo XX como José Benlliure, Ismael Blat, Manuel Benedito, Emilio Sala o Cecilio Pla practicaron el grabado y la ilustración y dejaron obras de interés. Además, debe destacarse la labor de Rafael Berenguer, Luis García Falgás o Luis García Oliver, y de aquellos pintores que se dedicaron al cartel publicitario o propagandístico, a través de expresivas litografías, como Julio Vila Prades, José Mongrell, Genaro Palau, Ramón Stolz, Josep Renau, Luis Dubón, José Segrelles o Arturo Ballester.

Al margen de los ya citados, en la historia del arte gráfico valenciano más reciente deben mencionarse fundamentalmente artistas cuyo estilo y pinturas se difunden mediante la técnica serigráfica, como Juan Genovés, Manolo Mompó, Ramón Pólit, el Equipo Crónica, Amadeo Gabino, Eusebio Sempere, José María Yturralde o Ángel Bellido. Y otros muchos que, como Rafael Armengol o Antoni Miró, siguen confiando su arte en el grabado de las planchas.

La música en Valencia; de la catedral al Palau de les Arts

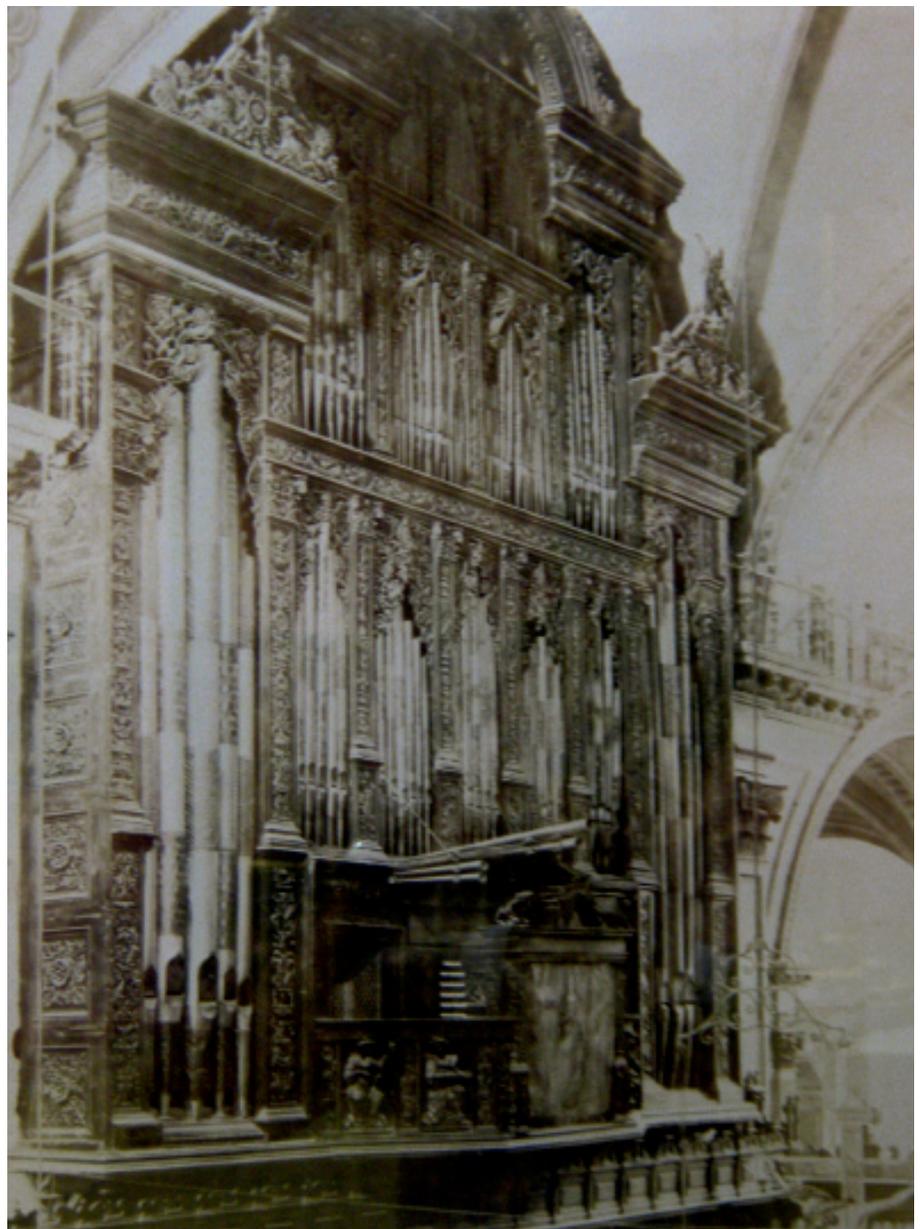
[FRANCISCO BUENO CAMEJO -UVEG-]

La catedral

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, los músicos de la catedral de Valencia estaban organizados en una triple estructura. De una parte, su capilla de música. De otra, los *ministriles* adjuntos, y, finalmente, los organistas.

Autorretrato al aguafuerte de Mariano García Más. Medalla de oro de la Exposición Regional de 1909.

En los nuevos estatutos de la catedral de Valencia aprobados en junio de 1562 (CREUS, 2004, 77), la capilla musical contaba con dieciocho miembros. Se incluyen aquí las cuatro voces del coro, tiple, contralto, tenor y contrabajo y los seis *infantillos* que siempre hubo en esta iglesia (CLIMENT, 1992, 142-143). A estos dieciocho cantores –los aspirantes, clérigos, legos o casados, debían superar unas oposiciones tal cual dispuso santo Tomás de Villanueva en 1554–, había que agregar una docena de cargos indirectamente musicales; es decir, los que debían servir al altar con el canto y tenían la obligación de participar con la capilla musical siempre que no estuvieran ocupados en sus propios oficios, cuales eran los domeros, epistoleros, evangelisteros, acólitos, mozos de coro, sochantres y salmistas. A estos treinta cantores también hay que sumar, como componentes de la misma capilla, a los *ministriles*, que, en número de cuatro, fundó el arzobispo Francisco de Navarra en 1560. En 1580 estos cuatro instrumentistas de viento se convirtieron en ocho. Al frente de todos ellos, el maestro de capilla. Esta capilla musical perduró, con sus cargos básicos, hasta 1936.



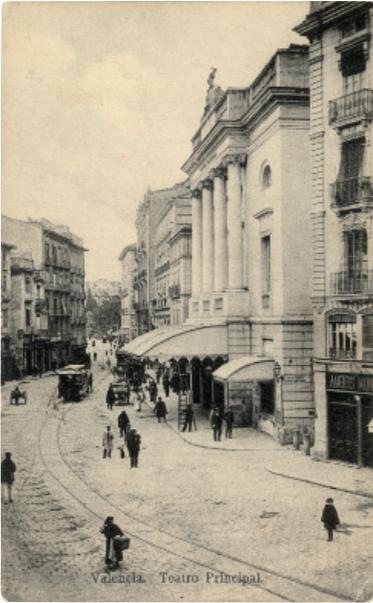
Antiguo órgano de la catedral de Valencia. Archivo de la Catedral.

En cuanto a los organistas, la catedral disponía de dos organistas para poder «tocar dos orgues» (CLIMENT, 1992, id.). Esta estructura es similar a otros templos, como, por ejemplo, la colegiata de Xàtiva (ALBEROLA-VERDÚ, 2007).

Pese a permanecer tan sólo un decenio escaso como maestro de capilla de la catedral de Valencia (1581-1590), Ginés Pérez de la Parra hubo sido el más destacado de todos aquellos cuantos ostentaron el cargo durante el siglo XVI. Iniciador de la escuela valenciana, Ginés Pérez fue uno de los más grandes polifonistas del Renacimiento, con una estética inspirada en la Contrarreforma (CREUS, 2004, id.). Alumno de Ginés Pérez, Juan Bautista Comes –aunque vinculado a la iglesia de Corpus Christi, pues fue su maestro de capilla en 1608 a petición del propio arzobispo Juan de Ribera–, es el polifonista más importante del siglo XVII, con sus célebres villancicos y danzas para la procesión del Corpus Christi. Pero el siglo XVII nos legó también un genial organista, un músico valenciano universal que fuera Juan Bautista Cabanilles, cuya vida artística se desarrolló sobre todo durante el reinado de Carlos II. Bautizado el 6 de septiembre de 1644, Cabanilles fue nombrado organista de la catedral de Valencia cuando cumplió los 21 años de edad, sin pasar las oposiciones de rigor –sus dotes artísticas eran muy apreciadas por el cabildo catedralicio– y sin ser todavía clérigo. Hasta su muerte, acaecida el 29 de abril de 1712, Cabanilles estuvo al frente de los órganos de la catedral. Sus *Tientos* para órgano dejaron una huella que prosiguieron los organistas del siglo XVIII. Así, Manuel Narro Campos, organista de la catedral de Valencia en 1761, hizo evolucionar el *Tiento* hasta acercarse a la forma *Sonata* del Preclasicismo (MADRID GÓMEZ, 2000). Con la llegada de los Borbones, penetran en el templo las formas vocales italianas derivadas de la ópera. Un buen ejemplo de ello es la música de José Pradas Gallén, quien fuere acólito de la catedral de Valencia en 1707, que consolida las arias y los recitativos. Pradas conoció en Valencia el ambiente italiano del capitán general del reino, príncipe de Campofiorito, y su compositor de ópera Francesco Corradini (CLIMENT, 1992, 208-209).

El teatro lírico y sus escenarios

LA ÓPERA: Durante la primera mitad del siglo XVIII, Valencia se convirtió en la segunda ciudad más importante de la España de Felipe V en cuanto a número de óperas representadas. Tan sólo Cádiz, beneficiada por el comercio ultramarino colonial con el arribo de la dinastía borbónica, la superaba. Y es que los mercaderes genoveses instalados en la *tacita de plata* fueron unos grandes consumidores de ópera italiana. En la capital del Turia, los destinatarios y los motivos por los que se importaban las óperas transalpinas eran bien diferentes, de carácter áulico. El virrey y capitán general de Valencia, el italiano Luigi Reggione Branciforte, príncipe de Campofiorito, eligió las óperas de su país para festejar a los reyes. Así, el 25 de octubre de 1728, y para celebrar el cumpleaños de la reina, Isabel de Farnesio, hizo cantar en su palacio una ópera cómica en tres actos (*Bacocco e Serpilla*) de Francesco Corradini, quien, precisamente, acababa de llegar de Italia (ZABALA, 1960, 31-70). Desde ese mismo momento, la ciudad se convirtió en un bastión inexpugnable de la ópera italiana, situación que se ha mantenido hasta nuestros días. Las *troupes* o compañías de ópera italianas se encargaron bien pronto de imponer sus gustos musicales entre los aficionados, ahogando cualquier intento de crear una ópera nacional, autóctona. Fue una política que practicaron por todo el solar hispano. El público con-



La popularidad de la ópera se mantendrá durante todo el siglo XIX, el cual contempló la construcción de los proscenios de postfín. Así, el Teatro Principal fue inaugurado el 24 de julio de 1832. El 20 de diciembre de 1853, el día del cumpleaños de la entonces princesa de Asturias, abrió sus puertas el Teatro de la Princesa. En los albores del Sexenio Democrático, el 7 de junio de 1868, el Teatro Ruzafa.

Teatro Principal de Valencia. Archivo Gráfico José Huguet.

tribuyó a ello. Hasta la Segunda República, representar una ópera en castellano o en cualquier otra lengua hispánica era objeto de risotadas y burlas por el respetable; pues consideraban que eran lenguas menores sólo aptas para la zarzuela, indignas, por tanto, para el 'género estrella' que es la ópera (PAHISSA, 1955).

Desde el siglo XVIII al siglo XX no cesó la actividad operística en Valencia, si exceptuamos la interrupción que provocó el arzobispo Andrés Mayoral. Este prelado zamorano, quien tomó posesión de la diócesis valentina el 31 de marzo de 1738, sostuvo una tenaz campaña contra la actividad teatral. Diez años después de convertirse en el arzobispo de Valencia, el terremoto de 1748 se convirtió en el *casus belli* que el clérigo de Molacillos aprovechó hábilmente. En aras de mostrar un extremo arrepentimiento y dolor de los pecados, el prelado logró que la ciudad, aun contra el propio deseo de los valencianos, cerrase la Casa de Comedias, derribada dos años después para transformar su solar en casas de vecindad (ZABALA, 1960, id.). Acaso sea menester recordar aquí que la consideración de la ilicitud moral del teatro no es una postura aislada del arzobispo Mayoral. Andado el tiempo, durante la monarquía de Alfonso XIII y la dictadura de Miguel Primo de Rivera rebrotó con virulencia en la prensa católica valenciana (BUENO CAMEJO, 2002, 25-28). El trasfondo estético del asunto nos remite a la consideración cartesiana de que el teatro debe educar en valores morales. En la España borbónica dieciochesca, el debate se centraba en las comedias. En Francia dio lugar a las famosas disputas entre los partidarios de la ópera francesa – con excelsos y edificantes libretos– y los de la ópera italiana. Esta última otorgaba la primacía a la música en detrimento de la calidad y los valores educativos de sus libretos. La *querelle* franco-italiana fue, por cierto, una herencia del *Seicento*. Existe otra razón de peso en el caso de la Iglesia española: los espectáculos teatrales suponían una competencia muy seria a la asistencia a los distintos actos religiosos de los templos.

Pero «no hay mal que cien años dure». Felizmente, y ya durante el reinado de Carlos III, la Real Orden de 14 de agosto de 1760 autorizaba de nuevo la práctica teatral en Valencia. El lunes 23 de marzo de 1761, se abrió para ello la Botiga de la Balda, un viejo almacén de trigo ahora reformado como coliseo (ZABALA, 1960, id.).

La popularidad de la ópera se mantendrá durante todo el siglo XIX, el cual contempló la construcción de los proscenios de postfín. Así, el Teatro Principal fue inaugurado el 24 de julio de 1832. El 20 de diciembre de 1853, el día del cumpleaños de la entonces princesa de Asturias, abrió sus puertas el Teatro de la Princesa. En los albores del Sexenio Democrático, el 7 de junio de 1868, el Teatro Ruzafa. En rigor, tratábase de un café-teatro, de moda en aquellos años del Sexenio y de la restauración alfonsina. En 1880, el Ruzafa sufrió importantes modificaciones, en aras de soportar espectáculos de enjundia, que necesitaren un mayor desenvolvimiento escénico. A partir de ese momento, se convirtió en el templo de la zarzuela en la ciudad del Turia. Unos pocos meses después de que Manuel Alonso Martínez promulgara la Constitución de 1876 con la que se completaba la restauración canovista, abrió sus puertas el Teatro Apolo, el 28 de octubre de 1876. Aunque bautizado como Teatro-Circo, el magno coliseo del Apolo rivalizó durante decenios con el Teatro Principal. Este extinto proscenio, ubicado en la calle Don Juan de Austria, llegó incluso a albergar grandes compañías de ópera. Con unos precios más módicos que el Principal, el Teatro Apolo era el coliseo preferido por las clases medias y las menestralías

urbanas, frente al carácter aristocrático y edilicio del proscenio de la calle Barcas. A fines de la centuria decimonónica, por fin, se inauguró un coliseo de estío, el Teatro Pizarro, con el fin de atender la demanda de ópera y zarzuela mientras los restantes teatros permanecían cerrados. El proscenio de la calle Pizarro, lógicamente, se inauguró al despuntar un verano, el de 1891, el día 27 de junio.

Un buen botón de muestra de la popularidad de la ópera durante el siglo XIX es el hecho de que existía tal presión sobre los empresarios arrendatarios del Teatro Principal, que éstos ya sabían, cuando se inauguraba la temporada teatral, que debían contar con una compañía estable de ópera (SIRERA, 1986, 83ss).

Los compositores italianos copan los carteles de los proscenios. Si en los años 20 tuvo lugar el ‘fenómeno Rossini’, ayudado también por su suegro, a la sazón Manuel García, profesor de canto del rey Fernando VII; durante los 30 es el siciliano Vincenzo Bellini el autor de moda. *I Capuletti ed i Montecchi* hubo sido la ópera más representada en el Teatro Principal de Valencia (SIRERA, 1986, id.). Precisamente fue este título belliniano una de las óperas del repertorio de la reina Isabel II. La soberana, a sus diecinueve años, cantaba ópera en el Teatro de Palacio para la corte, compatibilizando otros títulos del propio Bellini –*La Straniera*– y de Donizetti –*Ana Bolena*. Fue precisamente Donizetti el autor que relevó a Bellini durante el decenio 1841-1850 en el Teatro Principal, con obras como *Lucia di Lammermoor* y *Lucrezia Borgia*. Sin embargo, hacia la segunda mitad de esa década aparecerá el compositor que dominará los periodos posteriores: Giuseppe Verdi. En efecto, entre 1851 y 1860, *Il Trovatore* fue la ópera más representada en el Teatro Principal; mientras que entre 1861 y 1870 otro título verdiano, *Un ballo in maschera*, fue la obra más apreciada (SIRERA, id.).

A partir de la restauración, la ópera francesa vive sus días de gloria en los escenarios valencianos. Ya durante la guerra napoleónica, los gabachos intentaron aclimatarla en España, sobre todo las óperas cómicas de Grétry o Boieldieu, especialmente perceptible en los recintos musicales barceloneses. *Faust* de Gounod se convierte en una partitura imprescindible en los repertorios valencianos. Y, por supuesto, el magno capitán de la *Grand opéra* francesa, Meyerbeer, contó con sus más granados títulos. Entre 1870 y 1900, subían con mucha frecuencia al proscenio del Teatro Principal *L'Africaine*, *Les Huguenots* y la ópera cómica *Dinorah* (SIRERA, 1986, id.).

Con la regencia de María Cristina de Habsburgo la ópera francesa tiene que compartir el podio con las óperas *veristas* italianas. Es la nueva hornada de compositores que se dan a conocer tras el *Risorgimento* y la unificación italiana, sobre todo durante el gobierno de Giovanni Giolitti. Hombres que comparten la estética de Émile Zola y que apuestan por mostrar los aspectos más crudos y humildes de la realidad: Puccini, Mascagni y Leoncavallo, entre otros. *La Bohème*, *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* tienen una rápida aceptación. Asimismo, se asiste a la lenta penetración del wagnerismo, gracias al mítico tenor catalán Francisco Viñas Dordal, idolatrado por los valencianos, intérprete especialista de *Lohengrin* (BUENO CAMEJO, 1997, 38ss).

El comienzo del siglo XX se celebra con los estrenos (1901) de las óperas del compositor Salvador Giner, baluarte de la *Renaixença* musical valenciana: *El Soñador*, *El Fantasma* y *Morel*. La popularidad de la ópera fue de tal magnitud que hasta se representaba con cierta frecuencia en la Plaza de Toros, e incluso, a título anecdótico, en el frontón Jai-Alai (*Mireille*,

de Gounod, 23 de julio de 1901). La inauguración de un nuevo coliseo, el Teatro Olympia, se llevó a cabo con una magna compañía de ópera, la regentada por el gran empresario italiano Ercole Casali (10 de noviembre de 1915, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini). En el orbe de los repertorios, no hubieron cambios apreciables. Tras el impacto en el primer decenio de las óperas veristas –*La Bohème* fue la ópera más representada entre 1900 y 1910, con casi un centenar de representaciones–, Verdi fue el compositor más apreciado entre 1911 y 1929. Puccini, muy querido por los valencianos, contó con un importante número de funciones de *Tosca* y *La Bohème*. El wagnerismo mantuvo una discreta presencia, añadiendo nuevos estrenos: *Die Walküre* (1907) y *Tristan und Isolde* (1913). Mientras, la *Grand opéra* francesa se ausentaba poco a poco de los carteles. Sus elevados costes, a causa de la compleja tramoya y la amplia plantilla de cantantes, la hicieron desaparecer al sobrevenir el *Great Crash* de 1929. Con esta crisis económica desaparecieron los años dorados de la ópera en Valencia (BUENO CAMEJO, 1997, id).

LA ZARZUELA: La gran eclosión de la zarzuela en Valencia tiene lugar en la década 1850-1860. En ese lapso de tiempo llegaron a representarse 400 zarzuelas, repitiendo las más aceptadas hasta 30 o 40 funciones, como, por ejemplo, *Jugar con fuego* de Barbieri. La implantación de la zarzuela fue rápida y de largo alcance. El 13 de marzo de 1858 la prensa difundió la noticia de que las sociedades de zarzuela de Zaragoza y de Valencia «tienden la vista por la península y se disputan la posesión de los artistas» (GALIANO, 1998, 76ss). Durante este decenio, la zarzuela es sostenida por los teatros Principal y de la Princesa (GALIANO, 2008, 32ss).

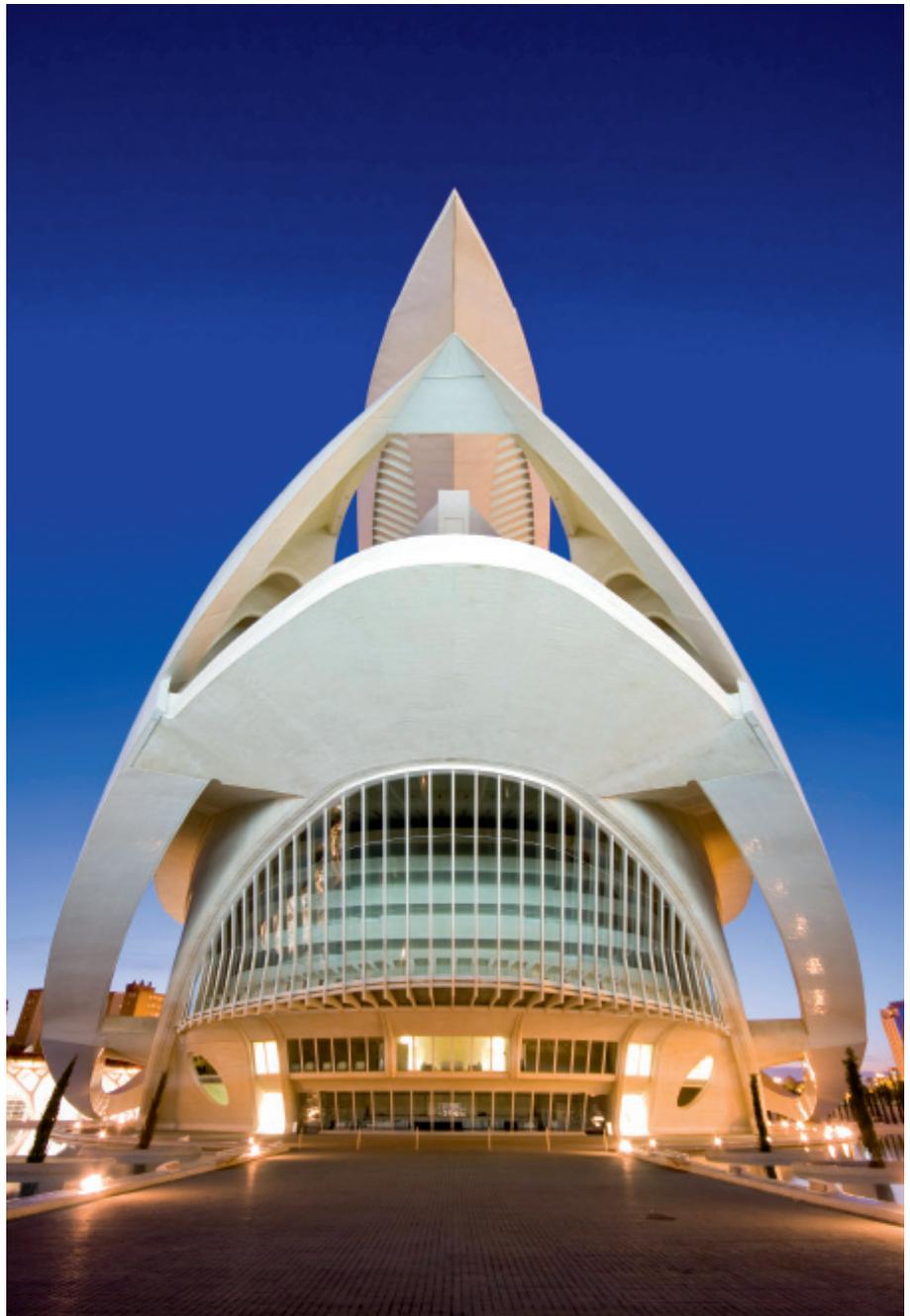
Años después, en 1865, se introdujo en Valencia, en el Café del Comercio, la costumbre de representar zarzuelas al piano sobre un pequeño escenario. Ese mismo año, el 2 de julio, se abrió en el poblado del Cabanyal el Teatro de la Reina, dedicado a la zarzuela, después denominado Teatro de La Marina (GALIANO, 1998, id.). Además del Teatro Ruzafa (1868) y, parcialmente, el Apolo (1878), y el Pizarro (1891), la zarzuela conoció nuevos recintos en el siglo XX, como el Teatro de la Glorieta (1901) o el Eslava (1908), y el ya citado Olympia (1915).

Los compositores valencianos más importantes de zarzuela son el villenense Ruperto Chapí (1851-1905) y el suecano José Serrano. Además de ser cofundador de la Sociedad de Autores Españoles junto a Sinesio Delgado y Eusebio Serra en 1894, la vida artística de Chapí se desarrolla prácticamente durante la regencia de doña María Cristina de Habsburgo: *La Bruja* (1887), y *La Revoltosa* (1897), entre más de doscientas obras. Discípulo de Salvador Giner, José Serrano (1873-1941) ocupa la monarquía de Alfonso XIII y la dictadura de Miguel Primo de Rivera, sobre todo. El compositor suecano es uno de los adalides que impulsaron la formación de un centro valenciano en Madrid, junto a Rafael Liern, Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla entre otros. Un proyecto barruntado con ocasión de un homenaje a Eduardo Escalante en 1895 y que se concretó con la fundación del semanario *Les Albaes* –Serrano firmaba bajo el seudónimo de Guitarró. En algunas de sus obras Serrano escenifica costumbres valencianas, como *El Carro del Sol* (1911), con texto de Maximiliano Thous, ubicada en la Albufera. (GALIANO, 1998, id.). Con el arribo de la dictadura de Franco, la zarzuela languidece poco a poco. Juan Martínez Bágüena es el compositor valenciano más destacado durante sus primeros decenios (ROCA, 2007).

EL PALAU DE LES ARTS: Convertido en el ‘buque insignia’ de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, el Palau de les Arts Reina Sofía, inaugurado el 8 de octubre de 2005, es el primer teatro de ópera de la Comunidad Valenciana y uno de los coliseos más importantes de Europa.

Las claves del éxito del emblemático auditorio radican en una inteligente programación, un magno elenco artístico –ora las batutas (Maazel, Mehta) ora los grandes cantantes (el carismático y aplaudidísimo ‘bajo profundo’ finés Matti Salminen ha actuado desde el *Fidelio* inaugural hasta el II Festival del Mediterrani con el que concluyó la temporada 2008-2009), ora las plantillas instrumentales y corales–, y una hábil mixtura de producciones propias, coproducciones, y otras importadas.

La programación es un cóctel a base de unos ingredientes similares en todas las temporadas, que pueden sintetizarse de este modo: la combinación



Fachada principal del Palau de les Arts Reina Sofía. Foto: Luis Calvente.

de obras de repertorio con otras menos frecuentes, e incluso, estrenos en Valencia, con el fin de que el público valenciano tenga una oferta 'europea'.

En primer lugar, las producciones propias, reservadas a las óperas de Wagner y de Richard Strauss. La *mise en scène* corre a cargo de La Fura dels Baus. Para aquéllas se han ideado los Festivals del Mediterrani.

En el orbe de las coproducciones y producciones alquiladas, procedentes de otros coliseos, se han atendido los gustos del público valenciano, repartiéndolos entre Mozart, la ópera italiana y la francesa (con la excepción de la *Grand opéra*). Aquí es donde el equipo de dramaturgia y la intendente, Helga Schmidt, han hilado más fino, enriqueciendo el menú con óperas de países eslavos y títulos contemporáneos, amén del barroco o la ópera reformada de Gluck.

La cuarta temporada 2009-2010 está influida por la 'crisis'. Empero, no obstante, se ha tratado de resolver con ingenio. Los costes se han abaratado con las reposiciones (*Carmen* y *Madama Butterfly*), junto con la reducción en la contratación de grandes cantantes para dar salida a las jóvenes voces de la cantera valenciana. Estas voces noveles proceden del propio Palau de les Arts a través del Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo. Ante la prensa, sin embargo, las reposiciones se han 'vendido' como una concesión a los gustos del público valenciano (*Levante*, 4 de julio de 2009). La crisis no ha variado, eso sí, la filosofía de la programación.

Arquitectura ferroviaria. Hacia una arquitectura excavada

[INMACULADA AGUILAR CIVERA -UVEG-]

En 1958, Lynch y Roldwin, en un artículo ya clásico («A Theory of Urban Form») y de gran influencia en sucesivos estudios apuntaron que la estructura-forma urbana eran el resultado del juego entre la actividad de uso (*adapted spaces*) y los movimientos de personas, mercancías y mensajes (*flow systems*). Para Meier (*A Communication Theory of Urban Growth*, 1962) la comunicación es, también históricamente, el elemento común presente en toda agregación humana. La ciudad moderna, más que la antigua, se caracteriza en su esencia como un conjunto de sistemas de interacción. Así, las relaciones entre ciudad y sistema de transportes ferroviarios es posiblemente uno de los aspectos más interesantes de la historia urbana desde hace un siglo y medio y constituyen el referente más claro de la movilidad en la ciudad contemporánea, de su vida cotidiana. Su análisis nos llevaría a contemplar los efectos socioeconómicos, culturales, medioambientales y urbanísticos-territoriales.

El ferrocarril llegó a Valencia el 21 de marzo de 1852 y cincuenta años después seis diferentes líneas ferroviarias penetraban en la ciudad creando una estructura radial o de abanico en torno a ella (AGUILAR, 1990, 185-203). La primera estación valenciana del primitivo ferrocarril del Grao de Valencia a Xàtiva, después Ferrocarriles de Almansa-Valencia-Tarragona, fue situada en 1852 dentro de la Valencia amurallada, en la calle Sagrario de San Francisco, y fue el detonante de grandes transformaciones urbanas en su entorno, convirtiéndose en el verdadero centro cívico y neurálgico de la ciudad, sobre todo cuando esta estación (ya en manos de la Compañía del Norte) fue desplazada a la calle Xàtiva en