

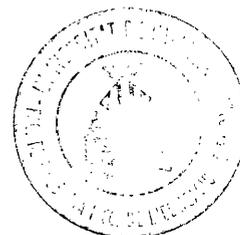
Tesis de Doctorado

	UNIVERSITAT DE VALÈNCIA REGISTRE GENERAL ENTRADA
21 JUL. 1997	
Nº	69142
HORA	12:33
OFICINA AUXILIAR NÚM. 19	

**HISTORIA DE LA ÓPERA EN VALENCIA Y SU
REPRESENTACIÓN SEGÚN LA CRÍTICA DE
ARTE: DE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XIII A
LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

**Dirigida por : Dra. D^a Inmaculada Aguilar Civera y Dr. D. Román
de la Calle de la Calle**



UMI Number: U607394

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607394

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

BID. T 1629



**HISTORIA DE LA ÓPERA EN VALENCIA Y SU
REPRESENTACIÓN SEGÚN LA CRÍTICA DE
ARTE: DE LA MONARQUÍA DE ALFONSO XIII A
LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y CIENCIAS DE LA LENGUA
Y LINGÜÍSTICA
BIBLIOTECA
Reg. de llibres 41.248
Fecha: 16-10-1997
Signatura FE-7/397

BID. T 1629

D. 294556
L. 294558

ÍNDICE

I.- INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	1
II.- RASGOS GENERALES.....	9
II.1.- Los cantantes.....	9
II.2.- Los directores de orquesta.....	14
II.3.- Las orquestas, coros y cuerpos de baile.....	16
II.4.- Escenografías, pintores escenógrafos y vestuarios.....	18
II.5.- Compañías y empresarios.....	21
II.6.- Precios, localidades y tipos de funciones.....	24
II.7.- El público y la <i>claque</i>	26
II.8.- La crítica musical y los musicógrafos.....	30
II.9.- Antecedentes históricos.....	37
II.10.-Los períodos históricos.....	42
II.10.1.- El auge de la ópera: 1900 - 1910	42
II.10.2.- El progresivo declive de la actividad operística: 1911-1929.....	46
II.10.3.- La crisis operística: 1930 - 1936	52

III.- LA HISTORIA DE LA ÓPERA: LAS TEMPORADAS TEATRALES

.....	56
III.1.- La temporada 1900-1901: Francisco Viñas y el estreno de las óperas de Salvador Giner: "El Soñador", "El Fantasma" y "Morel". Un curioso estreno en el Jai-Alai: "Mireille", de Gounod.....	56
III.2.- La temporada 1901-1902: Estreno de "Tosca" y nueva comparecencia de Francisco Viñas.....	74
III.3.- La temporada 1902-1903: Estrenos de "Don Giovanni" y de "Haensel und Gretel" por la compañía de Arturo Baratta.....	86
III.4.- La temporada 1903-1904: Teatro Principal: Edoardo Mascheroni, Francisco Viñas y los estrenos de "Lorenza" y "Manon". Teatro Apolo: Estreno de "Andrea Chenier" por la compañía de Arturo Baratta.....	97
III.5.- La temporada 1904-1905: La compañía de Juan Goula Fité en el Teatro Pizarro: representación de "El soñador".....	110
III.6.- La temporada 1905-1906: Una nueva vista de Francisco Viñas.....	122
III.7.- La temporada 1906-1907: Teatro Pizarro: compañía de Francisco Camaló. Primeras representaciones de ópera en la Plaza de Toros.....	132
III.8.- La temporada 1907-1908: Teatro Principal: Edoardo Mascheroni, Francisco Viñas y el estreno de "La Walkyria". Primeras visitas de Titta Ruffo. Estreno de "La Condenación de Fausto" y "Madame Butterfly", por la compañía de Arturo Baratta. Teatro Pizarro: compañía Gorgé. Plaza de Toros: compañía del maestro Puig.....	140
III.9.- La temporada 1908-1909: Teatro Principal: Francisco Viñas y Edoardo Mascheroni. La Exposición Regional de Valencia y la Ópera... .	153

III.10.- La temporada 1909-1910: Teatro Principal: compañía Mazzi-Puig, compañía de Pablo Gorgé. Plaza de Toros: compañía de Elena Fons. Compañía Gorgé. Las últimas representaciones de ópera en el Teatro Pizarro: compañía Gorgé..... 161

III.11.- La temporada 1910-1911: Primeras representaciones de ópera en el Teatro Princesa en el siglo XX. compañía de José Rodés, con Hipólito Lázaro. Teatro Apolo: compañía de José Rodés. Teatro Principal: compañía de Leopoldo Jordán, con Julián Biel. Compañía de Cosme Bauzá. Función a beneficio del Hospital Provincial: Graziella Pareto. Compañía Carballeda, con Francisco Viñas..... 175

III.12.- La temporada 1911-1912: Teatro Principal: Elvira de Hidalgo y Edoardo Mascheroni. Compañía de Gino Pucetti. Plaza de Toros: compañía Gorgé..... 190

III.13.- La temporada 1912-1913: Teatro Principal: compañía Baratta. Actuaciones de los *divos* María Barrientos, Titta Ruffo, Virginia Guerrini, Domenico Viglione-Borghese y Francisco Viñas. Lamotte de Grignon y el estreno de "Tristán e Isolda". Plaza de Toros: compañía de Pablo Gorgé..... 197

III.14.- La temporada 1913-1914: Teatro Principal: María Barrientos y la compañía de ópera del Gran Teatro del Liceo. Compañía de José Sabater..... 216

III.15.- La temporada 1914-1915: Teatro Principal: compañía de Arturo Baratta, con Fidela Campiña. Plaza de Toros: compañías de Palos-Beltrán y Gorgé. Teatro Serrano: compañía de Granieri-Marchetti..... 223

III.16.- La temporada 1915-1916: ópera en el Teatro Eslava. Inauguración del Teatro Olympia con la compañía Ercole Casali: María LLácer, Ricardo Stracciari y Graziella Pareto. Teatro Principal: compañía de Vicente Petri; compañía de Sagi-Barba y el estreno de "La vida breve"; *Tournée* de Titta Ruffo..... 233

III.17.- La temporada 1916-1917: Teatro Principal: Mattia Battistini, con la compañía de Vehils. Compañía de Penella: estreno de "El Gato Montés". Compañía de Caracciolo-Caramba: estreno de "Le Maschere". Teatro Apolo: "El Gato Montés".....	258
III.18.- La temporada 1917-1918: La compañía de Ercole Casali en los teatros Principal y Olympia: María LLácer y Bernardo De Muro.....	269
III.19.- La temporada 1918-1919: Plaza de Toros: compañía Mazzi, con Mercedes Capsir. "El Gato Montés" en la Plaza de Toros y el Teatro Apolo.....	282
III.20.- La temporada 1919-1920: Ópera en el Teatro Apolo: compañía de María LLácer: Genoveva Vix, María LLácer, Celestino Sarobe y Arturo Saco del Valle. Estreno de "Thais". Compañía de Vicente Petri y Arturo Baratta. Ópera en el Teatro Principal: Compañía de ópera del Teatro Real de Madrid: Tito Schipa, Ángeles Ottein, y Ofelia Nieto. Estreno de "El Secreto de Susana".....	290
III.21.- La temporada 1920-1921: ópera en el Teatro Apolo: compañía de María LLácer: estreno de "Parsifal". Compañía de Vicente Petri. Ópera en el Teatro Principal: Genoveva Vix, Giacomo Lauri-Volpi y María Ros....	330
III.22.- La temporada 1921-1922: ópera en la Plaza de Toros: compañía de Vicente Petri.....	341
III.23.- La temporada 1922-1923: ópera en el Teatro Principal: Hipólito Lázaro.....	350
III.24.- La temporada 1923-1924: ópera en el Teatro Principal: Armand Crabbé y Ángeles Ottein y las óperas de cámara. Estrenos de "La Serva Padrona", "Fantochines", "Le maître de chapelle", "Les noces de Jeanette", Las bodas de oro, "Luisita y Federico" y "La Guitarra". Compañía de Marionne Odette. Ópera en la Plaza de Toros. "Marina", en el Balneario de Las Arenas.....	361

- III.25.- La temporada 1924-1925: Teatro Apolo: compañía Malvet-Ribas. Miguel Fleta, en el Teatro Principal. Plaza de Toros: compañía Fionti-Viñas, con Adolfo Sirvent..... 371
- III.26.- La temporada 1925-1926: la compañía de Francisco Ribas en el Teatro Apolo, con Adolfo Sirvent. La compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona en el Teatro Apolo: Hipólito Lázaro y Mercedes Capsir. Estreno de "Il Piccolo Marat". Teatro Principal: Miguel Fleta. Plaza de Toros: Antonio Cortis y Ricardo Stracciari..... 387
- III.27.- La temporada 1926-1927: Teatro Principal: la compañía Revenga-Fabra-Rosich..... 405
- III.28.- La temporada 1927-1928: Teatro de la Princesa: compañía de Pahissa: estreno de "Marianela", con Adolfo Sirvent. Teatro Principal: compañía de Matilde Revenga y Juan Rosich. Plaza de Toros: dos representaciones rutinarias de "Marina"..... 416
- III.29.- La temporada 1928-1929: Teatro de la Princesa: compañía de Juan Rosich. Teatro Principal: compañía del empresario Pordomingo: estreno de "Turandot"..... 426
- III.30.- La temporada 1929-1930: Plaza de Toros: compañía Fionti-Viñas. La ópera, en los Viveros Municipales. La ópera española en el Teatro Serrano..... 446
- III.31.- La temporada 1930-1931: la compañía de Ópera Rusa de París: estreno de "Boris Godunov", "Snegourotchka" y "La Khovantchina". Viveros Municipales: Mercedes Capsir y Antonio Cortis..... 451
- III.32.- La temporada 1931-1932: Plaza de Toros: Antonio Cortis. Viveros Municipales: María LLácer, Mercedes Capsir, Antonio Cortis, Carlo Tagliabue, Carlo Galeffi y Arturo Saco del Valle..... 459
- III.33.- La temporada 1932-1933: Teatro Principal: La compañía de Ópera Rusa de París: estreno de "La Feria de Sorocinski. Los "Festivales Líricos" en

los Viveros Municipales: Mercedes Capsir y Benvenuto Franci.....	468
III.34.- La temporada 1933-1934: Viveros Municipales: Carlo Galeffi. Plaza de Toros: María LLácer, Antonio Cortis e Hipólito Lázaro.....	473
III.35.- La temporada 1934-1935: Plaza de Toros: Mercedes Capsir, María LLácer y Aureliano Pertile.....	478
III.36.- El inicio de la Guerra Civil Española interrumpe los "Festivales Líricos" en los Viveros Municipales.....	482
IV.- CONCLUSIONES.....	484
V.- BIBLIOGRAFÍA	489
V.I.- Bibliografía consultada	489
V.II. Bibliografía general, ordenada por países	499
VI.- FUENTES DOCUMENTALES.....	508
VII.- APÉNDICE DOCUMENTAL	509

AGRADECIMIENTOS

Al egregio investigador catalán D. Antonio Massísimo y Sánchez de Boado,
que ha consagrado toda su vida al estudio biográfico de los grandes *divos*.

I.- INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

El propósito global de nuestra labor investigadora es el estudio pormenorizado de todas las representaciones de ópera llevadas a cabo en los proskenios de la ciudad de Valencia, abarcando el período comprendido entre la monarquía de Alfonso XIII y el inicio de la Guerra Civil Española.

En toda representación o ejecución escenificada de una ópera¹ se han de tener en cuenta varios factores, divididos en dos grandes grupos. El primero está constituido por los elementos artísticos gestantes del espectáculo teatral y musical: cantantes, orquesta, coros, directores de orquesta², maestros de coros, cuerpo de baile, maestros de baile, directores de escena, escenógrafos, directores artísticos, vestuarios³ y luminotecnia.⁴ El segundo, conformado por los elementos receptores de dicha manifestación artística: el público o espectador y la crítica musical.

De los primeros, son los cantantes los elementos primordiales, especialmente en la concepción musical de la ópera italiana, y en aquellos países -como España- sujetos fuertemente a su *hinterland* representativo, esto es, al predominio de las representaciones de ópera italiana.⁵ Para el público y para la crítica musical local durante la monarquía de Alfonso XIII y la II República, los cantantes eran el elemento nuclear de la representación,⁶ casi omnímodo, afirmación esta que podemos hacer extensiva al resto de España.

¹ No abordamos aquellos recitales de cantantes en donde simplemente se hubieron interpretado misceláneas de arias o determinados "pezzi" de una o varias óperas; sino únicamente las funciones de óperas escenificadas.

² Denominado en aquella época "*Maestro director y concertador*".

³ Denominado en aquella época "*sastrería*".

⁴ Como veremos más adelante, aunque las lámparas de gas fueron sustituidas bien pronto por la luz eléctrica en los teatros, sin embargo no tenemos datos que nos permitan aventurar el empleo de elementos técnico-luminicos conjugados para el desenvolvimiento escénico, como sí que acontece en la actualidad (proyectores bifocales, de plano convexo, etc...). La luminotecnia no fue abordada en las críticas musicales de la época objeto de nuestro estudio.

⁵ Por lo que a los teatros valencianos respecta, tal predominio es avasallador, contemplado desde la óptica de la ópera italiana en su conjunto.

⁶ Si exceptuamos los estrenos de óperas, en donde la crítica dedicaba también su atención al análisis de los valores musicales intrínsecos de la ópera y su compositor.

Durante esta época, además, asistimos a una época dorada del canto, considerando esta afirmación desde el punto de vista de los cantantes, la proliferación de grandes *divos*, artistas de repercusión y fama internacional con extraordinarias facultades canoras, a veces exageradamente venerados, tenidos como "monstruos sagrados" de la escena.⁷ La mítica latría hacia los *divos*, sobre todo por parte del público, motivaba que el espectador presenciara una ópera atendiendo sólo a los cantantes que la interpretaban y su artística ejecución canora, en detrimento de los valores musicales intrínsecos de la ópera. Esta tesis que sustentamos, es compartida también por Roger Alier:

<Otro inconveniente mayor fue habituar al público del Liceo a la presencia de los grandes mitos operísticos de su tiempo, sin duda de un modo muy apasionante, pero esta costumbre apartó a la mayoría de los barceloneses de la atención a las óperas en cuanto que eran obras musicales, y favoreciendo la idolatría de la voz como único valor positivo>.⁸

Pero la influencia de los *divos* ejercida sobre el público llega aún más lejos. La popularización de determinadas óperas foráneas al orbe italiano entre el público valenciano, como, por ejemplo, la ópera wagneriana "Lohengrin", fue debida a las reiteradas interpretaciones de uno de los grandes *divos* de este período: Francisco Viñas Dordal. En este sentido, la influencia del *divo* sobre el público es muy superior al que pudiere ejercer la crítica musical o los articulistas en los medios de prensa. El reputado historiador de la ópera Roger Alier, y refiriéndose al Liceo de Barcelona, suscribe también esta tesis:

<Francisco Viñas (...) hizo mucho más por Wagner y su éxito entre el público liceísta en una sola noche que muchos ardientes partidarios con extensos artículos de beatífica adoración hacia el ya difunto compositor.>⁹

Muchos estrenos de óperas en Valencia, o la representación de títulos inusuales en nuestros proscenios¹⁰, tuvieron su génesis en la presentación y comparecencias de magnos cantantes en los coliseos locales; toda vez que esas óperas formaban parte del repertorio particular del *divo*. Por todo ello,

⁷ De esta veneración mítica se adjuntarán pruebas documentales, extraídas de los periódicos valencianos.

⁸ Alier, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*, edit. por el diario La Vanguardia, Barcelona, 1983, p. 82.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Como "Hamlet", de Ambroise Thomas, debida a las comparecencias en Valencia de Titta Ruffo.

nuestro estudio ha dedicado una primordial atención al orbe canoro: detallar la participación de los cantantes en cada una de las representaciones operísticas y evaluar en la medida de lo posible su cometido artístico, así como las influencias y aceptación entre el público y la crítica musical.

Los cantantes venían agrupados en compañías de ópera, cuando no eran contratados directamente por el empresario teatral, ora arrendatario ora propietario del coliseo. En el primer caso, se trata de compañías más o menos estables, que contaban con una plantilla canora de voces solistas, y que realizaban diversos periplos por los coliseos valencianos, españoles y extranjeros¹¹. En el segundo caso, -y aunque bautizadas en la prensa local con la misma denominación de "*compañías*"-¹² afecta a un conjunto de cantantes contratados para unas funciones estipuladas en un teatro concreto, deshaciéndose dicha "*compañía*" al término de la celebración de esas representaciones. En ambos casos, el director de orquesta y determinados cantantes juegan un papel esencial en la configuración de las compañías, ora regentando las mismas y modificando su plantilla canora circunstancialmente¹³ ora actuando de intermediarios entre el empresario teatral y las voces a contratar.¹⁴ El resto de las compañías de ópera no contempladas en los supuestos anteriores, son compañías ambulantes regentadas ya por empresarios particulares, como Ercole Casali, ya por los propios compositores de ópera;¹⁵ o bien son las compañías propias de grandes coliseos, -como el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona- que se desplazan a los recintos escénicos valencianos. Éstas últimas contaban con masas corales y efectivos orquestales propios, además de escenografías y pintores

¹¹ Un ejemplo notorio en este último supuesto es la compañía de Ercole Casali.

¹² Hemos conservado tal denominación, por respeto a la crítica musical periodística.

¹³ Aunque no pretendemos abordar ahora la complejidad absoluta de la casuística, podemos ilustrar la afirmación con algunos ejemplos: las compañías ambulantes de Arturo Baratta o Pablo Gorgé, ambos directores de orquesta, o la del barítono Emilio Sagi Barba.

¹⁴ Como las compañías del director de orquesta Vicente Petri, o las de los cantantes Elena Fons, Juan Rosich, Juanita Fabra, etc...

¹⁵ Como Manuel Penella o Jaume Pahissa.

escenógrafos, cuerpos de baile, etc...,¹⁶ movilizando gran parte de estos efectivos para sus actuaciones en los teatros valencianos. Independientemente de las consideraciones anteriores vertidas a propósito de la selección de óperas por los *divos*, las compañías presentaban unos repertorios de títulos operísticos que, aunque procuraban adecuarse en gran medida a los gustos del público merced a la repetición de óperas de probada popularidad,¹⁷ sin embargo también llevaron a cabo importantes estrenos y exhumaciones de óperas novedosas para el espectador valenciano.¹⁸ Es por ello que la radiografía de las compañías de ópera constituye otro de los objetivos de la investigación: tratar de determinar su estructura, composición, estudiar los itinerarios de las mismas de acuerdo con nuestras fuentes documentales, las modificaciones habidas en sus distintas comparecencias en los teatros de la ciudad de Valencia, y, por supuesto, sus repertorios, analizando la incidencia que éstos pudieron tener en el espectador y en los musicógrafos. A través de la procedencia e itinerarios de las compañías, podemos evaluar la relación y el papel de la ópera en nuestros teatros con respecto a otros proscenios españoles, así como su grado de dependencia. De manera colateral, los precios de las localidades en las actuaciones de las distintas compañías, una de las obsesiones de los empresarios teatrales, en aras de procurar la mayor ocupación posible del aforo con el fin de conseguir un espectáculo rentable. En lo tocante al análisis de la figura del empresario teatral local, hemos encontrado más dificultades, especialmente por lo que respecta a sus relaciones con los cantantes, director de orquesta y restantes elementos musicales. Hemos tratado de pergeñar la mentalidad de los empresarios, en la mayor parte de los casos observados muy conservadora, a

¹⁶ Por el contrario, las restantes compañías muy raramente contaban con efectivos orquestales, masas corales y cuerpos de baile propios, empleándose los disponibles en los teatros en donde actuaban. Eran inusuales, también, la aportación de escenografías y vestuarios por dichas compañías.

¹⁷ "Aida" es el título más emblemático.

¹⁸ Títulos como "La damnation de Faust", o "Don Giovanni", debidos a las compañías de Arturo Baratta.

la hora de arriesgar por la inclusión de nuevos títulos sobre todo, o la contratación de grandes voces; intentar conjugar los elementos para hacer el espectáculo operístico más atractivo al espectador, en definitiva.

Por lo que al público respecta, -y además de estudiar exhaustivamente la latría hacia los ídolos señeros del canto o su desaprobación, y, globalmente, a todos los cantantes en la escena-, se han evaluado sus preferencias tipológicas vocales, así como la aceptación de cada una de las óperas representadas; en definitiva, un estudio del gusto operístico y sus criterios estéticos.

Otro de los ejes cardinales de nuestra investigación ha sido la crítica periodística de arte. Cualquiera que pretenda hacer un estudio riguroso y pormenorizado de las representaciones de ópera habidas en los teatros y recintos escénicos valencianos durante la monarquía de Alfonso XIII y la II República Española no cuenta con otra fuente documental esencial, de primer orden, que no sea la prensa escrita, los múltiples periódicos locales. En ellos constan los anuncios teatrales previos a cada función con las óperas a representar, el elenco de las principales voces actuantes, y ocasionalmente, el director y otros elementos artísticos escénicos, y las tarifas de las localidades, composición de las compañías, y más raramente, la procedencia y destino de éstas. *A posteriori*, el crítico confirma y sanciona la ejecución de la ópera anunciada, valorando el cometido artístico de los cantantes, y, al hacerlo, aporta incluso datos sobre voces participantes que no figuraron en los anuncios previos a la función insertados en la prensa.¹⁹ Hacer descansar el estudio de todas las representaciones operísticas en Valencia empleando como fuentes documentales los programas de mano es una tarea imposible para este período, debido a la escasez y dispersión de los mismos. Téngase

¹⁹ Los juicios estético-críticos emitidos por los musicógrafos, contemplados globalmente, serán abordados en el apartado dedicado a la crítica musical; amén de los numerosos textos artigráficos que hemos recogido de funciones operísticas y su análisis, reproducidos y extractados en las representaciones correspondientes.

en cuenta que, salvo el Teatro Principal y la Plaza de Toros, dependientes *in illo tempore* de la Diputación Provincial de Valencia, el resto de los coliseos eran de propiedad privada, habiendo todos desaparecido hoy en día, con la excepción de los Teatros Princesa y Olympia.²⁰ Algunos de ellos eran teatros desmontables, contruídos para determinadas funciones veraniegas²¹. Por lo que respecta al Teatro Principal, existen un conjunto numéricamente reducido de programas de mano para ciertas funciones durante varios periodos anuales en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.²² Se dispone de un catálogo de programas de mano en la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, pero corresponden al siglo XIX.²³ De igual modo, también en la Hemeroteca Municipal de Valencia se halla un catálogo en donde están compilados programas de mano, pero éstos corresponden al período comprendido entre 1837 y 1846.²⁴

La metodología investigadora, a la luz de lo expuesto, pues, yace sobre los cimientos de la prensa periodística local²⁵ y la crítica musical contenida en ella; aunque, por supuesto, no es la única fuente documental. Además de los citados programas de mano existentes en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia, otras fuentes de menor rango proceden de revistas de información general, revistas teatrales, revistas musicales específicas y diversos archivos y bibliotecas. El procedimiento metodológico seguido ha observado, primero, los "Almanaques" del diario "Las Provincias". Éstos nos

²⁰ No hemos encontrado tampoco en los Teatros Princesa y Olympia programas de mano de las pocas funciones de ópera llevadas a cabo en su seno, escasísimas en el caso del Teatro Olympia.

²¹ Como el teatro de los Viveros Municipales, por ejemplo.

²² En el Archivo del Hospital, sección Programas de mano, signatura VIII, 3/ C. 7. En el Archivo de la Diputación, sección Propaganda, signatura E.8.11.6., existen programas de mano de los años 1923, 1925 (C. 3), 1926-1927 (C.4), 1928 (C.5), 1929 (C.6), 1930 (C.7), 1931-1932 (C.8), 1933-1935-1936 (C.9). Ambos se hallan en el Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

²³ Programas de teatro. Signatura R - 3 / 125-135, correspondientes a los siguientes periodos: 1839-1842, 1843-1845, 1845-1847, 1848-1852, 1856-1861, 1861-1867. Biblioteca de Investigadores.

²⁴ Es el Catálogo Martí Grajales. (Cfr. *Carteles anunciando representaciones teatrales y funciones de ópera en Valencia entre los años 1837 y 1846*. Imp. Ferrer de Orga. Valencia, 1837 - 1846). Figura en los archivos de la Hemeroteca Municipal con la referencia MG. 381. Se trata de una carpeta con 122 hojas sueltas, careciendo de carteles para el año 1841.

²⁵ Se incluyen acá los "Almanaques" del diario *Las Provincias*.

han permitido cribar la información, en la medida en que dichos "Almanaques", publicados anualmente, aportan un resumen muy sucinto de las compañías actuantes y los títulos escenificados en los teatros valencianos el año anterior, aunque en muchos casos las fechas suministradas por los "Almanaques" son muy imprecisas. Una vez realizada esta labor, se ha procedido a la toma de datos en los periódicos locales, tanto de los anuncios previos cuanto de los textos artigráficos posteriores. Posteriormente, hemos completado la labor documental con la lectura de diversas revistas y consultas en archivos. Por último, la aportación bibliográfica.

Pero la crítica de arte no tiene sólo un valor meramente documental en esta investigación. El establecimiento de las categorías artísticas de cantantes, apoyándonos en la bibliografía consultada, ha estado cotejado y refrendado con la opinión de los musicógrafos locales. Más importante todavía son los juicios estéticos que los críticos de música nos suministran sobre las distintas representaciones de las óperas de repertorio. En este sentido, hemos evaluado la toma de posición o partido ante los diferentes estilos, compositores, obras y nacionalidades de las óperas. Por lo que respecta a los estrenos de óperas, hemos analizado la incidencia que han podido tener en los musicógrafos, sus opiniones sobre ellas, ora los valores musicales intrínsecos de la obra ora el cometido canoro de los intérpretes, así como de la orquesta y su director, los escenarios, vestuarios, etc... y el impacto producido en el espectador a través del tamiz subjetivo de la crítica. Asimismo, se han confrontado las opiniones de los críticos entre sí, a pesar de la gran dispersión de artígrafos, muchos de los cuales no firman las crónicas periodísticas, o aparecen bajo pseudónimos.

Nuestra investigación posee, en síntesis, una estructura tripolar: de un lado, el análisis de los elementos artísticos, teatrales y musicales, con especial dedicación al orbe canoro, pero sin desdeñar en la medida de lo posible los restantes elementos artísticos, así como sus aspectos crematísticos; de otro, la

crítica de arte, bajo cuya óptica estética hemos elaborado nuestra investigación; por último, el público, coreceptor junto con los musicógrafos del espectáculo operístico producido por los elementos gestantes del mismo, los artísticos.

No quisiéramos concluir este apartado sin hacer antes una importante precisión metodológica y conceptual, referente al término "temporada". Los teatros abrían sus puertas al público con el inicio de la estación otoñal y las cerraban coincidiendo con el solsticio de verano. De manera que las temporadas teatrales abarcaban de octubre a junio, aproximadamente. Nuestra investigación se desgrana, en efecto, por temporadas teatrales, procedimiento usualmente empleado en la Historia de la Ópera y de los teatros. Pero también existían coliseos estivales. Ello nos ha llevado, en el tratamiento estadístico, a considerar cuantitativamente las óperas representadas en todos los proscenios durante el año natural. Emplearemos asimismo el concepto "temporada" para consignar la permanencia ininterrumpida de una compañía en el cartel de un teatro dado, siempre superior a una semana, por oposición a "ciclo operístico", esto es, cuando la compañía ofrecía unas pocas funciones en un proscenio, manteniéndose por espacio inferior o igual a una semana, las más de las veces correspondientes a "bolos" procedentes de otros coliseos.

II.- RASGOS GENERALES.

II.1- LOS CANTANTES.

Hoy en día nos impresionan los cantantes de aquella época por los amplios repertorios que interpretaban. La especialización tipológica vocal, aunque se percibía y pergeñaba de manera progresiva, no estaba totalmente conformada, con respecto a la actualidad. No sorprende, en consecuencia, que Francisco Viñas, en su tratado del canto, establezca tan sólo 3 tipos de tenores: los dramáticos, líricos y ligeros.²⁶ Esta parca división tradicional no contempla otros dos tipos de tenores vigentes en nuestros días: los lírico-ligeros²⁷ y los *spinto*. El primer caso, los lírico-ligeros, está en concordancia con la mayor especialización tipológica actual, lo que lleva aparejado una contracción del repertorio ejecutado por el cantante. El segundo caso, los tenores *spinto*, no fue observado por Francisco Viñas porque durante aquella época la mayor parte de *divos* como él, e incluso cantantes de menor rango, poseían voces carnosas, dotadas de gran cuerpo y consistencia, y con un importante caudal sonoro²⁸; facultades que escasean hoy en día entre los tenores líricos²⁹, y necesarias para la adscripción de esa tipología vocal, lírico "reforzado" o *spinto*.

También las sopranos interpretaban amplios repertorios. En ocasiones, y por necesidades de las compañías, carentes de mezzosopranos en sus plantillas, abordaban papeles encomendados a mezzos.³⁰

Por lo que respecta a las cuerdas viriles más graves, barítonos y bajos, no siempre existía una diferenciación nítida en sus papeles encomendados,

²⁶ Viñas, F.: *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Salvat Editores, Barcelona, 1932, pp. 88 - 89.

²⁷ El tenor canario Alfredo Kraus es uno de los máximos exponentes de esta tipología vocal.

²⁸ Con independencia de los amplios registros, facilidades en el paso de la voz, etc...

²⁹ Hoy en día es el tipo más usual de tenor.

³⁰ Un caso frecuente es el de Amneris, papel de "Aida" concebido para mezzo y que era cantado por sopranos.

interpretando a veces los barítonos *rolles* de bajos, y viceversa. Ello es especialmente manifiesto en las compañías modestas, con plantillas reducidas. En la cuerda de barítonos, no existía la división tipológica actual, barítonos líricos³¹ y barítonos dramáticos. En la correspondiente a los bajos, se contemplaban dos tipologías: el bajo *caricato*, o bajo *buffo* o cómico, y el *basso cantante*, calificado simplemente como "bajo".

Para la crítica musical, y también en los anuncios previos en la prensa, existían una práctica homologación de mezzosopranos y contraltos, sobre todo en las compañías corrientes, que no poseían destacadas artistas en estas menguadas cuerdas.

Los grandes *divos* extranjeros, en sus actuaciones en los teatros españoles, cobraban sus *cachettes* u honorarios sobre todo en monedas extranjeras, preferentemente en francos franceses.³² Velasco Zazo nos proporciona algunos datos sobre los estipendios de ciertos divos extranjeros para el Teatro Real de Madrid:

*<Hubo varios años seguidos en que solamente se dieron a conocer dos o tres artistas eminentes. Por ejemplo: la época de Rosina Storchio, Titta Ruffo y Anselmi, cobrando los dos primeros tres mil francos por función, y cinco mil, el último. (...) Stracciari, (...) no llegó nunca a percibir dos mil liras por función.>*³³

Observemos el caso del siciliano Giuseppe Anselmi, cuyo *cachette* es el más elevado de la terna de cantantes que cobraban en francos franceses ejemplificada. Aunque Velasco Zazo no proporciona las fechas de sus actuaciones, hemos podido deducir que alude a las temporadas teatrales 1906 - 1907, fecha de la presentación de Anselmi en el matritense coliseo,³⁴ y a las temporadas subsiguientes, 1907-1908, 1908 - 1909 y 1909 - 1910, en las cuales Anselmi, en efecto, cantó en el Teatro Real simultáneamente a las actuaciones de Rosina Storchio y Titta Ruffo.³⁵ Si comparamos su *cachette*

³¹ Aun cuando Mattia Battistini, uno de los más emblemáticos barítonos líricos, finalizara su trayectoria artística en esta etapa, actuando en el Teatro Principal de Valencia.

³² En menor medida, al parecer, y de acuerdo con las fuentes que disponemos, en liras italianas.

³³ Velasco Zazo, A.: *Historia del Real*. Ed. Lib. General Victoriano Suárez, Madrid, 1956, p. 106.

³⁴ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1976, p. 108.

³⁵ *Ibidem*, pp. 108 - 109.

cobrado en el Teatro Real de Madrid entre 1906 y 1910, con el estipulado por sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia en 1916, en donde solicitó <5.000 francos por función>³⁶, vemos que, en el lapso de una década, las variaciones del *cachette* fueron nulas, toda vez que en 1916 percibió la misma cantidad en el Principal valenciano con respecto al madrileño Teatro Real diez años antes. Con todo, estas consideraciones deben de tomarse con extrema cautela, sujetas a una serie de factores subjetivos, como lo son las lógicas negociaciones entre empresarios y cantantes, la fama de estos últimos, etc... Sí que puede abrazarse, en cambio, la hipótesis de que los *cachettes* de los grandes *divos* eran elevados, en líneas generales, aun cuando existen grandes diferencias entre ellos, en orden también a la categoría e importancia del teatro en donde actuasen. Veamos dos ejemplos de ello, relativos al Metropolitan Opera de Nueva York y el coliseo rival, el Manhattan Opera, coetáneamente a la presentación de Anselmi en el Teatro Real:

<1905-6: Melba was promised \$2,000 but never appeared; in 1907 Oscar Hammerstein at the rival Manhattan Opera paid her \$3,000; (...) Fremstad, \$1,382 for ten performances a month.>³⁷

Los datos suministrados por Christiansen aluden a dos grandes *divas*, la soprano australiana Nellie Melba y la contralto sueca³⁸ Olive Fremstad. Observemos la cantidad numéricamente menor, correspondiente a los 1.382 dólares que cobró la Sra. Fremstad en el Manhattan Opera por 10 actuaciones durante la temporada 1906 - 1907, o, lo que es lo mismo, 138'2 dólares por función. Realizemos el cambio en pesetas de la época, en el año 1907, a partir de la tabla suministrada por Arturo Dixon, quien recoge los promedios anuales de los tipos de cambio comprendidos entre 1901 y 1962:

año	pesetas por dólar
1907	5'77 ³⁹

³⁶ *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1916.

³⁷ Christiansen, R.: *Prima Donna, a History*, Penguin Ed., Harmondsworth, 1986, p. 207.

³⁸ Nacida en Estocolmo, pero posteriormente obtendría la nacionalidad estadounidense.

³⁹ Dixon, A.: *Señor Monopolio: La asombrosa vida de Juan March*. Col. Espejo de España, nº 106, Ed. Planeta, Barcelona, 1985, p. 218.

La cantidad resultante es 797'41 pesetas por función. Los honorarios percibidos por Nellie Melba en el mismo coliseo y año ascienden a 1731 pesetas por función. Puede aventurarse con ciertos fundamentos lógicos que en los teatros de menor categoría, -y el rango del Manhattan Opera es inferior al MET-, los estipendios pagados a los cantantes eran superiores a los coliseos más importantes.⁴⁰

Por lo que respecta a los *divos* españoles, los honorarios cobrados en los teatros hispánicos por ellos no son inferiores a los pagados en los coliseos extranjeros. Así, y durante la temporada teatral 1906 - 1907 del Teatro Real de Madrid, la magna soprano ligera catalana María Barrientos percibió 2.500 pesetas por función⁴¹, cantidad tres veces mayor a la percibida por Olive Fremstad en el Manhattan Opera neoyorquino durante la misma temporada, y superior a la remunerada a Nellie Melba, una vez efectuado el cambio de dólares en pesetas.⁴²

Existían grandes diferencias cuantitativas entre los emolumentos percibidos por los *divos* y los restantes cantantes. Para la temporada 1911 - 1912 del Teatro Real, José Subirá establece las siguientes comparaciones entre Rosina Storchio y las segundas voces:

*<Entonces, en una misma representación, el divo debía compartir su labor con cantantes de tercero o cuarto orden. Así, por ejemplo, durante las últimas funciones de Madame Butterfly, Rossina Storchio había cobrado 3.000 pesetas por función, mientras que tres de sus compañeros percibían, a sueldo, 52 pesetas diarias, y el otro cantante de los que formaban el cuadro artístico de aquella Señorita Mariposa tenía asignadas 150 pesetas de haber mensual, es decir, un duro diario.>*⁴³

⁴⁰ Sostenemos esta hipótesis de acuerdo con dos razonamientos lógicos: a) Todo cantante desea actuar en un gran coliseo operístico, por motivos curriculares, por lo que los teatros más importantes están *a priori* en unas condiciones más favorables para la contratación de las grandes voces, siendo ello compensado por los proscenios más modestos merced al aumento de los honorarios a los cantantes; y b) invirtiendo el razonamiento anterior, y sabedores de la importancia de sus teatros, los empresarios de los grandes coliseos debieron ser más exigentes en las negociaciones con los cantantes que los teatros más modestos, dado que las actuaciones de un cantante en los primeros implicaba un importante reconocimiento y prestigio a la labor artístico-curricular de un cantante, ora grandes voces ora cantantes de segunda fila. En la prensa valenciana, por ejemplo, hemos encontrado bastantes anuncios teatrales en donde se presentaba a un cantante aduciendo haber actuado en importantes proscenios.

⁴¹ Bilbao, J.: *Teatro Real: Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana*, Norma ed., Madrid, 1936, p. 131.

⁴² Insistimos en que estos datos son meramente orientativos, debiendo adoptarse la máxima prudencia ante los mismos, ante la compleja casuística.

⁴³ Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1949, p. 650.

Hemos intentado establecer en nuestra investigación tres categorías artísticas de cantantes, basándonos en la bibliografía y las fuentes documentales consultadas. La categoría preferente corresponde a los *divos*⁴⁴, de trascendencia y reconocimiento artístico internacionales, ya sean extranjeros ya españoles. La segunda corresponde a aquellos cantantes españoles que tuvieron una repercusión menor, traspasando raramente nuestras fronteras⁴⁵. Aunque bien valorados en líneas generales por la crítica, no revestían la importancia ni la atención que los musicógrafos dispensaron a los *divos*. Sus facultades vocales y la técnica canora, así como su talento interpretativo son inferiores con respecto a las grandes voces internacionales. Algunos de ellos poseían lagunas en su formación canora, aspecto éste reconocido incluso por sus propios biógrafos.⁴⁶ La tercera categoría afecta a cantantes secundarios, de escasa trascendencia, a los cuales dedicó la crítica musical una atención mínima, señalando incluso las insuficiencias interpretativas, técnicas y de formación. En ocasiones, se trata de cantantes noveles de efímeras y discretas carreras artísticas. Si bien en las dos primeras categorías contamos con el apoyo bibliográfico y las opiniones de la crítica musical sobre las cuales nos sustentamos, en la tercera tan sólo podemos aportar las valoraciones emitidas por los musicógrafos locales, ya que no hemos podido encontrar referencias bibliográficas.

En general, -y salvo notorias excepciones-, los cantantes adolecían de una pobre formación técnico-canora. Algunas grandes voces internacionales, incluso, poseían una limitada escuela en la técnica del canto, lo que no es sinónimo de deficiencias instrumentales naturales.

La mayoría de cantantes extranjeros eran italianos. Si ello lo unimos al predominio ópera italiana, y al hecho de que las óperas alemanas o francesas

⁴⁴ Usaremos a veces la expresión metafórica "*primeros espadas de la lírica*" para referirnos a los *divos*, para evitar el uso excesivo de este término.

⁴⁵ Emplearemos en ocasiones para referirnos a éstos la expresión metafórica "*segundos espadas de la lírica*".

⁴⁶ Un buen ejemplo es el constituido por el tenor alcoyano Adolfo Sirvent LLinares.

acostumbraban a interpretarse en italiano⁴⁷, se comprenderá fácilmente por qué algunos cantantes españoles adoptaban nombres artísticos itálicos, procediendo a partir de la conversión italianizante de sus apellidos.

II.2.- LOS DIRECTORES DE ORQUESTA.

La procedencia de los directores que empuñaron las batutas en el foso de los escenarios teatrales valencianos es muy diversa. No obstante, y a grandes rasgos, pueden distinguirse dos apartados: los directores italianos y las batutas españolas. En este último grupo, descuellan aquellas que tuvieron una vinculación con proscenios catalanes y madrileños. En el orbe de los directores italianos, brilla sobremanera la figura de Edoardo Mascheroni, la batuta más importante de cuantas comparecieron en los teatros valencianos. Este director y compositor de ópera milanés, nacido en 1852 y fallecido en 1941, tuvo a su cargo, desde muy joven la dirección de importantes teatros de su país, y *<llegósele a considerar uno de los mejores directores de ópera modernos>*.⁴⁸ Mascheroni estrenó en el Principal valenciano una de sus óperas, "Lorenza", durante la temporada 1903 - 1904. También dirigió el estreno de la ópera wagneriana "La Walkyria", durante la temporada 1907 - 1908, entre otros eventos.

En el capítulo de los directores españoles, también encontramos batutas que compatibilizan sus labores en el foso con la composición de ópera. Es el caso de Arturo Baratta de Valdivia. Este director barcelonés, formado en el Conservatorio del Liceo, fue autor de la ópera "Lo desengany", estrenada el 12 de junio de 1885 en el Liceo de Barcelona.⁴⁹ La presencia de Arturo Baratta en los escenarios valencianos fue muy frecuente, merced a los incansables

⁴⁷ "Tristan und Isolde" aparecía en los carteles como "*Tristano e Isotta*"; "Les pêcheurs de perles" como "*I pescatori di perle*", etc...

⁴⁸ Ricart Matas, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Ed. Iberia, Barcelona, 1986, p. 649.

⁴⁹ Alier i Aixalà, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatre del Liceo (Historia Artística)*. Ed. Francesc X. Mata, Barcelona, 1991, p. 462.

periplos de las compañías por él dirigidas y regentadas.⁵⁰ Otro director catalán (nacido en Mataró) que desempeñó un activo papel fue José Sabater, nombrado en 1913 <director de la orquesta del Teatro del Liceo>⁵¹.

Aunque gerundense, la trayectoria artística de Arturo Saco del Valle estuvo vinculada a instituciones madrileñas, siendo una de las batutas nacionales más destacadas:

<Arturo Saco del Valle (1869 - 1932), casi decimonónico por fechas, pero importante para la vida musical de nuestro siglo por fundar la Orquesta Clásica de Madrid (...) dirigió el Teatro Real hasta su cierre, siendo también profesor del Conservatorio de Madrid.>⁵²

Antes de desempeñar la función de director de la Banda Municipal de Madrid (1909), el maestro Ricardo Villa ocupó el cargo de director del Teatro Real en 1899.⁵³ "Raimundo Lulio" supone su contribución a la composición operística.

Las compañías numerosas y cualitativamente importantes contaban en su plantilla con dos directores de orquesta⁵⁴, reservándose el primero para las presentaciones de los títulos del repertorio y los estrenos operísticos, y el segundo para las funciones que repetían las óperas ya presentadas, o bien las funciones de *matinée*.

En líneas generales, los *cachettes* de los directores de orquesta eran inferiores a los de los cantantes. Así, y siempre dentro de la temporada 1906 - 1907 en el Teatro Real de Madrid, Edoardo Mascheroni cobró 14.592'34 pesetas por la temporada; mientras que Ricardo Villa percibió 3.800 pesetas.⁵⁵ No sabemos exactamente qué funciones fueron dirigidas por Mascheroni y cuáles fueron encomendadas a Ricardo Villa; aunque sí sabemos el número total de funciones: 66.⁵⁶ Hagamos un cálculo promediado, meramente

⁵⁰ Las compañías de Arturo Baratta serán analizadas en el apartado de los rasgos generales dedicado a las compañías.

⁵¹ Ricart Matas, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Op. cit., p. 893.

⁵² Marco, T.: *Historia de la música española. Siglo XX*. Alianza Ed., Col. Alianza Música, nº 6, Madrid, 1983, p. 105.

⁵³ Ricart Matas, F.: *Diccionario biográfico de la música*, Op. cit., p. 1072.

⁵⁴ Y, en ocasiones, una tercera batuta.

⁵⁵ Bilbao, J.: *Teatro Real: Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana*, Op. cit., p. 132.

⁵⁶ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 108.

estimativo. Sumados los *cachettes* de ambos directores de orquesta, los honorarios totales percibidos por ambos ascienden a 18.392'34 pesetas. Si dividimos el montante de ambos honorarios por el número total de representaciones, la cantidad resultante es 278'67 pesetas por función, sensiblemente inferior a las 2.500 pesetas que cobró por función María Barrientos en el mismo teatro y temporada.⁵⁷

II.3.- LAS ORQUESTAS, COROS Y CUERPOS DE BAILE.

En general, las agrupaciones orquestales participantes en las representaciones operísticas de los teatros valencianos estaban integradas por instrumentistas locales, que *<compatibilizaban su trabajo en el foso de óperas, zarzuelas y revistas>*.⁵⁸ En estos profesores de orquesta, asociados en el Ateneo Municipal, pesaba más el buen oficio que el virtuosismo en su labor, según se desprende de las lecturas de los textos artigráficos periodísticos. Pese a la dedicación compartida entre las óperas, las zarzuelas y las revistas, los profesores de orquesta debieron conocer con cierta solidez los repertorios consuetudinarios de las óperas más interpretadas, especialmente aquellos de ópera italiana, como "Aida", "La Bohème", etc.... Quizás ello haya podido coadyuvar de alguna manera a la escasez de ensayos, un hecho subrayado a menudo por la crítica musical local.

La composición numérica de las plantillas orquestales en los fosos escénicos valencianos era muy variable. Por regla general, oscilaban entre 45 y 60 profesores, cantidad quizás más adecuada para la ejecución de zarzuelas. En ocasiones, y para la interpretación de las óperas, esa plantilla era reforzada con agrupaciones bandísticas locales⁵⁹ en la escena, o bien,

⁵⁷ Aunque seamos reiterativos, insistimos en que estos datos comparativos son simplemente orientativos, y siempre con carácter de aproximación general, dada la enorme complejidad de la casuística. Por ello, deben de relativizarse al máximo las valoraciones.

⁵⁸ López-Chavarrí Andújar, E. y Doménech Part, J.: *100 años de música valenciana, 1878 - 1978*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, p. 21.

⁵⁹ También bandas militares.

recibían las aportaciones de efectivos procedentes del Teatro Real o el Liceo de Barcelona, especialmente cuando intervenían en los proscenios valencianos compañías procedentes de esos coliseos.

El número de coristas, aunque también es oscilante, puede promediarse en torno a los 30 - 40 miembros. De igual modo a lo descrito con las agrupaciones orquestales, hubieron importaciones de masas corales foráneas, y también procedentes de otros coliseos. La Sociedad "El Micalet" también colaboró en algunas funciones con su agrupación coral.

El cuerpo de baile poseía -en los proscenios valencianos- una oscilación menor en el número de componentes, quedando configurado alrededor de 12 bailarinas.⁶⁰ Las compañías procedentes de los grandes coliseos españoles, el Teatro Real y el Liceo, aportaban sus respectivos cuerpos de baile. José Subirá, refiriéndose al Teatro Real de Madrid, y comentando el año 1907, apunta *<como pertenecientes al "cuerpo de baile", treinta y una mujeres; ni una más ni una menos.>*⁶¹

Los emolumentos percibidos por los profesores de orquesta eran lógicamente muy inferiores a los de cantantes y directores. José Subirá, para el año 1906, apunta las siguientes cantidades:

*<Percibía 20 pesetas el violín concertino don José del Hierro. Cobraban alrededor de 17 pesetas algunos solistas: el primer violonchelo don Manuel Calvo y la primera arpista doña Vicenta Tormo (...); el primer flauta, el primer oboe, el primer trompa... El timbalero, lo mismo que el tañedor de caja y pandereta, percibían 6'12 pesetas cada uno.>*⁶²

Si lo comparamos con el *cachette* de María Barrientos, comprobamos que los emolumentos del primer violinista de la orquesta es 125 veces inferior al de la cantante.

Los cantantes de coro percibían retribuciones levemente menores:

*<Mejor retribuido el "cuerpo de coros" que el de "baile", los primeros cantantes de cada cuerda percibían siete pesetas (...). El promedio era de 4 a 5 pesetas.>*⁶³

⁶⁰ Aunque conviene precisar que los datos aportados por las fuentes periodísticas con respecto al cuerpo de baile contienen imprecisiones, y, en muchos casos, se omiten dichos datos.

⁶¹ Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Op. cit., p. 588. (El dato lo obtiene Subirá basándose en Vicente Sanchís, crítico musical).

⁶² *Ibidem*, p. 590. Las cantidades percibidas se entienden por cada función o representación.

⁶³ *Ibidem*.

Por último, los menores estipendios en este apartado corresponden a las bailarinas:

*<¿Cuántas eran y cuánto ganaban las bailarinas del Real?. (...) Una Teresa y una María encabezaban esta lista, (...) eran ambas las más favorecidas del escalafón, con sus cuatro pesetas diarias cada una (...). Otras diez bailarinas cobraban de trece a catorce reales. (...) Había asignaciones más bajas aún, pues una Teresa, una Ana y dos Pilaes percibían a razón de cuatro reales diarios cada una.>*⁶⁴

II.4.- ESCENOGRAFÍAS, PINTORES ESCENÓGRAFOS Y VESTUARIOS.

Investigar este apartado de la representación operística ha sido una tarea ardua, con pobres resultados prácticos, al no disponerse de los telones, lienzos y papeles pintados, mobiliarios y arquitecturas empleadas en los decorados de los teatros valencianos.⁶⁵ Tampoco existen miniaturas escenográficas⁶⁶, tradición arraigada, en cambio, Cataluña:

*<Catalunya ha estat un país d'una gran tradició editorial de joguines escenogràfiques, al mateix nivell que Anglaterra, Dinamarca i Alemanya, els altres tres grans del panorama internacional.>*⁶⁷

Josep LLuís Sirera, -quien ha estudiado de manera rigurosa la Historia del Teatro Principal de Valencia-, afirma que los decorados del mismo eran *<valetudinari>*⁶⁸, es decir, de endeble constitución. Los textos artigráficos periodísticos valencianos abordan en muy pocas ocasiones las escenografías; dispensándoles -cuando escriben sobre ellas- lacónicas observaciones.⁶⁹ No obstante, en algunos textos se ha subrayado la endeblez apuntada por Sirera, e, incluso, la vetustez y podedumbre de los mobiliarios escénicos.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta que, cuando se realizaban importaciones de decorados, procedían en su mayor parte de Barcelona, y, en menor grado, de Milán y el Teatro Real madrileño. Esta hipótesis, sustentada a

⁶⁴ Ibidem, p. 588. (Cuatro reales son 1 peseta).

⁶⁵ Ni tampoco sus reproducciones fotográficas.

⁶⁶ No tenemos referencias ni documentación sobre miniaturas escenográficas de óperas representadas en los prosenios de la ciudad de Valencia.

⁶⁷ Bravo, I.: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 176. Son los populares "teatrins". En el Institut del Teatre de Barcelona existe una importante colección de teatrines que reproducían en miniatura los escenarios de óperas.

⁶⁸ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Institució Alfons El Magnànim, I.V.E.I., València, 1986, p. 226.

⁶⁹ La excepción a esta regla general la constituyen los estrenos de nuevos decorados a cargo de pintores escenógrafos sobre todo, y, en menor medida, las importaciones de decoraciones procedentes del Liceo, el Teatro Real o algunos decorados milaneses. Con todo, son concisas observaciones, a las cuales se les dispensa una atención en extremo secundaria.

partir de los textos artigráficos y las noticias teatrales de la prensa valenciana, es también sostenida, -pero contemplada ahora desde su centro emisor-, por

Isidre Bravo:

*<Dins els països catalanoparlants, però fora del Principat, València fou, seguida d'Alacant i Palma de Mallorca, la principal destinatària de l'obra d'escenògrafs amb taller a Barcelona durant la centúria 1840 - 1940.>*⁷⁰

Es probable que las decoraciones escénicas valencianas sufrieran recomposiciones, siguiendo el ejemplo del Liceo:

*<En 1915 resolvió la Junta de gobierno revisar las decoraciones almacenadas, al objeto de recomponer las aprovechables, utilizar fragmentos de las que se diesen por inservibles.>*⁷¹

A comienzos de la presente centuria, y de manera lenta pero progresiva, se asiste a la sustitución de los telones pintados por el papel pintado, por razones económicas y en detrimento de la calidad artística:

<Para dar una idea del estado de la escenografía en 1903, basta con exponer lo dicho por Muriel a su amigo D. Vicente Castro Les, con motivo de haberle preguntado cómo se hacía una decoración.

(...)

Trataremos, pues, del estado actual de la escenografía (...).

Desde hace algunos años (y casi exclusivamente en Italia) se pintaban decoraciones empleando como superficie el papel, en lugar de tela o lienzo. Este procedimiento tenía otras ventajas para las Compañías que hacen largos viajes, como son: economía en el precio de las decoraciones, menos peso y volumen y, por tanto, económico en los transportes y, por último, gran ahorro en la carpintería, o sea en la construcción de bastidores y accesorios. Como se ve las ventajas sólo son de indole puramente económica y para determinado objeto. Viajar.

*¿Cuáles son los inconvenientes?. Muchos, y todos ellos de indole artística.>*⁷²

El más destacado pintor escenógrafo valenciano fue Ricardo Alós. En el período que nos ocupa, -y siempre aludiendo a escenografías operísticas valencianas-, Ricardo Alós fue el autor de los telones para el estreno de la ópera de Giner, "El soñador", a comienzos del presente siglo, en 1901. La creación pictórico-escenográfica de Ricardo Alós conjugaba la luz, el color, el volumen y la perspectiva. Probablemente Ricardo Alós ideara unos telones escenográficos para "El soñador" inspirados en los escenarios de la ópera "Aida", de voluntad historicista, si nos atenemos a la siguiente descripción:

<Otro de los grandes éxitos fué con las decoraciones para El soñador. (...) El telón del primer cuadro, acto segundo, y toda la escena del gabinete de Arsenet hacían resaltar con propiedad y buen

⁷⁰ Bravo, I.: *L'Escenografia Catalana*, Op. cit., p. 347.

⁷¹ Artís, J.: *Primer Centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1847 - 1947*. A.G. Quintilla y Cardona, Barcelona, 1950, p. 213.

⁷² Muñoz Morillejo, J.: *Escenografía española*. Imp. Blass, Madrid, 1923, p. 177. (Luis Muriel y López fue uno de los más importantes pintores escenógrafos nacionales de la época, prolongándose su actividad artística hasta 1918).

gusto los efectos de las construcciones orientales, con su rara estatuaria y sus colosales figuras. En la galería de Petrefe (primer cuadro del acto tercero), en cuyo fondo serpenteaba el Nilo, ya no cabían más bellezas de ejecución y perspectiva, viéndose correr el agua hasta perderse de vista y bañando en su corriente cenagosa, el templo de Menfis.

El último cuadro, que representaba el interior del palacio del Faraón, estaba hecho con valentía, perdiéndose la mirada por entre aquellas columnas con sus pesados relieves, dejando ver por uno de sus ventanales la prolongación del terreno arenoso en donde se elevan las célebres pirámides.>⁷³

Los telones pintados por Ricardo Alós en el estreno de "El soñador" mantuvieron la tradición realista-historicista, practicada por el gran escenógrafo catalán Francesc Soler i Rovirosa durante los últimos treinta años del siglo XIX.⁷⁴

Coetáneo a Ricardo Alós, Eduardo Amorós y Pascual es otro escenógrafo valenciano que también realizó creaciones pictóricas para la ópera. Poco antes del estreno de "El soñador", Eduardo Amorós trabajó para el Teatro La Marina del Cabañal.

Los empresarios valencianos, en líneas generales, escamoteaban costos en las escenografías:

<En muchas ocasiones ha tenido que luchar con la economía de las empresas teatrales de Valencia, que dedican al decorado cantidades insignificantes, realizando Alós verdaderos milagros.>⁷⁵

En los albores de este siglo, la iluminación constituía un elemento muy secundario, siendo un mero complemento al telón escénico:

<En tiempos de Soler y Rovirosa, la luz del gas reemplazando los crisoles de aceite servía únicamente para esclarecer los elementos pintados, pero no les aportaba colaboración alguna pictórica.

(...)

Una decoración nocturna era ya pintada como un cuadro, sin esperar nada de elementos extraños para completarla. El mechero de gas, en un principio rebajado de fuerza y más adelante protegido por un tubo de vidrio verde o azul, era todo el elemento complementario del engaño.

Esto quiere decir que aquellos escenógrafos debían, ante todo, ser pintores.>⁷⁶

Es muy difícil hacer generalizaciones sobre los vestuarios empleados en los teatros valencianos. La mayoría de las crónicas musicográficas periodísticas no abordaron este elemento artístico. Las pocas líneas escritas se reducen a someras y superficiales glosas, limitándose a veces a lacónicas expresiones como "vestido con toda propiedad". No obstante, podemos afirmar

⁷³ Ibidem, p. 248.

⁷⁴ Cfr. Apéndice documental.

⁷⁵ Muñoz Morillejo, J.: *Escenografía española*, Op. cit., p. 247.

⁷⁶ Gual, A.: *La evolución de la escenografía*. Col. Temas de Historia del Teatro. Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, Barcelona, 1929, pp. 22 - 23.

que algunos vestuarios empleados, sobre todo a principios del siglo, estaban diseñados bajo la óptica romántica historicista, alejada de la realidad arqueológica, poseyendo además abalorios, con un carácter convencional:

<La cuestión de indumentaria, según dicen los que de ello entienden, aparte de Sansón, el cual aparece vestido con gran propiedad, deja bastante que desear, no tanto por el lujo, cuanto por lo que la Arqueología enseña en la materia>.⁷⁷

Pero también en los teatros europeos de la época predominaba este tipo de vestuarios:

<Il fenomeno s'accentua negli ultimi decenni dell'Ottocento e si protrae ai primi del Novecento (...). Il pubblico ottocentesco, forse in virtù della sua coscienza positiva, considerò lo spett. musicale como la forma più evasiva, meno legata alla realtà quotidiana e, salvo alcune rappresentazioni in abiti contemporanei (...), predilesse il c. romanticamente storico.>⁷⁸

En Valencia existía una destacada sastrería familiar, Peris Hermanos, que colaboraba asiduamente en las óperas representadas en los coliseos locales, siempre y cuando las compañías foráneas en tránsito no portaren sus propios vestuarios.

II.5.- COMPAÑÍAS Y EMPRESARIOS.

Salvo notorias excepciones, las compañías de ópera eran volátiles, constituyéndose para una temporada en un teatro y deshaciéndose al término de la misma. El empresario del recinto escénico urgía a un director de orquesta o un cantante de cierto rango⁷⁹ la elaboración de una lista de voces susceptibles de actuar durante las actuaciones previstas. Esta lista de cantantes contratables se nutría, para las voces extranjeras, de los teatros italianos, especialmente el Teatro Alla Scala milanés y el Teatro Costanzi de Roma.⁸⁰ Entre los cantantes españoles, y aunque procedían de muy diversos prosenios, predominaba la extracción de los teatros barceloneses y

⁷⁷ Esperanza y Solá, J.M.: *Treinta años de crítica musical*, (Colección póstuma de los trabajos). Ed. Tello, Madrid, 1906, p. 335.

⁷⁸ AA. VV.: *Enciclopedia dello spettacolo*, Ed. Le Maschere, Tomo III, Roma, 1956, pp. 1600 - 1601. (Las abreviaturas en el texto original, "spett." y "c." corresponden a "espectáculo" y "vestuarios", respectivamente).

⁷⁹ A partir del segundo período histórico que delimitaremos posteriormente, el empresario comienza a recurrir al cantante, sin dejar por ello de contar también con los directores de orquesta.

⁸⁰ Hemos encontrado algunas noticias en la prensa valenciana relativas a ciertos viajes de Arturo Baratta por dichos coliseos para contratar cantantes.

maúriños. A ella se incorporaban los comprimarios, que eran cantantes locales de muy inferior rango, un probable segundo director, el maestro de coros, etc...

En el polo opuesto, las compañías de los grandes coliseos nacionales, el Teatro Real y el Liceo. En un plano intermedio, las compañías de Ercole Casali, Arturo Baratta, o la compañía Gorgé, las cuales constituían estructuras mínimamente estables, conservando al menos un núcleo de primeras voces en sus desplazamientos inmediatos hacia otros coliseos. Ercole Casali era, en rigor, un auténtico e inteligente empresario, nutriendo sus compañías con magníficos cantantes de gran relieve internacional, al menos en lo tocante a las voces que interpretaban los primeros papeles en los repartos. Hemos constatado que este empresario itálico se desplazaba también con decorados propios, obviamente milaneses. Sus comparencias valencianas, atraían numerosos espectadores, debido a los atractivos elencos.

Por el contrario, el director de orquesta Arturo Baratta contaba con unos cantantes de tercera categoría; pese a anunciarse en la prensa aduciendo elencos de *"primitissimo cartello"*.⁸¹ La política de Arturo Baratta venía conformada por las tarifas económicas de sus funciones. Estamos, pues, en las antípodas de la compañía Ercole Casali. La prensa y el público valencianos tildaban despectivamente a las compañías de Arturo Baratta con el calificativo de *"ópera barata"*, conjugando el primer apellido del director barcelonés, sus modestos precios y la mediocre calidad de sus compañías. Empero, no obstante, Arturo Baratta concurrió con sus conocimientos de la Ópera y su Historia en sus repertorios: es al barcelonés a quien debemos los estrenos de "Don Giovanni" y "La Damnation de Faust", entre otras; dos óperas insólitas en el solar valenciano, aunque pasaran con más pena que gloria. La actividad desplegada por Arturo Baratta era intentísima, realizando abundantes periplos

⁸¹ La participación circunstancial de Titta Ruffo con la compañía de Arturo Baratta es totalmente anecdótica.

por teatros de provincias a través de la geografía nacional. La asistencia de espectadores a las funciones de la compañía Baratta no era abundante.

La compañía alicantina Gorgé ofertaba también módicos precios.⁸² Su filosofía empresarial venía definida por la alternancia de óperas con zarzuelas, gozando de gran aceptación. El repertorio operístico constituía un estrecho abanico, pero poseía un rasgo diferenciador: interpretar determinadas óperas italianas en castellano, rasgo acogido con cariño por la crítica.⁸³ Podría definirse a la compañía Gorgé como una compañía popular, entrañable. Además del núcleo familiar, prácticamente invariable hasta la defunción de su director, Pablo Gorgé Soler, el elenco de las restantes voces mostraba ciertas vinculaciones, reapareciendo con frecuencia en los repartos de distintas temporadas y teatros. A menudo actuaban en recintos escénicos veraniegos, como la Plaza de Toros. Pese a su popularidad, la plantilla canora de la compañía Gorgé era de tercer orden, si exceptuamos la figura del bajo Pablo Gorgé Samper, un "*segundo espada*" de la lírica nacional.⁸⁴

Las grandes compañías trazaban una línea medular en sus desplazamientos, enlazando el Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y el Teatro San Carlos de Lisboa. Es una suerte de circuito ibérico que conectaba los más importantes coliseos hispano-lusos. A él se adscribía, con relativa asiduidad, Valencia. La clausura del Teatro Real en 1925 cercenó este circuito, erosionando la actividad operística en los teatros valencianos, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo.

Otras rutas provinciales, transitadas por compañías más modestas, partían de Barcelona o Palma de Mallorca⁸⁵, atravesando Valencia hacia

⁸² Su composición familiar será analizada más adelante.

⁸³ "Il Trovatore" o "Cavalleria rusticana", traducida esta última como "*Hidalguía rústica*".

⁸⁴ Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*. Ed. Lira, Torrejón de Ardoz, 1993, pp. 187-189. (Sustentamos nuestro criterio de acuerdo con los calificativos y la valoración de la trayectoria artística de Pablo Gorgé hecha por el autor).

⁸⁵ Preferentemente, el Teatro Lírico de Palma de Mallorca.

Alicante⁸⁶ o Málaga.⁸⁷ Con menor frecuencia, hemos detectado desplazamientos desde Valencia hacia Pamplona, Bilbao y San Sebastián.

II.6.- PRECIOS, LOCALIDADES Y TIPOS DE FUNCIONES.

Es muy arriesgado establecer comparaciones de precios entre las compañías, pues sus tarifas guardaban directa relación con los cantantes que las componían; y acabamos de afirmar en el apartado anterior la extraordinaria volatilidad y mutabilidad de las mismas. La inclusión de un *divo* disparaba los precios al alza de una manera exorbitante. Las funciones en donde comparecían éstos, y también muchos cantantes de segunda categoría, "segundos espadas" de la lírica, eran funciones extraordinarias, no contempladas en el abono para toda la temporada que adquiría el público. Las representaciones cantadas por un *divo* podían alcanzar a quintuplicar las tarifas con respecto a las funciones ordinarias; esto es, aquellas que podían ser adquiridas por los espectadores mediante el abono, o, si no deseaban abonarse para toda la temporada, el público adquiría localidades para representaciones sueltas en taquilla⁸⁸. Véase el ejemplo propuesto a continuación, extraído de una compañía que se mantuvo en cartel en el Teatro Principal desde el 15 de enero hasta el 4 de febrero de 1916, en la cual actuó el tenor siciliano Giuseppe Anselmi:

Precios en taquilla participando Anselmi en la representación

Palcos: 120 pesetas

Butacas de patio: 20 pesetas

Entrada General: 3 pesetas

⁸⁶ Teatro Principal de Alicante.

⁸⁷ Teatro Cervantes de Málaga.

⁸⁸ Salvo indicación expresa, las tarifas que hemos recogido en los siguientes apartados, donde se analizan y recopilan las temporadas teatrales valencianas, son siempre precios en taquilla.

Precios en taquilla sin la participación de Anselmi (funciones ordinarias)

Palcos: 24 pesetas

Butacas de patio: 4 pesetas

Entrada General: 0'75 pesetas⁸⁹

Si la permanencia de un gran cantante con una compañía era prolongada durante la temporada, algo muy infrecuente, los teatros expedían abonos especiales para las representaciones cantadas por dicho artista. Obviamente, las tarifas de los abonos eran más económicas que la adquisición de las respectivas localidades para funciones sueltas en taquilla, por cuanto la compra del paquete entero de funciones ordinarias comportaba una rebaja.

Dado que los abonados acostumbraban a ser espectadores con un respetable poder adquisitivo, los teatros reservaban la mayor parte de localidades más caras para el abono: palcos de plateas y proscenios, butacas de patio, etc... Por el contrario, la reserva de localidades más baratas para el abono era menor, poniéndose la mayoría " *al despacho*", esto es, ofertándose en la taquilla, adquiriéndolas el público para funciones sueltas:

	<u>Abono</u>	<u>Despacho</u>
Butacas.....	278	189
Delanteras de palco....	34	18
Antepechos.....	28	81 ⁹⁰

La localidad más barata correspondía a la "Entrada General", correspondientes a las galerías más aéreas del coliseo.

Además de las funciones ordinarias y extraordinarias, las funciones de *matinée* venían definidas por su segmento horario. Mientras que las ordinarias

⁸⁹ Archivo del Hospital, sec. Propaganda, VIII, 3 / C 7. Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

⁹⁰ González Araco, M.: *El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario*. Imp. Hijos de José Ducazcal, Madrid, 1897, p. 359. (Los datos se refieren a localidades abonadas y puestas al despacho en la temporada 1895 - 1896).

y extraordinarias daban comienzo entre las 21 y 22 horas, las de *matinée* se iniciaban entre las 16 y 18 horas. La mayoría de las funciones de *matinée* estaban contempladas en el abono; aunque existían algunas de precios *populares*, muy módicos, fuera del mismo. Por último, las funciones *a beneficio* de un cantante relevante de la compañía quedaban también excluidas del abono. Se trataba de funciones en donde los cantantes recibían donativos de instituciones públicas, privadas, o de espectadores ilustres o del propio empresario y compañeros de la compañía; donativos materiales y en metálico. Tan sólo se celebraba una función *a beneficio* de un cantante por temporada, conocida como "*serata d'onore*", de manera que -cuando habían varias funciones de *beneficio*- correspondían, individualizadamente, a cantantes diferentes de una misma compañía, siempre las primeras voces. A partir del segundo período histórico de nuestra investigación, la "*serata d'onore*" fue cada vez más inusual, desapareciendo con el arribo de la II República Española. Las tarifas de la "*serata d'onore*" eran también más baratas, quedando excluidas del abono.

Además de esos parámetros analizados, los precios de las representaciones también oscilaban de acuerdo con los teatros en donde tenían lugar. El primer coliseo valenciano, el Teatro Principal, ofertaba los precios más elevados. Los restantes coliseos no estivales presentaban unas tarifas más económicas, correspondiendo los precios más baratos a los recintos escénicos que abrían sus puertas durante el estío.

II.7.- EL PÚBLICO Y LA CLAQUE.

El espectador valenciano poseía una paupérrima cultura y educación operística, como el espectador español en general:

*<El arte lírico en el teatro está sujeto á muchas anomalías, hijas unas del escaso conocimiento que alcanza el público en asuntos musicales.>*⁹¹

⁹¹ Ruiz y Contreras, L.: *Desde la Platea (divagaciones y críticas)*, Madrid, 1894, p. 298.

Las exigencias artísticas del público para con los cantantes estaban en relación directa con los precios de las funciones, con evidentes muestras de desagrado cuando, tras haber pagado unos elevados precios, los cantantes no respondían a las expectativas. Este proceder del público no siempre era bien comprendido por la crítica valenciana, ni tampoco por la prensa española en general:

<Todos estos artistas han de gozar de reputación europea (...). Despréndese de esta cláusula, que todas las óperas que se ejecuten, han de serlo siempre por un cuarteto de primissimo cartello, puesto que siempre se paga el mismo precio por la localidad; y que las partes secundarias que en las óperas intervengan, han de ser también siempre, de mérito relevante. (...)

Se ha hecho moda de algún tiempo á esta parte, calificar por la prensa, de poco cultas, las manifestaciones ruidosas que se producen contra los artistas que no agradan; pero nosotros aconsejamos al público, que siga este camino como el único eficaz para obtener un resultado satisfactorio. ¿Qué otro si nó le queda que seguir?>⁹²

La *claque* es un fenómeno que se remonta a la pasada centuria decimonónica y que está relacionado con los *divos* y el éxito de una compañía durante la representación de la ópera. Una parte de las localidades de "Entrada General" eran retenidas por el empresario de la compañía y los cantantes solistas, de manera que no se despachaban en taquilla, ni tampoco, por supuesto, en el abono. Dichas localidades retenidas eran repartidas de manera gratuita entre jóvenes o personas adultas pertenecientes a colectivos sociales poco pudientes, habida cuenta de que la ópera era un espectáculo caro, contemplado en su globalidad. A cambio de asistir gratuitamente a las funciones, -ordinarias, extraordinarias y de *matinée*-, ese conjunto de espectadores beneficiados debían de servir a los intereses de los donantes de las localidades. La *claque* se articulaba por medio de una persona que negociaba las localidades con los donantes y transmitía las consignas de éstos últimos a los espectadores de humilde condición favorecidos. Ese intermediario era el "*jefe de la claque*". Las consignas, acordadas previamente a la función, consistían en prorrumper en grandes aplausos al término de un aria de un cantante concreto, de una o varias escenas, a la conclusión de cada

⁹² Carmena, L.: *El Teatro Real de Madrid en la en la temporada de 1879-1880*. Librería de Fernando Fe, Madrid, 1880, pp. 33-34.

acto, y a la clausura de la representación. Se pretendía con ello arrastrar al resto de los espectadores induciéndolos a aplaudir generosa y prolongadamente, mostrando así el público su beneplácito hacia los cantantes y la compañía, el conjunto de la representación, en suma. Esta es la *claque* corriente, usual. Algunos críticos de la prensa valenciana bautizaron este tipo de *claque* con el calificativo de "morenos", aludiendo a los componentes de la misma.

Pero también existía otro tipo de *claque*. Es aquella que seguía consignas reventadoras de la representación, silbando, siseando o prorrumpiendo frases reprobatorias y otras manifestaciones de desagrado hacia un cantante determinado, un *divo*. Las razones de estas actuaciones contra el *divo*, pretendiendo inducir a los restantes espectadores en su desaprobación, hay que buscarlas en la falta de acuerdo entre el gran cantante y el *jefe de la claque*. Éste percibía importantes cantidades pecuniarias del *divo*, que iban destinadas a sus propios bolsillos y al empresario teatral. Si tales cantidades no eran satisfechas, el *jefe de la claque* ordenaba a sus adocenados espectadores actuar contra el *divo*. La *claque*, pues, suponía una mengua en los ingresos del gran cantante:

<Bien es verdad que del sueldo asignado, una buena parte no llega al bolsillo del artista, sobre todo cuando éste es famoso y cobra elevados "cachets", porque tiene necesidad de mantener el rango y el prestigio de gran cantante, y para conservarlo necesita que cada actuación, cada salida, como se dice en el léxico operístico tratándose de "divos", (...) se cuente por éxitos extraordinarios, con ovaciones -si puede ser, delirantes- al final de cada romanza, y con numerosas llamadas al proscenio, al final de cada acto. (...)>

Pero para obtener todo eso no le basta con ser un cantante de extraordinarias facultades y un verdadero artista de la escena. Ha de tratar con el jefe de la "claque" del teatro, y con él ha de estipular y contratar las condiciones y los detalles del éxito. Según sean éstos, el precio será más o menos alto. Los aplausos de saludo, al aparecer en escena; las interrupciones con un "bravo" estentóreo, en un momento determinado; la ovación que no termina hasta obligar al "bis" de un aria o una romanza fijada de antemano; el número de llamadas a escena y de subidas de telón al final del acto; el grado de calor del entusiasmo, todo está medido y tarifado, y en relación a ello debe ser pagado por el artista. Con el bien entendido de que, si no hubiese acuerdo entre el artista y la "claque", ésta puede actuar de "anticlaque"; y en este caso, no solamente no provocará ovaciones, sino que las abortará con siseos, o iniciará protestas y levantará manifestaciones de desagrado. Estas operaciones las dirige el jefe de la "claque", colocado en un lugar, generalmente en los pisos altos del teatro, bien visible para los elementos que están a sus órdenes, gente que en pago tiene entrada gratis, pero obligada, a las funciones, sin recibir otra retribución. Todos los ingresos, que suelen ser cuantiosos, se los reserva el jefe, muchas veces en combinación con la misma empresa.>⁹³

⁹³ Pahissa, J.: *Sendas y cumbres de la música española*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1955, pp. 137-138.

La *anticlaque* actuó esporádicamente en los teatros valencianos, siendo bautizada con el calificativo de "*alabarderos*" por la crítica local.

Evidentemente, la *claque* y *anticlaque* suponen un elemento disturbador de la opinión del público. Empero, no obstante, el talento artístico del *divo* no puede ser puesto en tela de juicio a causa de la *claque*:

<Claro que aplausos de "claque" (...) no se obtienen, ni pagando, si no es sobre la base de un valor positivo>.⁹⁴

Nuestra labor investigadora ha sido bastante fructífera por lo que respecta a las preferencias tipológicas vocales del público: el gusto canoro del espectador. De manera meridiana, los valencianos sentían especial predilección por los tenores líricos de gran robustez instrumental; esto es, los correspondientes hoy a los tenores *spinto*,⁹⁵ denominados por la prensa valenciana con la expresión *fort-tenor*. Poco importaba que la formación técnica del cantante fuera escasa o nula. El espectador, ante todo, deseaba escuchar una voz corpulenta. Ejemplos como "*Salvaoret el de Picaña*", (un caso realmente extremo en sus carencias educativas canoras) o Julián Biel, de rango muy superior, son emblemáticos. En las sopranos, compartían sus gustos entre las carnosas sopranos dramáticas y las etéreas voces ligeras o de coloratura, en detrimento de las líricas. Las restantes cuerdas eran menos apreciadas por el público local, a pesar de lo cual existía una cierta propensión en el gusto hacia los subtipos dramáticos y heroicos: barítono dramático⁹⁶, mezzosoprano dramática, etc...

La ópera de mayor aceptación entre los valencianos era "*Aida*". Sabedores de ello, las compañías acostumbraban a inaugurar sus temporadas con ese título verdiano.⁹⁷

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Por esta razón, hemos prestado especial atención a Hipólito Lázaro y Miguel Fleta.

⁹⁶ También denominado barítono heroico o bajo-barítono.

⁹⁷ Las óperas serán analizadas en el apartado pertinente.

II.8.- LA CRÍTICA MUSICAL Y LOS MUSICÓGRAFOS.

En primer lugar, conviene dejar sentado con total rotundidad que el objetivo del discurso crítico era el cantante. En rigor, era un auténtico metalenguaje canoro. El director de orquesta y los restantes elementos artísticos ocupaban un lugar muy secundario. Los objetivos de la crítica y del público, pues, son los mismos. La atención se concentraba sobre todo en las voces que ejecutaban los papeles principales, dedicando más líneas a la primera soprano y el primer tenor. Obviamente, un *divo* acaparaba la atención, independientemente de su tipología vocal. La presencia de los *divos* en la ciudad y su actuación posterior en el proscenio eran ampliamente glosados por la prensa, merced a notas informativas -y a veces entrevistas- previas y amplias columnas artigráficas tras la interpretación.

De las cuatro principales funciones que enmarcan el discurso crítico, a saber, la mediática, la interpretativa, la evaluativa y la autorreflexiva,⁹⁸ la crítica musical valenciana excluía la última de ellas. La inexistencia de esa función metalingüística guarda relación con el carácter cronístico de los textos artigráficos. El musicógrafo tan sólo pretendía elaborar una crónica de lo acontecido en la representación, de la actuación de los cantantes y la reacción del público ante el ejercicio artístico canoro. Las funciones interpretativa y evaluativa, *sensu stricto* y actuando conjuntamente, se cumplían solamente cuando tenía lugar el estreno de una ópera. En ese momento, el crítico interpretaba la obra y realizaba su valoración. Pero, ante todo, era una crítica *ad hominem*, a la personalidad artística del compositor:

<Esta crítica tendría en cuenta la persona del músico, (...) no sólo consideraría los resultados de su formación, de su aprendizaje, del ambiente en el cual ha creado su obra, sino también las variantes que su estilo ha sufrido en el curso de su existencia>.⁹⁹

⁹⁸ De la Calle, R.: *Estética y Crítica*. Ed. Edivart, Valencia, 1983, p. 47.

⁹⁹ Hurtado, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*. Grupo Editor Latinoamericano, Col. Temas, Buenos Aires, 1988, p. 48. (Alude el autor acá al método crítico definido por Meyer Greene como *re-creación*, que es el practicado por los musicógrafos valencianos en los estrenos, con independencia del cometido de los cantantes).

La función evaluativa, contemplada de manera aislada, sin el concurso de la interpretativa, se prodigaba con mayor asiduidad, pero no constituía tampoco una tónica habitual.

El musicógrafo escribía con gran premura, pues debía entregar su crónica en la misma noche que se había celebrado su representación, al objeto de salir publicada al día siguiente en la prensa. Acostumbraba a escribir sus textos artigráficos en la misma redacción del periódico. Las funciones estivales en la Plaza de Toros, dada la tardanza de la hora en que comenzaban, -amén de los retrasos sobre el horario previsto, habituales en el coso taurino-, le obligaban a concluir su labor artigráfica muy tarde, entre la 1 y las 3 de la madrugada.

Salvo notorias excepciones, la calidad literaria de los textos musicográficos valencianos era ínfima.¹⁰⁰ Plagados de convencionalismos, obsesivamente repetitivos, observaban una estructura monocorde en todos los rotativos. Tras el título de la representación, se hacía alusión a la asistencia de espectadores, bajo fórmulas como *"el teatro ofrecía ayer brillante aspecto"* y otras similares. La presencia en el coliseo de familias aristocráticas o personas que desempeñaban cargos institucionales era prolijamente detallada, rasgo este que mengua progresivamente a partir del segundo período de nuestra investigación, y que desaparece con el arribo de la II República Española. Sin duda, el crítico escrutaba detenidamente las personas que ocupaban los palcos y las butacas de patio; o bien pedía o le proporcionaba el teatro la relación de ilustres familias abonadas. Por fin, levantaba el telón de su juicio crítico, con las miradas puestas en los cantantes. Al tiempo, iba anotando la acogida del público a los cantantes, su beneplácito o desaprobación. Las observaciones sobre la actuación de la *claque* eran excepcionales. Concluía

¹⁰⁰ Ello nos ha obligado a seleccionar los textos artigráficos, reproduciéndolos siempre extractados, salvo indicación expresa en sentido contrario. En muchas ocasiones, incluso, quintaesenciados con una sola frase o un mero calificativo que definiera esencialmente el resultado de la representación. También hemos seleccionado los textos de acuerdo con la importancia de los cantantes y las compañías.

siempre con una suerte de estrambote en donde comentaba con parquedad el cometido del director, la orquesta y los coros, las más de las veces con simples calificativos. Esta era la receta habitual. Los textos artigráficos comentando la actuación de los *divos*, así como los de los estrenos operísticos, presentaban más variedad y riqueza discursiva, amén de una mayor elongación. Los análisis de las facultades instrumentales y de los cometidos canoros de los *divos* eran profusamente anotados, empleando vocablos terminológicos metalingüísticos, específicos del canto. No omitían la conducción escénica del *divo*, así como el sesgo caracterial que éste imprimía a su papel. La ejecución de las arias más vibrantes eran siempre observadas con auténtico espíritu cronístico. En los textos de los estrenos de óperas, el musicógrafo acostumbraba añadir en la cabecera el análisis de la obra, abordando primero la figura del compositor, como ya hemos apuntado. Posteriormente, la valoración del literaria del libreto, su estructura y trama argumental, al que concedía gran importancia. Por último, la música, contemplando la melodía y la orquestación, así como sus parentescos lingüístico-musicales con otros compositores y estilos, emitiendo juicios evaluativos a propósito de su mayor o menor modernidad y oportunidad.

El público pudiente, especialmente el de palcos y butacas; era muy respetado por la crítica musical, de manera inversa a los espectadores que ocupaban las localidades de "Entrada General", a los que motejaba irónicamente con el calificativo de *atenienses*. La importancia de las compañías estaba en cierta relación con la extensión que abarcaba la crónica, debido a la calidad de voces que integraban las plantillas de las compañías, y teniendo en cuenta las lógicas oscilaciones de la extensión de las columnas en un periódico; sujeto al volumen de noticias generales acaecidas el día anterior. Aunque no puede generalizarse, existe una cierta propensión negativa hacia las compañías de Arturo Baratta, sobre todo por parte del diario "Las Provincias". Las funciones de estío eran abordadas con laconismo y

austeridad literaria. En muchos casos, no existen textos artigráficos de representaciones estivales. Ello no obsta para que, cuando se escribían, el musicógrafo contemplara con simpatía los coliseos veraniegos, aduciendo el ambiente agradable y festivo.

Existe una amplia casuística sobre la valoración de los compositores y de las óperas por los musicógrafos, de manera que no resulta una tarea sencilla bosquejar globalizaciones. Puede afirmarse que Wagner era idolatrado por los musicógrafos, convirtiéndose en el *Sancta Sanctorum* de la ópera, un catalejo referencial de las creaciones más modernas, coetáneas a los musicógrafos. Verdi era profundamente respetado y querido. Aunque las opiniones sobre Puccini eran discordantes¹⁰¹, los musicógrafos acariciaban su *morbidezza* y padaleaban el excelso melodismo y el colorido armónico pucciniano, siendo objeto de admiración, que no de veneración. Compositores belcantistas como Bellini y Donizetti eran contemplados con cierta caducidad, pero valorados en la medida en que sus obras constituían geniales demostraciones de virtuosismo vocal para todo buen cantante ligero. "Il Barbiere di Siviglia" rossiniano y "Cavalleria rusticana" e "I Pagliacci" y "Carmen" eran títulos entrañables. No se cuestionaba el arte de Meyerbeer, pero se le arrinconaba progresivamente, observando el musicógrafo la inadecuación de la *grand opéra* meyerbeeriana en el mundo contemporáneo, cada representación que transcurría haciendo acopio de méritos para su ingreso en un museo. La escasa ópera española que subía a los proscenios ocupaba un lugar muy secundario en las miras del artígrafo, pero no obraba con desdén hacia ella. Los estrenos de las óperas del compositor valenciano Salvador Giner ocuparon un lugar notabilísimo, tanto desde el punto de vista cuantitativo -con amplísimas columnas, superiores incluso a las dispensadas a los *divos*- como desde el punto de vista cualitativo, auténticas loas no exentas de veneración

¹⁰¹ Por el carácter un tanto folletinesco de la ópera "Tosca".

hacia el compositor valenciano; siendo las críticas más emblemáticas las del rotativo "Las Provincias".¹⁰²

En general, la crítica musical valenciana era complaciente y respetuosa.

La autoría de los textos artigráficos es imposible de precisar en numerosísimos casos. Un volumen muy sustancioso de las crónicas no estaban firmadas.¹⁰³ Otras, tenían por firma una simple letra, o dos letras. Muchas cobijaban su autoría bajo un pseudónimo. Constituían el grupo más reducido aquellas en donde aparecían el nombre y el primer apellido del crítico. Junto a un puñado de destacados artígrafos, debieron de escribir crónicas musicales los redactores ordinarios de los periódicos en gran medida, probablemente las que no estaban firmadas.

Por el gran volumen de textos escritos y por la mayor calidad literaria y analítica, superior a la mediocridad general, es de justicia glosar en primer término la personalidad de Bernardo Morales San Martín. Farmacéutico de profesión, Morales San Martín estudió también Derecho:

<Su padre, don Bernardo Morales Soriano, quiso que estudiara Farmacia, para lo cual, después de obtener el grado de Bachiller, matriculóse en la Facultad de Zaragoza, donde se licenció (...), inscribiéndose entonces en nuestra Universidad donde cursó algunos cursos de la carrera de derecho, la cual no llegó a terminar por fallecimiento de su progenitor que le originó serios quebrantos y tuvo que hacerse cargo de la botica.>¹⁰⁴

Era asimismo un destacado literato:

<Se relacionó con los máximos representantes de la Renaixença, aunque por sus gustos perteneció más a la escuela naturalista. En cierto modo influido por Blasco Ibáñez, escribió novelas de ambiente popular valenciano. Fundó con Carceller la revista valenciana El cuento valenciá. Colaboró en numerosas publicaciones, como La Degollá, El cuento del diumenche, La traca nova, Anunciador valenciá y Pensat y fet.>¹⁰⁵

¹⁰² Pese a que Alfonso XIII alcanzó su mayoría de edad en el mes de mayo del año 1902, hemos arrancado nuestra investigación en la temporada teatral 1900 - 1901, debido al estreno masivo de las óperas de Salvador Giner (el 75 % de su producción operística vio la luz en esa temporada), en el marco de un ciclo dedicado a tal efecto.

¹⁰³ En especial, las del diario *Las Provincias*, salvo las esporádicas críticas de los estrenos escritas por Eduardo López-Chavarri Marco.

¹⁰⁴ Gascón Pelegrí, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, p. 257.

¹⁰⁵ Galiano Arlandis, A.: *La transición del siglo XIX al XX*. (Cfr. AA. VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Ed. Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 326).

En el ejercicio de la crítica musical, Bernardo Morales San Martín adoptó el pseudónimo de "Fidelio" en "El Mercantil Valenciano".¹⁰⁶ Fué también compositor:

*<y más tarde, a través de los años que ejerció la crítica musical en El Mercantil Valenciano, en cuya época compuso zarzuelas, suites y diversas piezas para piano y orquesta.>*¹⁰⁷

Los textos artigráficos de Morales San Martín son ponderados y muy analíticos, con agudas observaciones sobre los cantantes: estado instrumental, decurso canoro, interpretación, conducción escénica, etc...

El ejercicio cronístico de la crítica por parte de Eduardo López-Chavarri Marco se reservaba, en materia operística, para unos pocos y señalados estrenos de óperas, participando en los primeros lustros del período objeto de nuestra investigación¹⁰⁸. Escribía en el diario "Las Provincias", empleando a veces el pseudónimo de "Eduardus". Compositor, musicólogo, director de orquesta, ejerció la docencia en el Conservatorio de Valencia. Su colaboración en el diario "Las Provincias" comienza en 1900, a requerimientos de Teodoro Llorente.¹⁰⁹ Las crónicas críticas de Eduardo López-Chavarri Marco poseían grandes dosis de erudición y reflexión en el análisis de las nuevas óperas que se estrenaban en Valencia.

Enrique González Gomá también ejerció la docencia, en calidad de profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio Superior de Música de Valencia¹¹⁰, sin excluir sus tareas creativas como compositor. Como artígrafo, y durante el período que nos ocupa, González Gomá escribió en "La Voz de Valencia", primero, -firmando con su apellido materno, y en el "Diario de Valencia", después; firmando con la inicial de sus apellidos: "G.". Trazaba el cometido de los cantantes con fineza, conociendo bien el ejercicio canoro.¹¹¹

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Gascón Pelegrí, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, op. cit., p.258.

¹⁰⁸ Téngase en cuenta que hablamos siempre de las crónicas críticas, ejecutadas tras la representación, y no de los artículos previos críticos o artículos atemporales, sin relación con las funciones de ópera.

¹⁰⁹ Gascón Pelegrí, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, op. cit., p. 207.

¹¹⁰ Galiano Arlandis, A.: *La transición del siglo XIX al XX*, op. cit., pp. 325-326.

¹¹¹ Ello nos ha llevado a pensar que tal vez Enrique González Gomá fuere cantante de ópera *amateur*, aunque no tenemos pruebas documentales que sostengan esta hipótesis.

Benito Busó y Tapia tuvo una participación escasísima en las tareas críticas valencianas de esta época, toda vez que coincidió con los últimos años de su vida. En 1911 se había trasladado a Madrid, falleciendo el día 13 de febrero de 1913.¹¹² También fue compositor. Dedicaba buena parte de su pluma a las revistas:

*<y su firma figuró con gran constancia en gran número de revistas artísticas, tales como La Crónica Musical, El Coliseo Barcelonés, La Opera, La España Musical, El Arte, El Boletín Musical y La Ilustración Hispano-Americana>.*¹¹³

Benito Busó, que firmaba así, con su nombre y primer apellido, escribió en el diario "El Correo".

En el rotativo "El Pueblo" aparece durante un corto período la firma reiterada de "Ariño", un pseudónimo. Éste pudo estar inspirado en el primer apellido del abogado y político Tomás Ariño (1857-1904), -quien escribió para el periódico "El Pueblo", siendo la última persona que ejerció el cargo de Director General de Gracia y Justicia del Ministerio de Ultramar en 1897, miembro del Partido Liberal-; o, lo que es más probable, el pseudónimo fue acuñado a partir del primer apellido de un pintor escenógrafo decimonónico valenciano, Rafael Ariño y Feliú, que pintó los telones de boca de diversos teatros valencianos y madrileños.¹¹⁴ La personalidad del artígrafo que se cobijaba bajo ese pseudónimo, pues, es ignota para nosotros. Su discurso es acerado, no exento de ironía.

¹¹² *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1914, p. 309.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Tomo I, Imp. Heraclio Fournier, Vitoria, 1972, p. 285.

III.9.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

Arturo Zabala, analizando la actividad operística en Valencia en el siglo XVIII, describe la buena salud de la cual gozaba el género -en líneas generales-, mediante una cita textual de Cotarelo:

<Después de Cádiz es Valencia la ciudad que tuvo mayores representaciones de ópera en el período que venimos reseñando>.¹¹⁵

Ampliando y matizando la cuestión, Zabala afirma lo siguiente:

<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 que arrancaba de dos centurias atrás>.¹¹⁶

Aunque durante las dos últimas décadas de este siglo XVIII la ópera sufriera un retroceso, era ya un espectáculo popular entre el público valenciano. En el siglo XIX, esta popularidad se mantiene, según se desprende de las afirmaciones de J. LL. Sirera:

<Al XIX es manifesta en la pressió exercida sobre els empresaris, fins el punt que quan el Principal obre les seues portes, aquests ja saben de bestreta que han de comptar amb una companyia estable d'òpera>.¹¹⁷

Durante el siglo XIX se construyen los principales teatros, los cuales continuarán más o menos activos para el evento operístico durante el período objeto de nuestro estudio (1900 - 1939). Así, el Teatro Principal, fue inaugurado el 24 de julio de 1832. El 20 de diciembre de 1853, *<día del cumpleaños de la Princesa de Asturias>*,¹¹⁸ abrió sus puertas el Teatro de la Princesa. En los albores del "Sexenio Revolucionario", el Teatro Ruzafa. Tratábase, en rigor, de un café-teatro, los cuales estaban de moda en aquellos años. Aunque el Teatro Ruzafa se inauguró el 7 de junio de 1868, en 1880 sufrió importantes modificaciones, confiriéndole éstas mayores aptitudes para el desenvolvimiento escénico. El 28 de octubre de 1876 abrió sus puertas el Teatro Apolo. Un coliseo que, por sus características constructivas, era

¹¹⁵ Zabala, A.: *La Ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Institución "Alfonso El Magnánimo". Valencia, 1960, p. 31.

¹¹⁶ Ibidem, p. 15.

¹¹⁷ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Institució "Alfons El Magnànim". I.V.E.I. València, 1986, p. 83.

¹¹⁸ Almanaque de *Las Provincias*, 1902, p. 143.

apropiado <para teatro y circo>.¹¹⁹ El Teatro Pizarro, un coliseo de estío, se inaugurará, con lógico criterio, un día de verano: el 27 de junio de 1891. El Teatro Pizarro constituirá un recinto operísticamente muy activo durante el primer decenio del siglo XX.

El Teatro Olympia se inaugurará ya en la presente centuria, el 10 de noviembre de 1915.

Este furor constructivo decimonónico no es un hecho aislado, que acontezca sólo en la ciudad de Valencia. El estreno del ovetense Teatro Campoamor tuvo lugar el 17 de septiembre de 1892.¹²⁰ Poco menos de dos años antes, el 31 de mayo de 1890, tuvo lugar la función inaugural del bilbaíno "Nuevo Teatro",¹²¹ denominado posteriormente "Teatro Arriaga"; denominación oficial probablemente aprobada en la Junta General de Accionistas del "Nuevo Teatro" celebrada el 24 de febrero de 1902.¹²² El hispalense Teatro de San Fernando ya había abierto sus puertas el 21 de diciembre de 1847.¹²³ Coetáneamente al sevillano Teatro de San Fernando, dos importantísimos recintos nacionales abrieron también sus puertas al público, recintos con quienes estará relacionada la vida operística valenciana: el Liceo barcelonés, inaugurado el 4 de abril de 1847, denominado "Gran Teatro del Liceo de Isabel II"¹²⁴, y el madrileño Teatro Real, solemnemente estrenado el 19 de noviembre de 1850,¹²⁵ durante el reinado de Isabel II. Una reina que, a sus 19 años, cantaba para la Corte, en el Teatro de Palacio, -inaugurado en abril de 1849-,

¹¹⁹ Ibidem, p. 144.

¹²⁰ Arrones Peón, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993, p. 37.

¹²¹ Basas, M., Bacigalupe, C., y Chapa, A.: *Vida y Milagros del Teatro Arriaga. 1890 - 1990*. Col. "Élites". Laida, edición e imagen, S.A. Bilbao, 1990, p. 71.

¹²² Ibidem, p. 91.

¹²³ Moreno Mengibar, A.: *La ópera en Sevilla (1731 - 1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos. Ayto. de Sevilla. Sevilla, 1994, p. 66.

¹²⁴ Alier i Aixalà, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*. Edicions Francesc X. Mata, S.L. Barcelona, 1991, p. 17.

¹²⁵ Gómez de la Serna, G.: *"Gracias y Desgracias del Teatro Real"*. Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1976, p. 24.

<"La Straniera" y "Capuletos y Montescos", de Bellini, o la "Ana Bolena", de Donizetti>. ¹²⁶

El gusto italianizante de la soberana se hubo extendido con anterioridad también a la aristocracia y al resto de los grupos sociales. A ello contribuyó la proliferación de las compañías italianas, implantadas en nuestro país. El predominio de la ópera italiana, junto a la zarzuela, impidió el sólido nacimiento de una ópera nacional:

<La única actividad musical que tenía un cierto ambiente en la sociedad española del siglo XIX era el teatro lírico. Todos los intentos de crear una ópera nacional, y sin duda los hubo, se estrellaron en el baluarte de indiferencia social impenetrable. Incluso los raros compositores que atravesaron el muro del Teatro Real lo hicieron en circunstancias penosas y precarias y, muchas veces, al precio de traducir sus libretos al italiano>. ¹²⁷

Sin embargo, y a lo largo del siglo XIX, la creación de ópera española se convirtió en una obsesión para los compositores más destacados:

<Venía siendo la ópera española un encendido anhelo y una perseverante aspiración de nuestros más ilustres compositores durante la primera mitad del siglo XIX y siguió siéndolo, con más tesón y ahínco, durante la segunda mitad.> ¹²⁸

Dicho voluntarismo fue compartido también por los musicógrafos de la época:

<Hay que oponer lo español á lo extranjero. Tenemos que españolizarnos si hemos de ser algo, si hemos de valer algo en el porvenir. (...)

En nuestro Conservatorio debería existir, como en el de París existe, una clase de ópera cómica nacional. (...)

¡La ópera española! Hé aquí la gran cuestión. Caballo grande ande ó no ande>. ¹²⁹

Las preferencias de los españoles hacia la zarzuela se extendieron también por Hispanoamérica. En Argentina la situación era coetáneamente similar a España, acusando una clara influencia italiana:

<La América latina mostró preferencia por el género zarzuelístico merced a las incesantes y difundidas importaciones de productos ibéricos, los cuales tendrían numerosos imitadores (...). No obstante ser muy sensible la influencia italiana en la República Argentina, presentaron argumentos nacionales varias óperas de W. Fumi y de A. Berutti.> ¹³⁰

El público español recluía el castellano a la zarzuela; mientras que el italiano era la lengua predilecta para la ópera:

¹²⁶ Ibidem, p. 10.

¹²⁷ Marco, T.: *Historia de la música española: El siglo XX. Vol. 6.* Col. Alianza Música, nº 6. Alianza Editorial. Madrid, 1983, p. 19.

¹²⁸ Subirá, J.: *Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945, p. 186.

¹²⁹ Peña y Goñi, J.: *La Ópera Española y la Música Dramática en España*, Imp. El Liberal, Madrid, 1881, pp. 674-675.

¹³⁰ Subirá, J.: *La estética operística del siglo XX*, en la Revista de Ideas Estéticas, abril-mayo-junio, nº 82, Madrid, 1963, p. 118.

<hubiera parecido en desmedro de la jerarquía artística de la temporada, y hasta en desconsideración para el autor, el que una obra (ópera) se cantara en castellano, ya que el castellano era la lengua de la zarzuela, y ésta era de orden inferior. Tan habituados estaban los oídos españoles a referir el canto en castellano a la escena zarzuelera, y, en cambio, a identificar el alto estilo cantable a la lengua italiana, que, en las tablas del gran teatro, con todo el aparato escénico y orquestal, y el esplendor del lujo y la belleza en la sala, al sonar las claras y bien comprensibles palabras castellanas en boca de los artistas sobrevestidos de ricos y raros trajes "de época" (...) se hubiera producido un agrio y grotesco choque que habría de hacer brotar la risa en los labios de los espectadores>.¹³¹

Por lo que a las preferencias del público valenciano en el siglo XIX respecta, destaca, en primer lugar, el "fenómeno Rossini", durante los años 20 del pasado siglo, coincidente con otros ámbitos de la geografía española. Así, la temporada del Liceo barcelonés de 1815 fue inaugurada con "La italiana en Argel", desencadenado *<un verdadero furor operístico en la ciudad>.¹³²*

En la ciudad de Valencia, en el decenio siguiente, durante los años 30, y siempre según J. LL. Sirera¹³³, Rossini cede el testigo de la popularidad, de manera progresiva, a Bellini, cuya ópera "I Capuletti ed I Montecchi" ("Capuletos y Montescos") será la más representada en el Teatro Principal. El período que media entre 1841 y 1850 es dominado en los primeros años por Donizetti, con óperas como "Lucía de Lammermoor" y "Lucrecia Borgia". Sin embargo, hacia la segunda mitad de esta década, aunque se mantendrá en cartel, no podrá competir con la pujanza de Verdi, quien dominará la década siguiente, 1851 - 1860. Es una década calificada como "negra" para la ópera por J. LL. Sirera, debido a la eclosión de la zarzuela. Empero, no obstante, y por lo que a la ópera respecta, "El Trovador" verdiano es la ópera más representada en el Teatro Principal en este período. Junto a "El Trovador", "La Favorita" donizettiana constituirán las óperas más queridas por el público valenciano. La década siguiente, 1861-1870, incorpora "Un ballo in maschera" como la ópera más apreciada de Verdi. La ópera francesa, después de los intentos de aclimatarla por el invasor durante la guerra napoleónica, sobre

¹³¹ Pahissa, J.: *Sendas y cumbres de la música española*. Edit. Hachette. Buenos Aires, 1955, p. 53.

¹³² Alier, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*, Opus cit. p. 20.

¹³³ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Opus cit. pp 83 y ss. Sirera refiere en estas páginas de su libro los gustos operísticos del público valenciano en el siglo XIX.

todo las óperas de autores como Grétry o Boieldieu, especialmente perceptible en el ambiente musical barcelonés, triunfa ahora en la ciudad del Turia. Así, el "Fausto" de Gounod es una obra imprescindible en los repertorios valencianos. Meyerbeer será un compositor que comience a ser aceptado: óperas como "Los Hugonotes" o "Dinorah" entrarán en el abanico de representaciones. El resto de la centuria decimonónica (1870 - 1900) tiene como rasgos más significativos la popularidad de óperas como "La Africana", de Meyerbeer, y "El Barbero de Sevilla" de Rossini; y, posteriormente, la lenta penetración del wagnerianismo¹³⁴, así como la rápida aceptación de obras de la escuela "verista" italiana: "La Bohème", "Cavalleria Rusticana" o "I Pagliacci".

Como se verá a lo largo de nuestra investigación, el repertorio operístico de los teatros valencianos no registrará excesivas variaciones durante el período objeto de nuestro análisis, salvo señaladas excepciones, las cuales detallaremos oportunamente.

¹³⁴ El 5 de enero de 1899 se estrena "Lohengrin" en el Teatro Principal, con el tenor Francisco Viñas encabezando el reparto.

II.10.- LOS PERIODOS HISTÓRICOS.

II.10.1.- EL AUGE DE LA ÓPERA: 1900 - 1910.

Esta primera fase está caracterizada por el auge de la actividad operística en los coliseos valencianos¹³⁵, considerando esta afirmación siempre con respecto a las etapas posteriores¹³⁶. El total de representaciones en este período alcanzó un mínimo absoluto de 714¹³⁷, con una media levemente superior a las 64 representaciones anuales.

Estos años fueron los únicos en los que se representaron funciones de ópera en el Teatro Pizarro, compitiendo incluso, -en cuanto a número absoluto de funciones-, con el Teatro Principal. Algunas temporadas de ese coliseo estival, ubicado en la calle Pizarro, superaron los 30 días. Aunque se celebraron funciones de ópera en el Teatro Apolo, sin embargo su incidencia numérica fue menor. La presencia de la ópera en teatros como el Parque Glorieta, Ruzafa -éste, con "*ópera barata*"-, el de la Exposición (1909) o en el recinto del "Jai-Alai", bien podríamos calificarla como "episódica" o "accidental"; pero ilustran con claridad la buena salud de la que aún gozaba la ópera. El Princesa, con una breve temporada en 1910, contando con el tenor Hipólito Lázaro, es ya una sombra testimonial del papel que desarrollara en el siglo XIX. También en la Plaza de Toros se celebraron funciones durante este primer periodo.

Por lo que a la permanencia ininterrumpida en cartel de las compañías respecta, es decir, la duración de las "temporadas" operísticas, se alcanzaron las cotas más altas. A destacar, en el Teatro Principal, los 64 días que se

¹³⁵ Bueno Camejo, F.C.: *El arte de la ópera en la Valencia Contemporánea: El reinado de Alfonso XIII*. Revista Archivo de Arte Valenciano, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1993, p. 184.

¹³⁶ En este capítulo hemos contabilizado las óperas por años naturales, para un mejor tratamiento estadístico.

¹³⁷ Siempre nos referiremos al número mínimo de representaciones, basándonos en las fuentes documentales de las críticas periodísticas, las cuales dejaron constancia impresa de la ejecución de las representaciones operísticas.

mantuvo la compañía del maestro Petri durante la temporada teatral 1904-1905: del 5 de noviembre de 1904 al 8 de enero de 1905. Por parte del Teatro Pizarro, destaca la temporada estival de 1904, en donde la compañía del citado maestro Petri se sostuvo 50 días en cartel: del 13 de agosto al 2 de octubre.

Los periplos de las compañías por los distintos coliseos de la ciudad fueron frecuentes, hecho que corrobora la actividad operística: acabada una temporada en el Principal, marchaban al Apolo, Pizarro, etc...

Otro rasgo definitorio de esta etapa primigenia es el constituido por la reposición y el estreno del corpus operístico del compositor valenciano Salvador Giner, baluarte de la "Renaixença" musical. Reposición de "Sagunto"¹³⁸, que ya fue estrenada en la centuria precedente. Estreno de las restantes: "El Soñador", "El Fantasma"¹³⁹ y "Morel"¹⁴⁰. Curiosamente, el "*Patriarca de la Música Valenciana*",¹⁴¹ fallecerá al finalizar este periodo, en 1911. Aunque tales representaciones de la ópera valenciana de Giner, *<una de las máximas cotas de nuestro romanticismo, unido a un nacionalismo de primera ola>*,¹⁴², no consiguieran modificar los gustos operísticos de los valencianos; sí fue cierto que durante esta etapa las óperas de Giner disfrutaron de gran aceptación, llegando "El Soñador" a representarse en 16 ocasiones,¹⁴³ por delante de óperas verdianas tan populares como "Rigoletto"¹⁴⁴ o "Il Trovatore"¹⁴⁵. Incluso, se pensó en difundirlas por el resto de la nación.

El wagnerianismo, abierta ya la brecha en el siglo precedente, con el estreno de "Lohengrin", figurando el tenor Viñas en la cabecera del reparto,

¹³⁸ Se representó en 8 ocasiones.

¹³⁹ 6 representaciones.

¹⁴⁰ Tan sólo subió a los proscenios en 4 ocasiones, incluyendo la función de estreno.

¹⁴¹ Climent, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*. Edic. del Cenia al Segura, Valencia, 1978, p. 59.

¹⁴² Marco, T.: *Historia de la música española. Siglo XX. Vol. 6. Opus cit.*, p. 95.

¹⁴³ Cfr. Gráfica I en Apéndice Documental.

¹⁴⁴ Durante este período "Rigoletto" se escenificó en 14 ocasiones.

¹⁴⁵ "Il Trovatore" subió a la escena en 7 ocasiones.

continuará su lenta penetración. A la zaga de "Lohengrin", sin duda la ópera wagneriana más aceptada por el público valenciano¹⁴⁶, figuró "La Walkyria"¹⁴⁷. El tenor Francisco Viñas será, precisamente, la figura canora masculina española estelar, de todo el periodo, frecuentando los proscenios valencianos, a diferencia de la siguiente etapa en donde su presencia será ya escasa. El tenor catalán, arropado por el público valenciano, promoverá -desde el orbe canoro- el wagnerianismo. Su "Lohengrin" se hará tan popular, que el 21 de octubre de 1905 cantará el "*racconto*" en valenciano, cuya letra fue traducida por Teodoro Llorente. Eduardo López-Chavarri Marco y Ricardo Benavent, por su parte, harán apología del drama lírico wagneriano desde otro ángulo, *<con sus estudios y publicaciones>*¹⁴⁸. Sin embargo, todo parece indicar que el wagnerianismo no tuvo en Valencia la fuerza y la capacidad organizativa que adquirió en Madrid y Barcelona, merced a las "asociaciones wagnerianas" de ambas ciudades. ¹⁴⁹

Pero el rasgo más relevante de todo esta primera etapa es el impacto producido por la incorporación de las óperas de Puccini y la escuela verista al repertorio, abrazadas por el público rápidamente, en especial "La Bohème", "Tosca", y "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci". Eran óperas que llegaban con suma celeridad, habiéndose producido sus estrenos absolutos en teatros italianos en la década o el lustro anterior. "La Bohème" fue la ópera que más veces subió a los proscenios valencianos, alcanzando la cota de las 98 escenificaciones, por delante de "Aida"¹⁵⁰. La otra ópera de Puccini antes aludida, "Tosca", fue llevada a la escena en 54 ocasiones. Los compositores veristas Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo gozaron también del favor del

¹⁴⁶ 36 funciones de "Lohengrin".

¹⁴⁷ 6 representaciones de "La Walkyria", amén del estreno en Valencia.

¹⁴⁸ Climent, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*. Opus cit., p. 57.

¹⁴⁹ A título de curiosidad, la "Asociación Wagneriana" madrileña estuvo presidida por el duque de Alba, la cual organizaba los célebres "miércoles wagnerianos". La barcelonesa "Associació Wagneriana" fue fundada el 31 de octubre de 1901, teniendo como presidente al crítico musical Joaquim Pena.

¹⁵⁰ De la popular ópera de Verdi, con la cual inauguraban sus temporadas muchas compañías, se celebraron 90 representaciones.

público valenciano, merced a sus respectivas óperas, "Cavalleria Rusticana" - llevada a la escena en 56 ocasiones- e "I Pagliacci" -la *mise en scène* de esta última se produjo en 39 ocasiones. En el omnipresente orbe italiano, Giuseppe Verdi completa la lista de los más favorecidos, aunque no sea éste su mejor momento, debido al empuje novedoso de Puccini y el verismo. Además de "Aida", el "Otello" mantendrá una activa presencia, dedicándosele 29 funciones del total de esta etapa.

La *grand opéra* francesa ocupa un lugar respetable. Las óperas de Meyerbeer más contempladas por los valencianos, fueron, por este orden, "La Africana"¹⁵¹, "Los Hugonotes"¹⁵², "El Profeta"¹⁵³, y "Dinorah"¹⁵⁴. También "Fausto"¹⁵⁵ de Gounod, adquiere una cierta preeminencia. La popularidad de la *grand opéra* gala, especialmente de las creaciones meyerbeerianas, es otro rasgo de esta etapa primigenia.

El resto del abanico francés está compuesto por dos óperas de Bizet; "Carmen",¹⁵⁶ y "Le pêcheurs de perles"¹⁵⁷; y la novedad de "La Damnation de Faust" de Berlioz, que, tras su estreno, no tendrá incidencia alguna en el repertorio teatral valenciano¹⁵⁸. El predominio de Meyerbeer es una herencia decimonónica, toda vez que su influencia ya se había dejado sentir en el último tercio del siglo XIX en Valencia.¹⁵⁹

Como telón político de fondo, el "blasquismo", acaudillado por Vicente Blasco Ibáñez. El "blasquismo" dominó el Ayuntamiento de la ciudad desde 1901 hasta 1911. Un telón político meramente casual para con la actividad operística. Cabe agregar que el proyecto blasquista quedó reducido, en su

¹⁵¹ 48 representaciones.

¹⁵² 19 representaciones.

¹⁵³ 7 representaciones.

¹⁵⁴ 4 representaciones.

¹⁵⁵ 17 representaciones.

¹⁵⁶ 29 representaciones.

¹⁵⁷ Dado que se cantaba en italiano, aparecía anunciada como "I Pescatori di perle". Se escenificó en 12 ocasiones.

¹⁵⁸ Tras el estreno, se escenificó solamente 6 veces más.

¹⁵⁹ Fue la ópera más representada en el Teatro Principal en el período 1870-1877.

realización, a un programa de acción municipal en el ámbito de la ciudad de Valencia, centrándose *<en la consecución de un cambio exclusivamente político, con la proclamación de la República y la democratización de la vida pública, (...) propugnando mejoras en los salarios y las jornadas de los obreros, pero sin compartir las concepciones anarquistas y socialistas>*.¹⁶⁰

II.10.2.- EL PROGRESIVO DECLIVE DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA: 1911 - 1929.

El declinar de la actividad operística en esta segunda etapa, iniciado en 1911, es especialmente manifiesto a partir de los años 20 de la presente centuria. El "Almanaque de Las Provincias" califica el momento como *<la espantosa crisis de producciones teatrales>*.¹⁶¹ A partir de los años 20 entramos en una coyuntura caracterizada por una crisis operística internacional:

<antes del eclipse (que corresponde aproximadamente a la época comprendida entre comienzos de los años 20 y los primeros años de postguerra), la ópera había atravesado periodos de gran éxito entre un público muy numeroso>.¹⁶²

Otra de las razones intervinientes en esta crisis es la penetración del cinematógrafo, al menos en un primer momento, frente al cual la ópera no puede competir como espectáculo por su mayor carestía y porque, en la mente de los empresarios modestos o poco ambiciosos, debió pesar el hecho de que las funciones de cinematógrafo comportasen menores problemas organizativos y de infraestructuras, amén de su carácter relativamente novedoso. Es sintomático que en la temporada teatral 1921-1922 del Teatro Principal, comenzada el 7 de octubre de 1921, fuera el cine *<el primer espectáculo que se ofreció>*.¹⁶³ A esta tesis que suscribimos se adhiere también José Climent,

¹⁶⁰ Salom Costa, J. y Martínez Roda, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*. C.E.U. San Pablo, Valencia, 1990, p. 204.

¹⁶¹ Almanaque de *Las Provincias*, 1923.

¹⁶² Leibowitz, R.: *Historia de la ópera*. Taurus Humanidades. Madrid, 1990, p. 12.

¹⁶³ Almanaque de *Las Provincias*, 1923.

al afirmar que <posiblemente la decadencia obedeciera a varias concausas, no siendo la menor de ellas la aparición del cinematógrafo, cuya época de esplendor empezó en Valencia durante los años 20>. ¹⁶⁴ Óperas y zarzuelas se vertieron al cinematógrafo durante estos años, atrayendo numeroso público.

Otra de las razones, ya apuntada, que incide en el declive de la actividad operística en los escenarios valencianos, es el cierre del Teatro Real de Madrid en 1925. La citada defunción del Real, yugulando la línea medular del "circuito ibérico", nos afectará, asimismo, de una manera sutil: el tránsito de los divos, en líneas generales, será cada vez más escaso por nuestros proscenios, copando el debilitado panorama operístico valenciano los "segundos espadas" de la lírica.

El número mínimo absoluto de funciones operísticas es sensiblemente inferior al período precedente: 519 representaciones, lo que nos procura una media anual levemente superior a las 27 representaciones. Si eliminamos las representaciones habidas de "El Gato Montés", ópera taurina que -por su proximidad a la zarzuela- sintonizó de manera fulgurante y apotéosica con el público¹⁶⁵, entonces el total de representaciones queda reducido a 458, con una media de 24 representaciones anuales. El Teatro Principal sostiene la mayor parte de la actividad operística. El Teatro Apolo rivalizará con el Teatro Principal durante los años 1919 y 1920¹⁶⁶. Además de la Plaza de Toros, cuyas funciones estivales tendrán una cierta regularidad entre 1924 y 1929, el resto de los proscenios presenta una actividad muy escasa: el Teatro Princesa, cuyo único rasgo relevante es el estreno de "Marianela" de Pahissa, con el tenor alcoyano Sirvent, en 1928-, y otros proscenios menores: Eslava, etc... El Teatro Pizarro ha desaparecido ya. En las postrimerías del período nacerán los "Festivales Líricos" en los Viveros Municipales, organizados por la Asociación de la Prensa Valenciana; pero sus comienzos son excesivamente modestos:

¹⁶⁴ Climent, J.: *Historia de la Música Valenciana*. Edic. Rivera Mota, Valencia, 1989, p. 97.

¹⁶⁵ 61 representaciones.

¹⁶⁶ El estreno de "Parsifal" tuvo lugar en el Teatro Apolo en el año 1920.

tan sólo una función veraniega de "Marina", en su versión operística, el 31 de julio de 1929, y dentro de otros eventos musicales. En la siguiente etapa, con el arribo de la II República Española, estos festivales tendrán un mayor desarrollo, pero siempre con carácter modesto. El año de 1929, asimismo, será el último año en donde el Teatro Principal nos ofrezca una digna temporada operística, con 36 representaciones de óperas, a cargo de una compañía dirigida por José Sabater, contando con Renata Pezzatti. Esta temporada nos traerá como novedad la ópera póstuma de Puccini, "Turandot".

La permanencia de las compañías en cartel, dentro de cada temporada, también es sensiblemente menor que el período precedente. Junto a la compañía de José Sabater, la cual estuvo 29 días de permanencia, -del 19 de febrero al 19 de marzo de 1929-, cabe citar el caso particular de "El Gato Montés", a cargo de la compañía de Penella, su propio autor, en el Teatro Apolo, quien se mantuvo con su obra 38 días ininterrumpidos, en la temporada 1916 -1917 (del 23 de febrero al 2 de abril de 1917). Cifras ambas muy inferiores a los 64 días alcanzados por la compañía dirigida por Vicente Petri en la temporada 1904 - 1905 del Teatro Principal.

Aunque los recorridos de las compañías por nuestros proscenios persisten, éstos son más breves e infrecuentes. Se acude ahora, más que nunca, a los "bolos" de los grandes divos extranjeros, sobre todo mientras funcione el "circuito ibérico", con el Teatro Real en activo: Titta Ruffo, Anselmi, María Barrientos, etc...

Los cantantes formarán sus propias compañías, para pequeñas giras o unas funciones determinadas, con mayor improvisación que en el período precedente. Ello no obsta para que puedan obtenerse buenos resultados. Una de las primeras cantantes en organizar compañías fue la tiple Elena Fons. A la compañía del barítono Sagi-Barba le debemos el estreno en Valencia de "La vida breve" de Falla, el 8 de febrero de 1916 en el Teatro Principal.

En el orbe de los grandes tenores nacionales, y tras Francisco Viñas, comparecerán Hipólito Lázaro, Miguel Fleeta y Antonio Cortis.

Para la música valenciana, el hecho más notable fue el éxito de "El Gato Montés", ópera de Manuel Penella Moreno.¹⁶⁷ El Almanaque de "Las Provincias" estima que "El Gato Montés" cosechó un <éxito grandioso>, consiguiendo una <muy buena entrada y pingües resultados>.¹⁶⁸

Tras "El Gato Montés"¹⁶⁹, es "Aida" la ópera más popular.¹⁷⁰ Aunque debemos tener presente el efecto disturbador de los repertorios particulares de los grandes cantantes en estas estadísticas, y teniendo en cuenta asimismo que el periodo que analizamos posee un número absoluto total de funciones menor, comprobamos cómo el impacto novedoso de Puccini y las óperas de la escuela verista ha sido absorbido,¹⁷¹ reocupando Verdi el primer lugar en los coliseos valencianos. Tras "Aida", es otra ópera verdiana, "Rigoletto", el título que más veces subió a la escena.¹⁷² "Il Trovatore",¹⁷³ "La Traviata"¹⁷⁴ y "Otello"¹⁷⁵ completan la práctica totalidad de la oferta verdiana. Absorbido el impacto de las óperas de Puccini y la escuela verista, ésta consolidó una cómoda posición. La *mise en scène* de la "Tosca" pucciniana se realizó en 32 ocasiones, "La Bohème" en 26. "Cavalleria Rusticana" se representó 27 veces, "I Pagliacci", 24. El ligero aumento de óperas belcantistas como "La

¹⁶⁷ Seguimos las tesis de Roger Aliet, Enrique Franco y Antonio Fernández-Cid de Temes, quienes no dudan en calificar a "El Gato Montés" como "ópera". Enrique Franco sostiene idéntico criterio (Cfr. Cuadernos de Música y Teatro, núm. 3, Madrid, p. 80). Antonio Fernández-Cid de Temes, por su parte, la incluye dentro de una lista de "óperas españolas" (Cfr. "Cien Años de Teatro Musical en España 1875-1975", Real Musical, Madrid, 1975, p. 66).

¹⁶⁸ Almanaque de *Las Provincias*, 1918.

¹⁶⁹ Los títulos más representados en los teatros valencianos durante 1911-1929, aparecen reflejados en el Apéndice Documental, Gráfica II.

¹⁷⁰ 59 representaciones.

¹⁷¹ Puccini, además, fallece el 28 de noviembre de 1924. Los efectos del verismo aún se dejarán sentir, pero ya débilmente: "Le Maschere" de Mascagni se estrenará y representará 4 veces más; "Andrea Chenier", 3 representaciones. Otros compositores veristas que fallecieron poco después de concluida la II Guerra Mundial, como Francesco Cilea o Franco Leoni, nunca vieron sus óperas representadas en los prosenios valencianos.

¹⁷² 52 representaciones, 38 más que en el periodo comprendido entre 1900-1910.

¹⁷³ 22 representaciones, 15 más que en el periodo comprendido entre 1900-1910.

¹⁷⁴ 12 representaciones, 4 más que en la etapa precedente, 1900-1910.

¹⁷⁵ 10 representaciones.

Favorita" de Donizetti¹⁷⁶ y "El Barbero de Sevilla" de Rossini¹⁷⁷, debe ponerse en relación con la presencia de grandes sopranos ligeras en nuestros prosccenios.¹⁷⁸

En el orbe germánico, las óperas de Wagner prosiguen su lenta difusión. Junto a "Lohengrin"¹⁷⁹, figurarán "Tannhauser"¹⁸⁰, "Tristán e Isolda", -estrenada en 1913 en el Teatro Principal, con Francisco Viñas en su última aparición en un teatro valenciano- y "Parsifal". Pese a que la oferta wagneriana es ahora más variada, el público valenciano sigue prefiriendo a "Lohengrin" frente a las restantes.

En el orbe francés, constatamos el hundimiento progresivo de la ópera meyerbeeriana. Su ópera más popular, "La Africana", sólo conseguirá subir a la escena en 8 ocasiones, cifra ligeramente inferior a la obtenida por "Los Hugonotes"¹⁸¹. Otras obras de Meyerbeer como "El Profeta" o "Dinorah" desaparecerán o quedarán reducidas a la mínima expresión¹⁸². El declive de la ópera de Meyerbeer no es sólo un rasgo local. También en otros teatros nacionales y extranjeros se verifica dicho fenómeno. Así, la temporada 1915 - 1916 del Teatro Campoamor será la última en la que se represente "La Africana" en ese coliseo asturiano.¹⁸³ Roger Alier describe la situación en el Liceo barcelonés en estos términos:

*<Ya hacía años que se notaba, sin embargo, una considerable reducción de las óperas del repertorio. Las obras antiguas que habían resistido hasta entonces, empezaron a flaquear o desaparecer: tal ocurrió con los principales títulos del antes tan popular Meyerbeer>.*¹⁸⁴

En ciertos teatros italianos, dicho fenómeno se registrará con anterioridad. Así, en el "Teatro Municipale" de Reggio Emilia, "La Africana"

¹⁷⁶ 29 representaciones entre 1911-1929, frente a 15 en el período 1900-1910.

¹⁷⁷ 19 representaciones entre 1911-1929, frente a 5 durante 1900-1910.

¹⁷⁸ Elvira de Hidalgo, etc...

¹⁷⁹ 26 representaciones.

¹⁸⁰ 3 representaciones.

¹⁸¹ 10 representaciones.

¹⁸² "El Profeta" desapareció de los escenarios valencianos, "Dinorah" sólo se representó en 1 ocasión.

¹⁸³ Arrones Peón, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892 - 1992*. Opus cit., p. 133. (Esta es la última vez que el autor registra una repetición de "La Africana").

¹⁸⁴ Alier, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*, Opus cit., p. 69.

subirá por última vez al proscenio durante la temporada 1896 - 1897¹⁸⁵. "Los Hugonotes" será la última ópera de Meyerbeer escenificada en el "Teatro Civico" de Cagliari, durante la temporada 1890 - 1891.¹⁸⁶ En el Teatro "Carlo Felice" genovés, "La Africana" se representó por última vez en el otoño de 1899, siendo "Los Hugonotes" la última ópera en desaparecer, escenificándose postreramente durante el invierno de 1914.¹⁸⁷

Además de las óperas de Bizet¹⁸⁸, Gounod¹⁸⁹ y Saint-Saëns¹⁹⁰, destacan las óperas de Massenet, en parte debidas a la cantante Genoveva Vix. Así, fue la Sra. Vix quien estrenó "Thais" en 1919 en el Teatro Apolo, bajo la batuta de Arturo Saco del Valle. Célebre fue, asimismo, la actuación de Genoveva Vix junto a Lauri-Volpi en la interpretación de "Manon" en 1921, en el Teatro Principal.

La ópera española conoce tiempos mejores. Pero se trata de un hecho coyuntural, pasajero, y de escasa entidad numérica. Además del caso particular de "El Gato Montés" y otros títulos tradicionales como "Marina"¹⁹¹ o "La Dolores"¹⁹², destacan los estrenos de "La vida breve", "Fantochines" y "Marianela". Éstas últimas tuvieron una estancia fugaz, sin conseguir consolidarse dentro del repertorio de los teatros valencianos. La precariedad de las condiciones de los estrenos de las óperas españolas del momento es analizada por Tomás Marco describiendo una amarga realidad, de trágicas consecuencias:

<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

¹⁸⁵ Degani, G. y Grotti, M.: *Teatro Municipale di Reggio Emilia. Opere in musica 1857-1976*. Vol. 4. Reggio Emilia, 1976, p. 10.

¹⁸⁶ Ruggeri, F.: *Storia del Teatro Civico di Cagliari*. Edizioni della Torre. Cagliari, 1993, p. 276.

¹⁸⁷ Frassoni, E.: *Due secoli di lirica a Genova*. Vol. II. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Génova, 1980, p. 477.

¹⁸⁸ "Carmen", 14 representaciones; "I Pescatori di perle", 5.

¹⁸⁹ "Fausto", 8 representaciones.

¹⁹⁰ "Sansón y Dalila", 4 representaciones.

¹⁹¹ 11 representaciones, en gran medida asociadas a compañías de zarzuela.

¹⁹² 4 representaciones.



obtuvieran gran éxito en un ambiente previamente hostil. Inéditas, la mayor parte de las partituras se han perdido, y resulta imposible volver a darlas a conocer aunque hubiera interés en ello>. ¹⁹³

De entre las restantes óperas, -y a título anecdótico-, merece la pena resaltar el estreno de "La Serva Padrona" de Pergolesi, que tuvo lugar el 23 de febrero de 1924 en el Teatro Principal, muy anterior a su estreno en el Liceo barcelonés, el 8 de febrero de 1945. ¹⁹⁴

La conflictividad social, en esta etapa de la monarquía alfonsina, aumenta progresivamente. La recesión agraria valenciana, motivada por la dificultad exportadora durante la I Guerra Mundial, aceleró la difusión del anarquismo agrario. J. LL. Sirera resume con claridad la situación de la ópera en relación con el entorno social: *<l'òpera tot al llarg d'aquests anys ofereix d'una forma ben clara el reflex d'una situació conflictiva en una societat igualment conflictiva*>. ¹⁹⁵

II.10.3.- LA CRISIS DE LA ÓPERA: 1930 - 1936.

Este período postrero, ocupado sobre todo por la II República hasta el estallido de la Guerra Civil Española, se caracteriza por la crisis de las representaciones operísticas en los teatros valencianos. Las antiguas "temporadas de ópera", con la amplia duración que antaño entrañaban, son sustituidas ahora por funciones aisladas o, a lo sumo, por brevísimos "ciclos" operísticos, en donde están presentes tan sólo unos cuantos títulos, con muy escasos días de permanencia en cartel. Esta realidad se había ido pergeñando en la etapa anterior, agravándose, como hemos visto, a partir del cierre del Teatro Real. Pero la depresión económica de 1929 agravó todavía más la situación, afectando primero a los teatros norteamericanos, y, posteriormente a los europeos.

¹⁹³ Marco, T.: *Historia de la música española. Siglo XX. Vol. 6.* Opus cit., p. 44.

¹⁹⁴ Alíer, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo.* Opus cit., p. 465.

¹⁹⁵ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història.* Opus cit., p. 271.

Tan sólo tuvieron lugar 54 representaciones de ópera, con una media anual levemente superior a 6.

La política del incipiente gobierno republicano se orientará hacia las subvenciones públicas del teatro lírico en general, por medio de los decretos del 21 de julio y del 15 de septiembre de 1931, merced a la recién creada Junta Nacional de la Música y Teatro Lírico, en un intento por regular y ordenar la actividad por parte del Estado, ante la imposibilidad de su sostenimiento únicamente por la iniciativa privada. Las ciudades de Madrid y Barcelona resultaron beneficiadas por esas subvenciones. En el caso del Teatro Principal de Valencia, también la Diputación Provincial abordó el capítulo de las subvenciones:

*<Ben bé hem pogut veure com el problema de les subvencions al gènere líric va ser un dels cavalls de batalla de la encara incipient política teatral de la Diputació. Una cosa tenien clara els diputats: la impossibilitat de dur a terme una campanya d'òpera sense subvenció; es trobaven, no gens menys, en una situació inèdita: per una banda mantenien un sistema privatitzador d'un bé públic (el Teatre Principal) i per altra banda, intentaven servir-se'n, dels primers intents de dur una política teatral (molt tímida, no cal ni dir-ho) per part de les autoritats centrals. La impossibilitat del maridatge era ben òbvia>.*¹⁹⁶

La mayoría de los teatros valencianos cierran sus puertas a la ópera en este periodo, y los que se mantienen en activo, como el Teatro Principal o el Apolo, muestran una actividad escasa. En el apartado de las funciones estivales, además de la Plaza de Toros, destacan las organizadas en los Viveros Municipales, constituyendo sus "Festivales Líricos" uno de los rasgos más característicos de esta etapa. Los ciclos operísticos organizados por la Asociación de la Prensa en los Viveros Municipales tendrán una cierta relevancia, dentro del carácter exiguo de esta época, alcanzando máximos de 5 funciones en 1932 y en 1934, manteniéndose con regularidad hasta 1936. El arribo de la Guerra Civil Española provocará la suspensión de varias representaciones operísticas proyectadas en los Viveros Municipales, las cuales debían comenzar el 28 de julio de 1936, reponiendo "El Soñador" de Giner, además de "Madame Butterfly" y "Aida". En ellas estaba prevista la

¹⁹⁶ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Opus cit., p. 271.

participación de Antonio Cortis y María LLácer. Eduardo López-Chavarri Andújar afirma al respecto que <se había preparado un vasto escenario en los Viveros, 8.000 butacas, y todo hubo de suspenderse>.¹⁹⁷

Desde el punto de vista canoro, y por lo que a los grandes tenores nacionales respecta, junto a Hipólito Lázaro descuella la renovada presencia del deniense Antonio Cortis.

En el terreno de las programaciones¹⁹⁸, el hecho más destacable es el constituido por la aparición de la ópera rusa en el Teatro Principal, apariciones iniciadas poco tiempo después de ser proclamada la II República Española: "Boris Godunov", "La Khovantchina" y "La Feria de Sorotchinski", de Moussorgsky; y "Sniegourotchka" de Rimsky-Korsakov. También la ópera rusa llega con retraso a nuestra ciudad, con respecto al Liceo barcelonés: "Boris Godunov" fue estrenado en el Liceo el 20 de noviembre de 1915,¹⁹⁹ "Sniegourotchka" el 24 de enero de 1922,²⁰⁰ "Khovantchina" el 19 de diciembre de 1923,²⁰¹ y "La Feria de Sorochinsky" el 23 de diciembre de 1924²⁰². El resto de los títulos en cartel no han sufrido prácticamente modificaciones. Continúa la preeminencia de la ópera italiana. Verdi y los veristas ocupan los puestos más relevantes, desde el punto de vista numérico, en los carteles operísticos: "Tosca"²⁰³, "I Pagliacci"²⁰⁴, "Aida"²⁰⁵, "Rigoletto"²⁰⁶ "La Bohème"²⁰⁷, "Cavalleria Rusticana"²⁰⁸. Con todo, son cantidades muy exiguas, y en su elección pesaba el repertorio particular de los grandes y escasos cantantes que actuaron en nuestros proskenios. El caso particular de la *mise en scène* de "La

¹⁹⁷ López-Chavarri Andújar, E.: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, Valencia, 1979, p. 64.

¹⁹⁸ Cfr. Gráfica III en el Apéndice Documental.

¹⁹⁹ Alier, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo*. Opus cit., p. 463.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 464.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ 5 representaciones.

²⁰⁴ 5 representaciones.

²⁰⁵ 4 representaciones.

²⁰⁶ 4 representaciones.

²⁰⁷ 3 representaciones.

²⁰⁸ 3 representaciones.

"Sonnambula" de Bellini²⁰⁹ constituye un acto conmemorativo. "Il Barbiere di Siviglia"²¹⁰ se mantiene. De la ópera francesa, tan sólo "Carmen" es llevada a la escena²¹¹. "Lohengrin" es la única ópera del orbe germánico²¹². En la ópera española, la consuetudinaria "Marina",²¹³ y "Las Golondrinas".²¹⁴

²⁰⁹ 1 representación.

²¹⁰ 3 representaciones.

²¹¹ 2 representaciones.

²¹² 3 representaciones.

²¹³ 10 representaciones, además de las funciones en los Viveros, asociada a cantantes de zarzuela.

²¹⁴ 1 representación.

III.- LA HISTORIA DE LA ÓPERA: LAS TEMPORADAS TEATRALES.

III.1.- LA TEMPORADA 1900 - 1901: FRANCISCO VIÑAS Y EL ESTRENO DE LAS ÓPERAS DE SALVADOR GINER: "EL SOÑADOR", "EL FANTASMA" Y "MOREL". UN CURIOSO ESTRENO EN EL JAI-ALAI: "MIREILLE", DE GOUNOD.

Con el arribo de la temporada 1900 - 1901 en el Teatro Principal, comparecería el 3 de noviembre la *<gran compañía italiana de ópera, opereta y zarzuela de Emilio Giovannini>*²¹⁵, procedente de Barcelona. Se trataba de una compañía de muy baja categoría artística. Su reducida plantilla estaba compuesta por los siguientes elementos:

Maestros concertadores y directores de orquesta: Francisco Rando y Rodolfo Gonzaga.

Sopranos: Aida Saroglia, Evelina Corona, Marta d'Alessandro y Virginia Lupi.

Mezzosopranos y contraltos: Giovannina Coliva y Elisabetta Constantini.

Tenores: Ferdinando Arrigotti, Antonio Pomer, Ángel Anselmo y Enrico Grossi.

Barítono: Juan Romeu.

Bajo: Luigi Visconti.

El coro era de proporciones modestas: 30 personas. La compañía aportaba también el vestuario y los decorados. Pese a ser una compañía ya conocida en Valencia, -con el añadido de ofertar unos precios módicos (el precio de la Entrada General era de 50 céntimos, 0'50 ptas.)-, la compañía Giovannini no las tuvo todas consigo, especialmente con ocasión de la primera

²¹⁵ *El Correo*, 26 de octubre de 1900.

representación de "La Bohème" en el Teatro Principal. En las dos primeras funciones, días 3 y 4 de noviembre, se escenificó "Dinorah", con el siguiente reparto en los principales papeles: Saroglia, Romeu, Visconti, Grossi. Todos ellos bajo la dirección del maestro Rando.

La mediocridad de la compañía de Giovannini fue anticipada por la crítica:

*<el público tampoco debe alimentar aspiraciones desmedidas, contentándose con que la interpretación de las obras sea limpia y agradable>.*²¹⁶

Pese a ello, la prensa local coincidió unánimemente en el buen resultado de ambas funciones de la ópera cómica de Meyerbeer.

El 6 de noviembre subió al proscenio del Principal "Lucia di Lammermoor". El reparto estaba encabezado por Aida Saroglia, Arrigotti, Romeu y Visconti. Dentro de la aceptación global de la crítica y del público, la prensa destacó el papel femenino estelar, a cargo de Aida Saroglia, *<en especial con el rondó llamado de la locura>.*²¹⁷ Dos días después, el 8 de noviembre, la compañía de Giovannini puso en escena "Cavalleria Rusticana", con el siguiente elenco: Corona, d'Alessandro, Arrigotti, Romeu. El maestro Rando empuñó la batuta, quien hubo de repetir el intermezzo ante los aplausos del público.²¹⁸ "Cavalleria Rusticana" se repetiría al día siguiente, con el mismo reparto, así como los días 11 (función de *matinée*) y el 13 del mismo mes, cosechando idénticos resultados artísticos. En la función nocturna del 11 de noviembre llegaría un nuevo título, "El barbero de Sevilla" de Rossini; contando con la participación de Saroglia, Arrigotti, Romeu y Visconti. A pesar del mal tiempo²¹⁹, el público asistió masivamente. La prensa resaltó el sesgo decididamente "buffo" de la versión.²²⁰ El 28 de noviembre volvería a repetirse, con el mismo reparto canoro.

²¹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 4 de noviembre de 1900.

²¹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 7 de noviembre de 1900.

²¹⁸ *Las Provincias*, 9 de noviembre de 1900.

²¹⁹ *El Correo*, 12 de noviembre de 1900.

²²⁰ *El Mercantil Valenciano*, 12 de noviembre de 1900.

El 14 de noviembre la compañía de Giovannini pondría en escena un nuevo título: "Rigoletto", figurando al frente Saroglia, Arrigotti y Romeu, siendo del agrado del público y de la crítica.

Tres días después, el 17 de noviembre, subirá al proscenio del Principal "I Pagliacci", ópera que se repetirá los días 18, 19, 20 y 26 de noviembre; así como el 1 y el 2 de diciembre (función de las 15'30 horas). El elenco estaba encabezado por Corona, Arrigotti y Romeu. La crítica de "El Mercantil Valenciano" resume los resultados:

<Hay que ser justos: en ninguna parte y en teatros de la categoría y condiciones de nuestro Principal podrá verse por seis reales desde la butaca una ópera como "Los Payasos", cantada como la cantaron anoche los modestos artistas de la compañía Giovannini>.²²¹

El 22 de noviembre volvería "Cavalleria Rusticana", pero con un reparto diferente, encabezado por África Fenech y Ángel Anselmo. Con el mismo elenco tendría lugar la reposición de esta ópera verista los días 23 (el papel de "Turiddu" en esta función fue cantado por Arrigotti), y 25 de noviembre; así como el 9 y el 16 de diciembre, siendo las tres últimas funciones de *matinée*.

Los días 24 y 25 de noviembre, tuvo lugar la *mise en scène* de la ópera cómica en tres actos de Auber, "Fra Diavolo", a cargo de Saroglia, Constantini, Arrigotti, Grossi, y Visconti. La prensa destacó el hecho de constituir esta ópera cómica una de las obras de repertorio *<que más domina la compañía>*.²²² El 13 de diciembre subiría nuevamente a la escena.

Tras una función de "La Sonnambula", el 29 de noviembre, y la *reprisse* de "Dinorah" el 4 de diciembre; por fin, el 6 de diciembre de 1900, tendría lugar la primera representación de "La Bohème" en el Teatro Principal²²³. Los ensayos para su puesta en escena se habían preparado concienzudamente, con varias semanas de antelación. En el cartel, los siguientes cantantes: Corona, Saroglia, Arrigotti, Romeu y Visconti. El maestro Rando dirigió la orquesta. Los decorados habían sido diseñados por el pintor escenógrafo

²²¹ *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1900.

²²² *El Correo*, 25 de noviembre de 1900.

²²³ El estreno de "La Bohème" en Valencia se celebró en el Teatro Apolo dos años antes, en 1898.

malagueño José del Barco. La *claque* intentó hundir la representación, según el crítico del diario "El Correo" quien menciona la *<protesta de "feroces reventadores" de las galerías altas>*²²⁴ en el primer acto. También "El Mercantil Valenciano" alude al resultado *<desconcertado>* del primer acto, al tiempo que censura a una parte del público por ponderar tan sólo la interpretación y no los valores musicales, intrínsecos, de la obra, realizando las consabidas comparaciones canoras.²²⁵ Pese a este relativo fracaso, minimizado por la crítica, "La Bohème" se repetiría los días 7, 8, 9, 12, 15, 16, 19 y 23 de diciembre (ésta última en función de *matinée*), cosechando mejores resultados que en la representación primigenia. El reparto era el mismo de la primera función. "La Bohème" había sido estrenada en el Teatro Real unos pocos meses antes solamente (el 17 de febrero de 1900)²²⁶; mientras que en el Liceo tuvo lugar el 10 de abril de 1898²²⁷.

Tras una función a beneficio de la Srta. Saroglia, escenificándose "La Traviata", bien acogida por los espectadores (18 de diciembre), llegaría un nuevo título de la compañía Giovannini: "Los Pescadores de perlas" (22 de diciembre). En ella se produciría el debut del tenor Morera, quien actuaría junto a Saroglia y Romeu, todos ellos bajo la batuta del maestro Gonzaga. Un debut de un tenor discreto, que *<hace lo que puede y lo que sabe>*.²²⁸ Esta ópera de Bizet se repetiría el 29 de diciembre.

El día de Navidad (función de *matinée*), se pondrían en escena conjuntamente "I Pagliacci" y "Cavalleria Rusticana", con la participación en ambas de Corona, Morera y Romeu. En la función de noche, África Fenech, Saroglia, Arrigotti y Romeu cantarían "La Bohème". África Fenech ejecutaba por vez primera el papel de "Mimi", obteniendo *<un éxito completo>*²²⁹. "La

²²⁴ *El Correo*, 7 de diciembre de 1900.

²²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 7 de diciembre de 1900.

²²⁶ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Opus cit., p. 104.

²²⁷ Alíer, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo*, Opus cit., p. 462.

²²⁸ *Las Provincias*, 23 de diciembre de 1900.

²²⁹ *Las Provincias*, 26 de diciembre de 1900.

"Bohème" se repetiría en las dos representaciones del día siguiente, 26 de diciembre, ostentando África Fenech el papel de "Mimi" en la función de *matinée*, y en la nocturna la Srta. Corona. El resto del reparto era el mismo que la función del día de Navidad. El público había sancionado ya favorablemente y de manera definitiva esta ópera de Puccini: <Por hoy es la ópera que *priva*>. ²³⁰ El día 27, en la función de *matinée* subiría "Cavalleria Rusticana" (Corona, Morera, Romeu), escenificándose nuevamente "La Bohème" en la función de noche (Fenech, Saroglia, Arrigotti, Romeu). Tras la ya citada reposición de "Los pescadores de perlas" el 29 de diciembre, las últimas óperas que la compañía Giovannini pondría en escena para finalizar el año 1900 serían las del día 30 de diciembre: "La Bohème" (función de *matinée*), con Fenech, Saroglia, Arrigotti y Romeu, e "I Pagliacci" (Corona, Morera, Romeu) y "Cavalleria Rusticana" (Corona, Morera, Romeu), ambas en la función nocturna.

Las primeras óperas que la compañía de Giovannini pondría en escena el día de Año Nuevo de 1901 serían, una vez más, "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (función de *matinée*, idéntico reparto a las anteriores). Para la función de noche de aquel 1 de enero de 1901, la compañía de Giovannini había dispuesto un nuevo título: "Carmen". Bajo la batuta del maestro Rando, participaron la Srta. Corona, Saroglia, Arrigotti y Romeu, en los principales papeles. La crítica censuró los errores interpretativos, debido a <la falta de ensayos>. ²³¹ En la representación del día 2 de enero, -a beneficio de la Srta. Corona-, se produciría el debut de Amparo Alabau Díaz, ostentando el papel de "Micaela" en sustitución de la Sra. Saroglia. La cantante valenciana, que fallecería en 1912, actuaría posteriormente en Barcelona y Madrid. Otra ópera de Bizet, "Los pescadores de perlas" se convertiría en una de sus mejores

²³⁰ *El Mercantil Valenciano*, 27 de diciembre de 1900.

²³¹ *El Correo*, 2 de enero de 1901.

interpretaciones operísticas. La crítica resaltaría su timbre "argentino" y su flexibilidad y dulzura vocales.²³²

"Los pescadores de perlas" sería, precisamente, la ópera escenificada el 3 de enero en el Teatro Principal, con Morera, Saroglia y Romeu. Se trataba de una función a beneficio del tenor Morera, quien llevaba poco tiempo en la compañía. El día 4 de enero comparecería por primera vez la soprano Suzanne Vigier en "La Bohème", encarnando el papel de "Mimi", junto a Saroglia, Arrigotti y Romeu. La empresa aprovechó la circunstancia de encontrarse Mlle. Vigier en tránsito hacia Francia, contratada inicialmente para intervenir en esta sola función, a beneficio del maestro Rando. La crítica, además de dejar constancia de su acento galo, apreció las dificultades en las gamas medias y graves, pese al indudable dominio escénico.²³³ Ello, no obstante, fue bien recibida por el público.

El 5 de enero volvería "Carmen", actuando nuevamente Amparo Alabau ("Micaela"). Junto a ella, Obiol, Arrigotti y Romeu. Además de Amparo Alabau, la contralto Obiol, quien había realizado una "tourné" por Italia, *-<con un estilo más perfeccionado de canto y con más dominio de la escena>-*²³⁴ fueron muy bien acogidas por la crítica.

La compañía Giovannini se despediría con dos funciones postreras de "La Bohème" en el popular "Día de Reyes" (6 de enero de 1901). En la de *matinée*, encarnaría el papel de "Mimi" la Srta. Corona. En la segunda, Suzanne Vigier. El resto del reparto para ambas, invariable, estaba compuesto por Arrigotti, Saroglia, y Romeu en los papeles principales. El día 7 de enero de 1901, la compañía emprendía su viaje hacia Málaga.

Poco antes del término del año 1900, el día 13 de diciembre, el periódico "El Correo" publicó una carta enviada por el director de orquesta Vicente

²³² *El Mercantil Valenciano*, 3 de enero de 1901.

²³³ *El Mercantil Valenciano*, 5 de enero de 1901.

²³⁴ *El Correo*, 6 de enero de 1901.

Sánchez Torralba. En ella se solicitaba el apoyo de ese rotativo para abrir un abono por 30 funciones de ópera, con la finalidad de estrenar las óperas de Salvador Giner, "El soñador", "Morel" y "El fantasma", amén de la reposición de Sagunto:

<para estrenar en esta capital las tres grandes obras de nuestro ilustre patriarca musical, mi querido maestro D. Salvador Giner, tituladas: "El Soñador", "Morel" y "El Fantasma" -ésta última de costumbres valencianas, letra y música del mismo-, más una reprise de su gran ópera histórica "Sagunto", puesta en escena con la debida propiedad que le faltó en su primera representación, lo que equivaldría a un nuevo estreno>.²³⁵

Varios meses después, el maestro Sánchez Torralba conseguiría su objetivo, teniendo como marco escénico el Teatro Principal. Así, el 3 de abril de 1901 tendría lugar el ensayo general de "El soñador", estrenándose siete días más tarde: el 10 de abril de 1901. La compañía de "ópera española" del maestro Sánchez Torralba estaba integrada por los siguientes miembros:

Maestros concertadores: Joaquín Almiñana, Joaquín Pallardó, Leandro Pla y Manuel Coronado.

Sopranos: Avelina Carrera, Carmen Garci-Nuño y Concepción Sanz.

Contraltos: Concepción Dalhander y Fidela Gardeta.

Tenores: Francisco Viñas, Ignacio Varela y Lamberto Alonso.

Barítonos: Gabriel Hernández, Ignacio Tabuyo y Juan Palou.

Bajos: Antonio Vidal y Facundo Domínguez.

El coro era numeroso: 68 miembros, y 30 adicionales para un segundo coro (contando además con 20 niños). Un cuerpo de baile de 12 bailarinas y una orquesta de 64 profesores (y 24 de banda en escena) completaban la lista artística. Ricardo Alós, como ya hemos visto, realizó los decorados. El director de escena, Eduardo Flouriat Rojo, había llegado anteriormente del Teatro Real de Madrid. Los precios del abono eran elevados:

Palcos plateas: 720 ptas.

Entrada General: 1'25 ptas.

²³⁵ *El Correo*, 13 de diciembre de 1900.

El reparto para el estreno absoluto de "El soñador", ópera con la que daban comienzo las funciones de la compañía de Sánchez Torralba, era de lujo, contando especialmente con el divo Francisco Viñas y la contralto Concha Dalhander:²³⁶

Carmen Garci-Nuño..... ("Asenet")
 Concepción Dalhander..... ("Hora")
 Fidela Gardeta..... ("Ofina")
 Francisco Viñas ("José")
 Ignacio Tabuyo (el faraón "Apofis")
 Facundo Domínguez ("Mestaf")
 Juan Palou (un heraldo)
 Higinio Vives ("Tizor")

Empuñando la batuta, el maestro Sánchez Torralba. Además de los nuevos decorados, dispuestos para la ocasión, hemos de reseñar el atrezzo elaborado por los Sres. Rivas y Rosell, y el vestuario, a cargo de la sastrería de José Tomás, bajo las instrucciones de Ramón Peris.

Los mayores éxitos obtenidos el día del estreno fueron para Sánchez Torralba y, sobre todo, para el entrañable Francisco Viñas. El tenor de Moyá, quien andaba paseando el "Lohengrin" por Europa²³⁷, participó gentilmente en el estreno de "El soñador", adhiriéndose así al homenaje a Salvador Giner, en el cual se circunscribían los estrenos de estas óperas del "patriarca" de la música valenciana. La crítica calificó de *<acontecimiento glorioso>*²³⁸ el evento, habiendo de salir Giner a la escena, ante los efusivos aplausos del público.²³⁹ Al término de la función, hubo una espontánea manifestación popular que

²³⁶ Por tratarse de una ópera que no pertenece a los grandes repertorios internacionales, reproducimos los papeles encarnados por cada cantante.

²³⁷ Varios meses antes había debutado con ella en Roma.

²³⁸ *El Correo*, 11 de abril de 1901.

²³⁹ *Ibidem*.

acompañó al "patriarca" hasta su domicilio.²⁴⁰ La apoteosis del estreno de "El soñador" trascendió las tierras valencianas:

*<Telegramas de felicitación de Ruperto Chapí, Granados y Tomás Bretón confirman el alcance y significación del triunfo obtenido>.*²⁴¹

El diario "Las Provincias", consciente de la importancia que para la ópera valenciana y española supuso este estreno, le dedicó una página entera del rotativo, con 5 columnas.²⁴²

La vastísima crónica artigráfica de "Las Provincias" erigía a Giner en el fundador de la ópera española. Reparando en la inconsistencia del libreto, "El soñador" fue definido como una creación italianizante, entroncada con la ópera verdiana, de gran efecto dramático externo, sin profundizar en la psicología de los personajes, como aconteciera en la ópera del Clasicismo napoleónico de Spontini o la *grand opéra* meyerbeeriana. En el orbe canoro, Viñas y Concha Dalhander se convirtieron en los héroes de la interpretación. En el capítulo de la escenografía, los juegos de perspectivas y el realismo de Ricardo Alós:

<La obra.

La crítica periodística y las noticias "auténticas", fidedignas, relacionadas con el acontecimiento, (...) nos indicaban ya bien terminantemente cuánta importancia había de tener el estreno de anoche: su autor fundaba, creaba la ópera española, y por tanto, la producción es un manifiesto de estética real, viviente, elocuentísimo, y cual ningún otro mejor pudiera darse.

(...)

El maestro parece sentar como norma para el arte lírico español la fórmula ópera.

(...)

Acaso el ilustre maestro haya tenido que luchar (...) con la falta de un buen poema verdaderamente dramático y lírico, hecho por un artista que sintiera musicalmente y pudiera comprender hasta en sus más delicados e íntimos matices el temperamento músico-poético del maestro.

(...)

Otra de las cualidades típicas en "El Soñador" es la claridad, la sencillez de la línea melódica (...).

Su manera es más del estilo de Verdi en "D. Carlo" y "Aida", teniendo mucho del gran vigor dramático á lo Spontini (...) y de la trabazón teatral de Meyerbeer.

(...)

La de Giner es más música decorativa, de contornos fijos y bien decorados.

(...)

Consecuente el maestro con la sencillez de estilo que sin duda se propone, la orquesta aparece acompañando constantemente al canto; no vive con el drama, pero lo envuelve en un nimbo de armonías y melodías; no eclipsa al canto (...).

(...)

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Sancho García, M.: *Vida y obra musical de Salvador Giner Vidal (1832-1911)*. Tesis de Licenciatura, obra inédita, Universitat de València, 1996, p. 130.

²⁴² Para comprender el alcance y la importancia concedida al estreno de "El soñador" por "Las Provincias", ha menester precisar que los periódicos de aquél momento constaban tan sólo de 4 a 6 páginas, y no poseían números de página.

Los intérpretes.

A Concha Dalhander no deben dedicársele los adjetivos: que se dan a una cantante, a un actor; es algo más que esos virtuosos de la escena, puesto que siempre crea arte en sus interpretaciones. Tiene además una distinción natural que impide a sus personajes ser vulgares.

(...)

Viñas, el tenor de espléndidas facultades, bastó decir que se excedió a sí mismo, derrochándolos sin reserva.

(...)

Hablemos ya del decorado y mise en scene. Son verdaderamente admirables. Como efectos de luz en las decoraciones, como perspectiva, como propiedad del ambiente que representan, son dignas de la fama que el Sr. Alós ha sabido conquistarse. El aplaudido pintor hubo de salir al proscenio cada vez que un nuevo telón apareció>.²⁴³

Benito Busó incidió en la vena melódica de trazos belcantistas:

<La música de El Soñador es una filigrana continua, y para poder apreciar aquellos arabescos tan bien delineados y tan caprichosamente combinados, se necesitaba que nuestra cabeza fuera un fonógrafo.

(...)

Benito Busó>.²⁴⁴

"El soñador" -ópera de rasgos bíblicos con libreto de Augusto Danvila- se repetiría los días 11, 12, 15, 20, 21, 25, 28 (función de *matinée*) y 29 de abril, así como el 4 y el 5 de mayo (*matinée*), con el mismo reparto, excepto el día 12 de abril (debut de Conchita Sanz en el papel de "Asenet"). La crítica y el público trataron con auténtico fervor y cariño las repetidas actuaciones de Viñas, convirtiéndole en columna vertebral de la interpretación, con calificativos como "*héroe de la jornada*",²⁴⁵ etc...; destacando, asimismo, su buena voluntad, al describir lo acontecido en la función del día 21 de abril, en donde, pese a estar *<enfermo de una angina, cantó>*.²⁴⁶ Viñas, -que había interpretado en 120 ocasiones "Lohengrin" durante sus tres primeros años de carrera- era, sin embargo, uno de los más brillantes ejemplos de la técnica italiana del canto. Su gama era amplia y brillante; de "vibrato" espectacular; y, sobre todo, su maravilloso registro agudo, excelentemente colocado y de bello timbre. En la función del 4 de mayo, Viñas recibiría numerosas dádivas, entre ellas la corona del Ateneo Mercantil.²⁴⁷

²⁴³ *Las Provincias*, 11 de abril de 1901. (La crítica es, por supuesto, *ad hominem*).

²⁴⁴ *El Correo*, 11 de abril de 1901.

²⁴⁵ *Las Provincias*, 26 de abril de 1901.

²⁴⁶ *Las Provincias*, 22 de abril de 1901.

²⁴⁷ *Las Provincias*, 5 de mayo de 1901.

El 13 de abril de 1901 tendría lugar el estreno absoluto de la segunda de las óperas de Salvador Giner Vidal: "El Fantasma". El reparto estaba encabezado por los siguientes cantantes:

Carmen Garci Nuño "Aurora"

Fidela Gardeta "Filomena"

Lamberto Alonso "Daniel"

Ignacio Tabuyo "D. León"

Facundo Domínguez "Alcalde"

Ricardo Alós había pintado los decorados. La batuta fue empuñada por el maestro Sánchez Torralba.

La prensa, en esta ópera cómica en tres actos, de carácter costumbrista valenciano, censuró su libreto, que también es obra del propio compositor. El mérito de "El Fantasma" para la crítica estribó en el uso del material musical y la temática argumental folclórica, *<entroncando con el ideal pedrelliano>*²⁴⁸, genuinamente español, sin italianismos ni cualquier otra influencia foránea:

<"El Fantasma" pertenece a un género totalmente distinto de "El Soñador" (...) la estrenada anoche se trata de un canto popular, en el que interviene también el elemento cómico.

(...)

El libro merece que, respecto de él se hagan toda clase de reservas, tanto por su modo de tratar el desarrollo de la acción como por su forma literaria.

(...)

*En cuanto a la música (...) tiene una ventaja que, en concepto de muchos, aproxima más esta partitura a los derroteros de la ópera genuinamente española: nos referimos al empleo de la música popular, que da verdadero ambiente al poema.>*²⁴⁹

En la trama argumental, se consideró al último acto como el más deslabazado frente los restantes. Una vez más, la poca coherencia de los libretos en las óperas de Giner:

*<El tercer acto es el más flojo de la ópera, y todo cuanto en él sucede tiene poca consistencia, por ser excesivamente convencional.>*²⁵⁰

Sin embargo, "El Fantasma" cosechó un éxito prácticamente similar al obtenido por "El soñador" desde el punto de vista interpretativo, tanto para el público como para la crítica, en especial el cometido del artista de Godella,

²⁴⁸ Sancho García, M.: *Vida y obra musical de Salvador Giner Vidal*, op. cit., p. 132.

²⁴⁹ *Las Provincias*, 14 de abril de 1901.

²⁵⁰ *El Mercantil Valenciano*, 14 de abril de 1901.

Lamberto Alonso Torres, con *<nuevas aclamaciones y el desbordamiento del entusiasmo hasta el frenesí>*.²⁵¹ Al término del estreno, una vez más, hubo una espontánea manifestación popular de felicitaciones y adhesiones al "patriarca", quien *<fue acompañado por sus numerosos admiradores hasta su casa, siendo vitoreado durante el trayecto>*²⁵².

"El Fantasma" volvería a repetirse los días 14, 16, 21 (función de tarde), y 22 de abril, así como el 3 de mayo.

El día 18 de abril tendría lugar el estreno absoluto de la tercera ópera de Salvador Giner: "Morel". Bajo la dirección del maestro Vicente Sánchez Torralba, detallamos el reparto de los principales papeles a continuación:

Avelina Carrera..... "Blanca".
 Ignacio Varela "Marqués de Guy-Chatel"
 Gabriel Hernández..... "Jorge Morel"
 Antonio Vidal "Hoel" (guardabosques)
 Concepción Dalhander..... "Luisa"

Destaca en el elenco la soprano barcelonesa Avelina Carrera, que ya poseía renombre internacional²⁵³. La prensa aclaró que "Morel" *<no era más que la reaparición de "El rayo de sol", magnífico melodrama del maestro Giner, que oportunamente ensanchado y artísticamente retocado, alcanzaba los límites de una ópera>*.²⁵⁴

Efectivamente, la ópera procede de la zarzuela en tres actos "El rayo de sol", cuyo libreto pertenece a Antonio Chocomeli, estrenada a comienzos de la década 1880 - 1890, precisamente en este Teatro Principal.

"Morel" supuso un triunfo para los intérpretes, especialmente para las protagonistas femeninas, Avelina Carrera y Concha Dalhander; siendo tan ovacionada por el público como las dos anteriores. La crítica reconoció el éxito, aunque con cierta tibieza. Además de la escasa teatralidad del libreto, el diario "Las Provincias" señaló la menor factura orquestal con respecto a las

²⁵¹ *El Correo*, 14 de abril de 1901.

²⁵² *El Mercantil Valenciano*, 14 de abril de 1901.

²⁵³ Con el propósito de ilustrar dicho renombre, diremos que Avelina Carrera había cantado hasta en Moscú ante el zar en 1894, cuando tan sólo frisaba los 23 años de edad.

²⁵⁴ *El Mercantil Valenciano*, 19 de abril de 1901.

dos óperas anteriores de Giner; algo incomprensible, pues "Morel" posee una <orquestación más cuidada>.²⁵⁵

<Numeroso público acudió anoche a presenciar el estreno de "Morel", tercera ópera del maestro Giner que se ponía en escena, y obra que ya en otros tiempos fué conocida como zarzuela con el nombre de "El rayo de sol".

(...)

La música, (...) es, por su estructura, semejante á la de las otras dos obras (...), aunque el acompañamiento orquestal no tenga el trabajo de "El Soñador", ni el carácter de "El Fantasma".²⁵⁶

"Morel" se repetiría los días 19, 24 y 30 de abril.

Por último, el 27 de abril se repuso la cuarta ópera de Giner: "Sagunto", con Avelina Carrera y Francisco Viñas como principales cantantes. También bajo la dirección de Vicente Sánchez Torralba, exponemos a continuación el elenco canoro:

Avelina Carrera.....	"Febas"
Francisco Viñas.....	"Halcón"
Gabriel Hernández.....	"Anibal"
Antonio Vidal.....	"Murro" (el pretor)
Juan Palou	"Halorce"

Una vez más, Ricardo Alós Serra había colaborado en el diseño y factura de los decorados, recayendo también la dirección de escena en el maestro del Teatro Real, Eduardo Fleuriot. La crítica consideró a esta epopeya histórica como la <obra maestra>²⁵⁷ de Giner. Pese a que el coro y la orquesta anduvieron <desiguales>²⁵⁸, el éxito fue apoteósico. Como ya era costumbre, al terminar la primera función de esta ópera repuesta, hubo una <manifestación de todas las clases sociales de Valencia, en el domicilio de Salvador Giner>.²⁵⁹

"Sagunto" subiría nuevamente al proscenio del Teatro Principal los días 28 de abril (función de noche), y 1, 5, 6 y 7 de mayo, siendo esta función postrera en honor del compositor. El reparto permaneció invariable.

²⁵⁵ Sancho García, M.: *Vida y obra musical de Salvador Giner Vidal (1832-1911)*, op. cit., p. 135.

²⁵⁶ *Las Provincias*, 19 de abril de 1901.

²⁵⁷ *El Correo*, 28 de abril de 1901.

²⁵⁸ *Las Provincias*, 28 de abril de 1901.

²⁵⁹ *Almanaque Las Provincias*, 1902.

El día 8 de mayo, despedida de la compañía, se interpretaron una selección de las óperas de Giner: "El Fantasma", "El soñador" y "Sagunto".

Mientras tenían lugar los estrenos de las óperas de Giner en el Teatro Principal, en el Apolo actuaba la compañía de zarzuela y ópera española de José Subirá y Pablo Gorgé. Se trataba de una compañía modesta y de gran popularidad, nucleada alrededor de una familia alicantina: los Gorgé. Éstos *<constituyeron en Alicante una verdadera dinastía de músicos y cantantes>*²⁶⁰, integrada por el padre, Pablo Gorgé Soler, director de orquesta, -quien mantuvo una gran amistad con Chapí-, y sus ocho hijos, siete de los cuales se dedicaron al teatro lírico, preferentemente la zarzuela. Tres de los hermanos destacaron especialmente en el orbe canoro: la soprano Ramona, la contralto Concha, y el bajo Pablo Gorgé Samper. La lista artística de la compañía estaba encabezada por el padre, Pablo Gorgé Soler:

Maestro director y concertador: Pablo Gorgé.

Maestro de coros: Carmelo Bueso.

Director artístico y de escena: José Subirá.

Sopranos: Gabriela Roca y Ramona Gorgé.

Contralto: Concha Gorgé.²⁶¹

Tenores: Lorenzo Simonetti²⁶², Francisco Carbonell y Julián Simón.

Barítonos: Lucio Delgado y Joaquín Barberá.

Bajos: José Subirá y Pablo Gorgé Samper.

El precio de la Entrada General era asequible, costando 0'50 ptas. por función. La compañía había llegado al Apolo el día 7 de abril . En la función de noche del 11 de abril (20'45 horas), la compañía puso en escena "La Dolores"

²⁶⁰ Aguilar Gómez, J. de D.: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1983, p. 480.

²⁶¹ Sólo en el orbe operístico, siendo tiple cómica en el género de la zarzuela.

²⁶² En realidad Lorenzo Simó, quien había italianizado su primer apellido para su carrera artística, convirtiéndolo en "Simonetti".

de Bretón, con el siguiente reparto: Roca, Simonetti, Delgado y Subirá. Pablo Gorgé dirigía la orquesta. Los resultados artísticos, muy aceptables. La asistencia de público, *<numerosa>*.²⁶³ El 16 de abril le tocaría el turno a "Marina", en su versión operística, participando Ramona Gorgé, Baldoví, Delgado, Subirá y Pablo Gorgé. El resultado artístico de esta representación fue sobresaliente en opinión de la crítica, pues *<hacía mucho tiempo que no se había cantado en Valencia una "Marina" como la de anoche>*.²⁶⁴

"Cavalleria Rusticana", una de las óperas preferidas por los Gorgé, subiría al proscenio en la noche del 17 de abril, con las voces de Roca, Concha Gorgé, Simonetti y Delgado. Felicitaciones de la prensa en conjunto, destacando *<la acertada dirección del maestro Gorgé, que hubo de repetir el "intermezzo">*.²⁶⁵ La ópera verista de Mascagni subiría también a la escena los días 19 de abril y el 23 de mayo.

Ya en el verano de 1901, el Teatro Pizarro abrió sus puertas a la compañía del maestro Gorgé. En ella figuraban Teresita Bordás, Ramona Gorgé y los Sres. Figuerola, Lanuza, Baldoví y Capsir. Con unos precios muy baratos, pues las entradas de butacas costaban 1'50 ptas. con *<derecho a consumición>*²⁶⁶, la compañía de Pablo Gorgé Soler levantó el telón el día 4 de julio con "Marina", en su versión operística, participando en el reparto Bordás, Gorgé y Lanuza, obteniendo los aplausos del público, merced a una *<interpretación esmerada>*.²⁶⁷ El 7 de julio, "Marina" volvería a comparecer en el proscenio de este coliseo veraniego, sustituyendo el tenor J. Gómez a Lanuza, no variando los buenos resultados artísticos. Los días 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19 y 24 se pondría en escena "Cavalleria Rusticana", siempre bajo la batuta de Pablo Gorgé, con el siguiente reparto: María Carrasco, Concha

²⁶³ *El Correo*, 12 de abril de 1901.

²⁶⁴ *El Correo*, 17 de abril de 1901.

²⁶⁵ *El Correo*, 18 de abril de 1901.

²⁶⁶ *El Mercantil Valenciano*, 3 de julio de 1901.

²⁶⁷ *El Mercantil Valenciano*, 5 de julio de 1901.

Gorgé, Lanuza, Palou. En líneas generales, los resultados artísticos fueron aceptables.

Una nueva compañía, llegada el 3 de agosto, sustituiría a la de Pablo Gorgé en el Teatro Pizarro: la ya conocida de Emilio Giovannini. Esta compañía permanecería en la ciudad de Valencia hasta el 18 de septiembre, emprendiendo posteriormente viaje a Reus. El 5 de agosto pondría en escena la primera de las óperas, "I Pagliacci", figurando cantantes ya conocidos de mediocre talla: la soprano Vigier, el tenor Arrigotti, y los barítonos Romeu y Roza. "El Mercantil Valenciano" hizo una certera radiografía de la compañía y sus resultados artísticos:

<Teniendo en cuenta los precios económicos que rigen para estas funciones, el resultado de la ejecución de la citada ópera fue muy aceptable, y así lo comprendió el público>.²⁶⁸

"I Pagliacci" se repetiría los días 11 y 30 de agosto.

El 6 de agosto subiría al escenario del Pizarro "La Sonnambula" de Bellini, con la soprano Saroglia, el tenor Arrigotti y el bajo Carbonell, recibiendo el beneplácito de la crítica y del público; del mismo modo que la representación de "Il Barbiere di Siviglia" del 8 de agosto, con un elenco prácticamente idéntico a la representación de la ópera de Bellini: Saroglia, Arrigotti, Romeu y Carbonell. El público se divirtió con una versión más de la ópera de Rossini que hurgaba en la comicidad.²⁶⁹ Más discreta resultó la representación de "El Trovador" el día 10 de agosto, (Vigier, Obiol, Arrigotti y Romeu encarnaban el cuarteto principal), por falta de ensayos.²⁷⁰ El día 12 se pondría en escena la ópera cómica de Auber, "Fra Diavolo", la cual se repetiría el día 16 con el mismo reparto: Saroglia, Obiol, Arrigotti y Carbonell. Nuevos parabienes de la crítica, en especial para la soprano ligera Aida Saroglia.²⁷¹ En sustitución de una representación de "Carmen" prevista para el 14 de agosto se produjo la puesta en escena de "La Traviata" ese mismo día (Saroglia,

²⁶⁸ *El Mercantil Valenciano*, 6 de agosto de 1901.

²⁶⁹ *El Mercantil Valenciano*, 9 de agosto de 1901.

²⁷⁰ *El Mercantil Valenciano*, 11 de agosto de 1901.

²⁷¹ *El Mercantil Valenciano*, 13 de agosto de 1901.

Arrigotti, Romeu). Una nueva representación de "La Traviata" tendría lugar el 20 de agosto, con análogo elenco. El 17 de agosto, definitivamente, llegaría "Carmen" (Saroglia, Obiol, Arrigotti y Romeu), con una concurrida presencia de público. Precisamente por esta nutrida afluencia, desde la prensa se recomendará a la compañía de Giovannini la puesta en escena

<de las obras que más gustan al público valenciano (...) "Carmen", (...) "La Bohème", "Cavalleria" y "Pagliacci">.²⁷²

El 18 de agosto "Carmen" subiría nuevamente al proscenio del Pizarro, con el mismo reparto, también bajo la batuta del Sr. Gonzaga. El día 22 de agosto, en una función a beneficio de la soprano ligera Aida Saroglia, llegaría "Lucia di Lammermoor"; una ópera *<que se adapta muy bien a las facultades y al estilo de canto de la beneficiada>.²⁷³* Junto a Aida Saroglia actuarían Arrigotti, Romeu y Carbonell. El 28 de agosto, tendría lugar otra representación de "Lucia di Lammermoor"²⁷⁴. Un nuevo título para la noche del 24 de agosto, con la participación de la soprano dramática Suzanne Vigier: "Un ballo in maschera" (Vigier, Saroglia, Obiol, Arrigotti, Romeu y Carbonell). Esta ópera de Verdi se repetiría también el 25 de agosto. Dos días después, la soprano dramática francesa se desplazaría a Barcelona, para actuar en el Teatro Novedades. Aún ofrecería la compañía de Emilio Giovannini una representación en el Teatro Pizarro de un título operístico postrero el 8 de septiembre: "Dinorah", con Saroglia, Pomer, Romeu y Roza. El 13 de septiembre la compañía de Emilio Giovannini pasó a actuar en el Teatro Parque-Glorieta. Era este un escenario veraniego a cielo abierto, a diferencia del Pizarro, a resguardo de la lluvia. El traslado de la compañía Giovannini del Pizarro al Parque-Glorieta se debió a un *<acuerdo de las empresas de los dos teatros de verano>.²⁷⁵* Con "La Traviata" se estrenaría la compañía en el

²⁷² *El Correo*, 18 de agosto de 1901.

²⁷³ *El Mercantil Valenciano*, 23 de agosto de 1901.

²⁷⁴ Salvo aclaraciones en sentido contrario, -con especificaciones en ese caso- los elencos siempre son los mismos para las nuevas representaciones de una misma ópera, programada por una determinada compañía.

²⁷⁵ *El Mercantil Valenciano*, 13 de septiembre de 1901.

Parque-Glorieta, -por lo que a la ópera respecta-, el 14 de septiembre (con las voces de Saroglia, Arrigotti y Romeu), registrándose una *<buena entrada>* y cosechando los intérpretes *<ruidosos aplausos>* por parte del público.²⁷⁶ Antes de su traslado a Reus el 18 de septiembre, la compañía pondría en escena en el Parque-Glorieta dos títulos operísticos más: "La Sonnambula" (16 de septiembre) e "Il Barbiere di Siviglia" (17 de septiembre).

Concluimos esta larga temporada 1900 - 1901 con una curiosa representación organizada en el frontón Jai-Alai, en donde tuvo lugar el estreno absoluto de la ópera de Gounod, "Mireille". Dicha representación estuvo organizada por una compañía francesa acostumbrada a los espectáculos al aire libre. Aunque inicialmente el estreno de "Mireille" se hubo proyectado en la Plaza de Toros, con tres funciones previstas (20, 21 y 22 de julio), sin embargo tuvo lugar, de manera definitiva, en la cancha del Jai-Alai, el 23 de julio de 1901. Los cantantes, procedentes de la ópera parisina, eran los siguientes: la soprano Chambellan, el tenor Leprestre, el barítono Vallier y el bajo Foel Fabr . Ante la ausencia del maestro Almiñana en el podio de la dirección de orquesta, hubo de empuñar la batuta, improvisadamente, el *concertino* de la orquesta, Sr. Vidal. La crítica y el público saludaron con complacencia el estreno de "Mireille", destacando la *<ternura>* y las *<saturaciones de sentimiento>* como cualidades emocionales que transmite la ópera de Gounod²⁷⁷. Sin embargo, los precios eran muy elevados, -si tenemos en cuenta el escenario en donde tuvo lugar la representación (la entrada más barata costaba 1 peseta)-, por lo que el público fue escaso. La reducida presencia de los aficionados motivó a la empresa del Sr. Fayot a dar *<por terminada la serie de funciones que había anunciado>*.²⁷⁸

²⁷⁶ *El Correo*, 15 de septiembre de 1901.

²⁷⁷ *El Correo*, 24 de julio de 1901.

²⁷⁸ *Las Provincias*, 25 de julio de 1901.

III.2.- LA TEMPORADA 1901 - 1902: ESTRENO DE "TOSCA" Y NUEVA COMPARECENCIA DE FRANCISCO VIÑAS.

El batallador Vicente Sánchez Torralba, con una nueva compañía, inauguró la temporada 1901-1902 en el Teatro Apolo, el día 15 de septiembre de 1901. Los calamitosos resultados obtenidos, sin embargo, le obligarán a disolver la compañía el día 8 de octubre. Una vez más, -y además de otras óperas del repertorio internacional-, se pusieron en escena "El Fantasma" y "Sagunto". Aunque los papeles secundarios eran interpretados en algunos casos por los mismos cantantes actuantes en el Principal durante la temporada anterior, sin embargo los papeles principales corrían a cargo de voces de muy inferior calidad, si exceptuamos al tenor Lamberto Alonso Torres, una figura de relieve local.²⁷⁹ Las condiciones canoras, pues, eran peores. Y los resultados artísticos fueron muy inferiores a los conseguidos en la temporada anterior en el Teatro Principal. He aquí la lista de la compañía:

Sopranos: Rosa Vila, María Vendrell y Estrella Gil.

Contraltos: Fidela Gardeta y María Barochi.

Tenores: Enrique Bertrán, Lamberto Alonso y Juan C. Baldoví.

Barítonos: Ignacio Tabuyo y Juan Palou.

Bajos: Antonio Vidal y Facundo Domínguez.

Maestros directores y concertadores: Vicente Sánchez Torralba y José Lorient. Director de escena: Eduardo Fleuriot.

Los precios eran bastante "económicos", costando la Entrada General 75 céntimos (0'75 ptas).

"Carmen" fue la ópera que sirvió para abrir la temporada en el Apolo, el 15 de septiembre, con Gardeta, Vendrell, Bertrán, Tabuyo y Domínguez. Además de la enfermedad del tenor, la representación resultó un fracaso, pues

²⁷⁹ Salvador Giner escribió "El Fantasma" precisamente para Lamberto Alonso.

<no se ensayó con los cuidados necesarios>²⁸⁰. El 16 de septiembre, subió al escenario "El Fantasma", participando Vendrell, Gardeta, Alonso, Palou y Domínguez. Con un patio de butacas semivacío,²⁸¹ la interpretación canora fue aceptable, en especial el cometido de Lamberto Alonso. El 19 de septiembre le llegaría el turno a "La Bohème", debutando el recién llegado tenor Moratilla, junto con Vila, Vendrell, Tabuyo, Palou y Vidal. Pese al lleno rebosante del Apolo, la representación fracasó, en opinión de la crítica, debido a las pobres condiciones vocales del tenor Moratilla, en quien la prensa advirtió <un miedo harto manifiesto>.²⁸² Una nueva representación de "La Bohème" el 21 de septiembre, ésta con Lamberto Alonso y el Sr. Claveria sustituyendo a Moratilla y Tabuyo respectivamente, mejoraría los resultados. Al día siguiente, habría una modificación en el reparto de "La Bohème": Vila, Gardeta, Alonso, Tabuyo y Vidal, consiguiendo Vila y Alonso del público la repetición de <algunas arias>, junto a una <irreprochable> Fidela Gardeta.²⁸³ Con el mismo reparto, se repetiría el 24 de septiembre, obteniendo idénticos resultados a la función del día 22.

En la función del día 25 de septiembre, bajo la <acertada> batuta del maestro Loriente, el tenor Moratilla salió <airoso> al interpretar el papel de "Don José" en la ópera "Carmen"²⁸⁴. Junto a él, Gardeta, Vendrell, Tabuyo y Domínguez. Pese a ello, el Apolo registró una escasa concurrencia de aficionados.

Nuevo cambio de reparto en la función de "La Bohème" del día 26, actuando la soprano Carrasco en el papel de "Musette", junto con Vila, Alonso, Claveria y Vidal, con resultados aceptables.

Los días 27 y 28 de septiembre subiría la ópera de Giner, "Sagunto" al proscenio del "Apolo", con Vila, Gardeta, Baldoví, Tabuyo y Vidal. Ambas

²⁸⁰ *El Mercantil Valenciano*, 16 de septiembre de 1901.

²⁸¹ *El Mercantil Valenciano*, 17 de septiembre de 1901.

²⁸² *El Correo*, 20 de septiembre de 1901.

²⁸³ *El Correo*, 23 de septiembre de 1901.

²⁸⁴ *El Mercantil Valenciano*, 26 de septiembre de 1901.

representaciones fueron sentenciadas por la crítica, de inferior calidad a la versión del Principal, adoleciendo también *<de no pocas deficiencias en la ejecución>*.²⁸⁵ Una proyectada "La Bohème" para el día 30 de septiembre hubo de ser suspendida. Vicente Sánchez Torralba, mediante una nota, había dado por terminada la temporada de la compañía, *<olvidándose de incluir en el sobre quinientas pesetas que debe al tenor Sr. Alonso, por funciones pasadas, y algunas más a otros artistas>*²⁸⁶. Sin embargo, ésta se reanudó el 2 de octubre con la prometida "La Bohème", pero ahora bajo la batuta de José María Lorient, con las sopranos Gil y Vendrell, el tenor Lamberto Alonso y el bajo Vidal. A pesar de la premura con que se organizó esta función, el público asistió masivamente al Apolo y los resultados fueron aceptables.

La "Carmen" del 3 de octubre contó con una insólita novedad: la participación de unos picadores, que *<salen a escena montados en caballos auténticos y vestidos propiedad, cedidos por el celebrado picador José Bayard (el popular "Badila")>*.²⁸⁷ En el elenco, Gardeta, Gil, Moratilla, Tabuyo y Domínguez. Fidela Gardeta obtendría la mayor parte de los elogios por esta actuación. El 5 de octubre subirían a la escena del Apolo el dúo de óperas veristas compuesto por "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci", con Vila, Gardeta, Moratilla y Palou. Una función que *<fue un desastre previsto por el público>*.²⁸⁸ El 6 de octubre, en la función de noche, volvería "Cavalleria Rusticana", mejorando los resultados artísticos. En la *matinée* del 6 de octubre, "La Bohème", encabezando Lamberto Alonso el reparto masculino.

Pese a que estaba anunciada para el 9 de octubre la representación de "El Soñador", el día anterior quedó disuelta definitivamente la compañía. Se pretendía que el maestro Giner dirigiera su propia ópera. Pero Salvador Giner

²⁸⁵ *El Correo*, 29 de septiembre de 1901.

²⁸⁶ *El Mercantil Valenciano*, 30 de septiembre de 1901.

²⁸⁷ *Las Provincias*, 4 de octubre de 1901.

²⁸⁸ *El Mercantil Valenciano*, 6 de octubre de 1901.

envió una carta al empresario, en donde <excusándose en lo avanzado de su edad, decía que le era imposible dirigir la obra del que era autor>.²⁸⁹

Un mes después, el 8 de noviembre, daba comienzo la temporada de ópera en el Teatro Principal con la compañía dirigida por el barcelonés Juan Goula Fité. El cuadro de cantantes era de muy buena calidad artística, encabezada por el divo Francisco Viñas. Junto a Viñas, otras figuras de relieve, como la soprano dramática catalana Carmen Bonaplata, la soprano dramática cubana Emma Petroski, el barítono Delfino Menotti y el tenor almeriense Luis Iribarne. Algunos, como Menotti o la Petroski, partirían posteriormente para actuar en el Teatro San Carlos de Lisboa. Otros harían lo propio en el Teatro alla Scala milanés. Este era el cuadro completo de cantantes:

Sopranos: Bonaplata, Rosa Jacoby, Petroski, Escriche y Homs.

Contralto: Blanca Lavin.

Tenores: Viñas e Iribarne.

Barítonos: Giuseppe de Lucca, Menotti y Fosseta.

Bajos: Antonio Vidal, Calvo Beloqui y Teodoro Landerer.

Junto a Juan Goula Fité, Joaquín Almiñana y Eduardo Fleuriot. La sastrería de Peris trabajará en la confección de nuevas indumentarias.

"La Bohème" fue la ópera elegida para inaugurar la temporada. En el reparto, Jacoby, Homs, Iribarne, De Luca, Fosseta y Vidal. Pese a que el Teatro Principal no registró un lleno completo y pese a la frialdad con que el público acogió el primer y segundo acto, tanto Iribarne como la soprano lírica Rosa Jacoby consiguieron salvar la representación a partir del tercer acto.²⁹⁰

²⁸⁹ *El Mercantil Valenciano*, 9 de octubre de 1901.

²⁹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 9 de noviembre de 1901.

La crítica de "El Mercantil Valenciano" justificaba la elección de "La Bohème" por su carácter relativamente novedoso²⁹¹:

*<la elección de "La Bohème" para inaugurar la temporada, sólo nos lo explicamos merced a la influencia que la soberanía del arte ejerce en el gusto del público por conservar aún dicha ópera los atractivos de la novedad>.*²⁹²

Tras "La Bohème", "Aida" escenificada el 9 de noviembre con un buen reparto: Viñas, Bonaplata, Lavin, De Luca, Vidal y Beloqui. Desde su "Celeste Aida", Viñas conquistó al público, junto con la Bonaplata y la contralto Lavin. La prensa resaltó la identificación con el personaje y el magistral manejo de efectos canoros por parte del divo catalán: *<no de esos efectos de relumbrón que emplean los decadentes para timar al público, sino de los efectos de buena ley (...) de maestro>*,²⁹³ como, por ejemplo, los cuidados ornamentos en el registro agudo de su gama. En la *matinée* del día 10 de noviembre volvería "La Bohème" con el mismo reparto, y "Aida" sería repetida en la función de noche, cosechando Viñas y Bonaplata mayores éxitos, si cabe que en su primera comparecencia. El 12 de noviembre, nueva repetición de "La Bohème". Los días 13 y 14 se reservarían para "Mefistofele", con Jacoby, Lavin, Viñas y Landerer. "Mefistofele" fue acogida con notable frialdad por parte del público, sobre todo la primera representación, aun cuando la crítica destacara el excelente cometido de Viñas.²⁹⁴ El 15 de noviembre, "Cavalleria Rusticana", interviniendo Petroski, Lavin, Maristany y De Luca e "I Pagliacci" (Jacoby, Iribarne, Menotti y Fosseta), desaprobando el público la primera y tratando con mejor consideración la segunda.²⁹⁵ Sin duda, la deficiente actuación del debutante tenor Maristany fue el agente responsable del desagrado.²⁹⁶ La tercera representación de "Aida", producida el 16 de noviembre, con Bonaplata, Viñas, Lavin, De Luca y Vidal constituyó *<un verdadero suceso,*

²⁹¹ La primera representación de "La Bohème" tuvo lugar en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896, bajo la dirección de Toscanini.

²⁹² *El Mercantil Valenciano*, 9 de noviembre de 1901.

²⁹³ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1901.

²⁹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 14 de noviembre de 1901.

²⁹⁵ *El Correo*, 16 de noviembre de 1901.

²⁹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 16 de noviembre de 1901.

de esos que forma época en la vida de un teatro>²⁹⁷. En la "Aida" habida la *matinée* del 17 de noviembre, la soprano cubana Petroski sustituiría a Bonaplata. En la función de noche, se repitió "La Bohème".

Siempre bajo la batuta del maestro Goula Fité, el 19 de noviembre de 1901 se produciría el estreno absoluto de la ópera "Tosca" en Valencia, con Bonaplata, Iribarne y Menotti en los papeles principales²⁹⁸. El público acogió con satisfacción la nueva creación pucciniana, especialmente el último acto.²⁹⁹ La crítica no se resistió a comparar a "Tosca" -en donde Puccini discurre por el campo del verismo en la medida en que se exasperan los aspectos crueles y morbosos como el propio personaje de "Scarpia", entre otros rasgos; pero también incide el compositor en la dimensión heroica y trágica de la "*grand ópera*", situándose por tanto en las antípodas del lirismo sentimental e intimista de "La Bohème"- con ésta última. Así, "El Mercantil Valenciano" consideró a "Tosca" como una ópera de mayor dramatismo y menor lirismo que "La Bohème":

*<acusan más firmeza y elevación de estilo que en "La Bohème", y son más concisas y se adaptan mejor a la palabra, pero, en cambio, no fluye en ellas la inspiración con la espontaneidad y frescura de "La Bohème".>*³⁰⁰

Pero no todas las opiniones de los artígrafos son coincidentes. Benito Busó destacó precisamente la frescura motívica, además de la cuidada factura del tejido orquestal, en un marco no exento de influencias wagnerianas:

<La partitura de "Tosca" es una de esas obras que impresionan y sorprenden, siendo agradables sus temas melódicos, porque fluctúan en ese ambiente propio de la escuela italiana, que a pesar de haberse entregado de lleno a trabajar las obras con arreglo a los procedimientos modernos, confiándole a la orquesta el papel tan importante que hoy desempeña en el drama lírico, no pierden nunca la frescura de sus motivos amplios e inspirados.

(...)

B. Busó.>³⁰¹

La segunda representación de "Tosca", 20 de noviembre, mejoró los resultados artísticos de la primera, adquiriendo en esta ocasión un

²⁹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 17 de noviembre de 1901.

²⁹⁸ La primera representación mundial de "Tosca" tuvo lugar en el Teatro Costanzi de Roma el 14 de enero de 1900.

²⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 20 de noviembre de 1901.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *El Correo*, 20 de noviembre de 1901.

protagonismo de mayor relieve el tenor Iribarne frente a su "partenaire", la Sra. Bonaplata, conformando -de esa manera- un resultado más equilibrado.³⁰²

El 21 de noviembre subiría nuevamente al proscenio del Principal la ópera de Boito, "Mefistofele". Un nuevo fracaso; y esta vez no sólo para el público sino también para la crítica, quien calificó dicha función como *<la más floja de la temporada>*.³⁰³ Tan sólo Viñas obtuvo los aplausos de los aficionados. Tras dos nuevas representaciones de "Tosca" (22 y 23 de noviembre), en las que dicha ópera fue afianzándose progresivamente, y una función vespertina de "Mefistófele" con resultados menos desalentadores (24 de noviembre); se produciría el debut de la soprano Escriche en "Cavalleria Rusticana" (actuando también Maristany y De Luca), ópera que se representó en la misma función nocturna del día 24 de noviembre junto con "I Pagliacci" (Petroski, Iribarne, Menotti y Fosseta), ambas bajo la batuta del maestro Loriente. No coincidió la crítica en sus opiniones, siendo la de "Las Provincias" la más severa, señalando *<lo descuidado de la ejecución>*.³⁰⁴

El 25 de noviembre llegaría la interpretación más querida por los valencianos del tenor Francisco Viñas: "Lohengrin". Junto al divo catalán, Jacoby, Lavin, De Luca y Vidal. Goula Fité empuñó la batuta. Aunque la actuación del conjunto no consiguiera un resultado totalmente apetecible, el magistral uso de los reguladores vocales y *<el dulcísimo vibrato>* por parte de Viñas enardeció a los aficionados.³⁰⁵ Los resultados interpretativos del conjunto mejorarían en la segunda representación, 26 de noviembre. La ópera de Wagner se repetiría también los días 29 y 30 de noviembre (*matinée*), así como el 1 de diciembre (*matinée*) y el 7 de diciembre, siendo esta última función a beneficio de Viñas (con la Srta. Agresti en el papel de "Ortruda"). La compañía de Goula, asimismo, serviría nuevas representaciones de "Tosca"

³⁰² *El Mercantil Valenciano*, 21 de noviembre de 1901.

³⁰³ *Las Provincias*, 22 de noviembre de 1901.

³⁰⁴ *Las Provincias*, 25 de noviembre de 1901.

³⁰⁵ *El Correo*, 26 de noviembre de 1901.

(27 y 30 de noviembre, 1, 4, 6 y 8 de diciembre, ésta última en *matinée*), y de "La Bohème" (28 de noviembre y 3 de diciembre).

El día 2 de diciembre llegaría un nuevo título: "La Africana", con Viñas, Petroski, Amparo Alabau, De Luca, Vidal y Beloqui en los papeles principales. Ante una obra hartamente conocida en aquellos días como "La Africana", *<que ya ha pasado al público con todos sus más insignificantes detalles, el menor descuido, la más pequeña falta se nota al momento>*,³⁰⁶ por lo que el público anduvo exigente, censurando sobre todo a la soprano cubana Emma Petroski. El dominio de Amparo Alabau desempeñando el papel de "Inés" en esta ópera, y *<el amplio fraseo y pura dicción>* de Viñas, quien *<comenzó con alguna vacilación, y claramente se notaba en él cierto orgasmo (¡sic!) que le impedía doblar el canto en los recitados con la facilidad que acostumbra>*³⁰⁷ salvaron la representación. Unos resultados más apetecibles se obtuvieron en la segunda representación, celebrada el 5 de diciembre. Con la tercera y última representación de "La Africana", el día 8 de diciembre de 1901, bajo la dirección del maestro Almiñana, la compañía de Goula Fité concluyó su temporada en el Teatro Principal.

Durante el mes de abril del año 1902, el Teatro Ruzafa albergó a la compañía de ópera de Arturo Baratta. Era una compañía *<de 2ª o 3ª clase; que no podían satisfacer al público inteligente>*³⁰⁸. Efectivamente, el elenco de la compañía de Baratta era de muy escasa entidad. El cuadro canoro de la misma era el siguiente:

Maestro director y concertador: Arturo Baratta de Valdivia.

Sopranos: Enriqueta Casas, Ana Lopetegui, Josefina Vall-Rosell y Suzanne Vigier.

Mezzosopranos: Elisa Gallihat y Concepción Krestman.

³⁰⁶ *El Correo*, 3 de diciembre de 1901.

³⁰⁷ *El Mercantil Valenciano*, 3 de diciembre de 1901.

³⁰⁸ *Almanaque Las Provincias*, 1903.

Tenores: José Brotat, Francisco Granados y Pedro Morera.

Barítonos: Gustavo Clavería, Francisco Puiggener y Alfredo Serazzi.

Bajos: Manuel Carbonell, Eduardo Faff y Abulker Leoni.

En general las representaciones llevadas al proscenio del Teatro Ruzafa por la compañía de Baratta no pasaron de obtener muy mediocres resultados artísticos, cuando no constituyeron un fracaso, teniendo en cuenta, además, que *<el público del Ruzafa no es tan severo como el del Principal>*³⁰⁹. Por ello, nos parece estéril exponer las opiniones vertidas por la prensa de todas y cada una de las funciones de la "ópera barata", por cuanto quedan bien resumidas con el calificativo de "mediocres". El 15 de abril la compañía de Baratta inauguró la breve temporada en el Ruzafa con "La Bohème", participando Vigier, Lopetegui, Granados, Puiggener, Serazzi y Faff. Tras una nueva representación de "La Bohème" el 16 de abril, el 17 de abril se produciría la *mise en scene* conjunta de "I Pagliacci", -con la soprano Vigier, el tenor Maristany y el barítono Puiggener en los papeles principales-, y "Cavalleria Rusticana" (Casas, Krestman y Brotat). El 18 de abril, "Il Barbiere di Siviglia" (Lopetegui, Maristany, Serazzi y Carbonell en los papeles principales). Nuevas representaciones de "La Bohème" (19 de abril y 20, este día en función de tarde) y de "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (ambas en la función de noche del día 20 de abril). El 21 de abril la compañía Baratta pondría un nuevo título en escena: "Fausto" de Gounod, participando Vigier, Krestman, Beltrán, Clavería y Faff. En la representación de "La Bohème" del 22 de abril Enriqueta Casas sustituyó a la soprano dramática francesa Suzanne Vigier. "La Traviata" llegaría el 23 de abril, con Lopetegui, Maristany, Clavería y Serazzi. Una función postrera de "La Bohème" el 24 de abril se realizó a beneficio del tenor Granados, con el elenco habitual. Suzanne Vigier encabezó al día siguiente el reparto de "Carmen", cantando junto a ella Lopetegui, Granados y Carbonell, en los papeles más importantes. La

³⁰⁹ *Las Provincias*, 18 de abril de 1902.

despedida de la compañía se produjo con una última representación de "Carmen", función a beneficio de Suzanne Vigier el día 27 de abril, encarnando Puiggener el papel de "Escamillo" en sustitución de Carbonell.

Una inestable compañía, nucleada alrededor del director José Tolosa, realizó un par de representaciones operísticas en el Teatro Apolo, los días 4 y 6 de junio de 1902. El cuadro artístico, de discreta calidad³¹⁰, estaba integrado por los siguientes cantantes:

Sopranos primeras: Rosa Vila, Gemma Verini, Enriqueta Asins.

Sopranos segundas: María Gabossi y Concha Ferretti.

Mezzosoprano: Adela Blasco.

Tenores: Joaquín Bayo, Luis Iribarne y Francisco Albiach.

Barítonos: Ramón Blanchart, Ignacio Tabuyo y Cástor Brandon.

Bajos: José Torres de Luna, José Boldú y Facundo Domínguez.

En la función inaugural del 4 de junio se puso en escena "Aida", cantando Rosa Vila, Adela Blasco, Francisco Albiach, Ignacio Tabuyo y José Torres de Luna. El 6 de junio se llevó a cabo la escenificación de "La Africana", con Rosa Vila, la soprano ligera Casals, el tenor Iribarne, Ramón Blanchart y José Torres de Luna. La compañía quedaría disuelta definitivamente el día 9 de junio de 1902, pasando su director, José Tolosa, la soprano Enriqueta Asins, el barítono Blanchart y el bajo Facundo Domínguez a reforzar la compañía que dos días antes, el 7 de junio de 1902, había alzado el telón por vez primera en el Teatro Principal.

Dicha compañía actuante en el Teatro Principal disfrutó de una mayor estabilidad. Empero, no obstante, era de menguada calidad, estando encabezada por Joaquín Almiñana, careciendo de figuras de especial relieve. El cuadro de la misma era el siguiente:

³¹⁰ Se exceptúan aquí al tenor Luis Iribarne y al barítono Ramón Blanchart. A título de curiosidad, Blanchart había participado en el estreno de "Tosca" en el Liceo barcelonés, estreno acaecido ese mismo año.

Maestro director y concertador: Joaquín Almiñana.

Dirección de coros: José García Solá.

Sopranos: Hortensia Poidevard, Elisa Leveroni, Consuelo Escriche y Angelina Homs.

Mezzosoprano: Isabel Riera.

Tenores: Cardinali y Sierra.

Barítonos: Gabriel Hernández, Rafael de Ferrán y Juan Palou.

Bajos: Antonio Vidal, Luis Visconti y Facundo Domínguez.

El coro estaba integrado por 40 miembros. La orquesta la componían 45 profesores. Doce bailarinas conformaban el cuerpo de baile.

La compañía de Almiñana alzó el telón del Teatro Principal el día 7 de junio con "Otello", repitiéndose también el 8 de junio, con el siguiente elenco: Cardinali, Poidevard y Hernández. Los resultados, discretos, mejoraron en la segunda representación.³¹¹ Los días 9 y 10 de junio se representó "Aida", sustituyendo José Tolosa a Joaquín Almiñana en la representación del día 10. Junto a José Tolosa participaron Leveroni, Riera, Sierra, Hernández y Vidal. En la tercera representación de "Otello", el 11 de junio, Blanchart sustituyó a Gabriel Hernández, con José Tolosa en el podio. Con este mismo elenco se repitió el 15 de junio, mientras que en la representación del 17 de junio el barítono Hernández volvió a desempeñar el papel de "Yago". El 12 de junio la compañía de Joaquín Almiñana presentó un nuevo título: "La Africana", con Leveroni, Aceña, Iribarne, Romeu y Vidal, empuñando la batuta José Tolosa. La segunda representación, habida lugar el 14 de junio, mejoraría los discretos resultados de la primera, suponiendo un éxito para Blanchart, quien sustituyó a Romeu.³¹² El día anterior, 13 de junio, la compañía de Almiñana había llevado a la escena del Teatro Principal "Lucia di Lammermoor", cantando en los

³¹¹ *Las Provincias*, 9 de junio de 1902.

³¹² *Las Provincias*, 15 de junio de 1902.

papeles principales Josefina Asins, Albiach y Romeu. Una nueva representación de la ópera de Donizetti tendría lugar el 16 de junio.

Los días 18 y 19 de junio serían para "La Bohème", con Poidevard, Aceña, Iribarne, Hernández, Vidal, Palou y Visconti. El "Hernani" verdiano del día 20, participando Cardinali, Hernández, Escriche, Romaguera y Vidal fue criticado por la prensa debido a la improvisación y escasez de ensayos, pues tan sólo hubieron dos ensayos.³¹³

Tampoco obtuvo buenos resultados el nuevo título llevado a la escena el 21 de junio: "Los Hugonotes", con Leveroni, Asins, Aceña, Sierra, Romeu, Vidal y Visconti. Tras una "Aida" representada el 22 de junio, -en donde la única modificación en su elenco frente a las anteriores representaciones de esta ópera de Verdi fue la sustitución de Cardinali por Sierra-, y una representación de "Otello" realizada el 24 de junio, con las voces de Cardinali, Poidevard y Hernández, definido como *<el mejor "Otello" de la temporada>*³¹⁴, se produjo la función anual a beneficio del Hospital Provincial, representándose "La Bohème". En ella participó el tenor Lamberto Alonso, junto a Poidevard, desempeñando el papel de Mimí; Enriqueta Aceña en el papel de "Musette", y el barítono Gabriel Hernández en el cuarteto de voces principales. Con esta función extraordinaria daría por concluida su temporada la compañía de Almiñana. Una compañía mediocre más.

El primer día del estío, el 21 de junio, el Teatro Pizarro abrió sus puertas con la compañía de "zarzuela y ópera española" de Cosme Bauzá, procedente de Palma de Mallorca. Esta modestísima compañía, que contaba tan sólo con 30 profesores de orquesta, presentaba el siguiente elenco artístico:

Maestro director y concertador: Cosme Bauzá.

Primeras Sopranos: Luisa Fons y Consuelo Baillo.

³¹³ *Las Provincias*, 21 de junio de 1902.

³¹⁴ *Las Provincias*, 25 de junio de 1902.

Primer tenor: Lorenzo Simonetti³¹⁵.

Primer barítono: Juan Gil Rey.

Primeros bajos: Enrique Beut y Francisco Meana.

La agrupación coral, la mallorquina "Capella de Manacor".

La temporada fue muy breve, finalizando el 30 de junio. Además, la incidencia en el campo operístico fue mínima: tan sólo se repuso "La Dolores" el día 29 de junio, a cargo de la soprano debutante Carmen Ortega, Simonetti y Gil Rey en los papeles principales.

II.3.- LA TEMPORADA 1902-1903: ESTRENOS DE "DON GIOVANNI" Y DE "HAENSEL UND GRETEL" POR LA COMPAÑÍA DE ARTURO BARATTA.

El día 1 de octubre de 1902 el Teatro-Circo Apolo hubo sido arrendado por el empresario Francisco Soler Pardo. Soler Pardo apostó por la ópera para inaugurar la temporada 1902-1903 del coliseo de la calle D. Juan de Austria: la compañía de José Tolosa. Una vez más, este director de orquesta organizó una compañía a base de cantantes ya conocidos, que habían participado con él durante la temporada anterior en el Teatro Principal. Otra discreta compañía, pues, prácticamente idéntica, con resultados modestos y precios muy baratos: la butaca de patio con entrada de abono costó 10 pesetas cada función; y los palcos de platea 50 ptas. El cartel artístico estaba integrado por los siguientes cantantes:

Sopranos: Elisa Leveroni, Aceña, Donr:ay.

Mezzosoprano: Romaguera.

Contralto: Riera.

Tenores: Albiach, Manuel Suañez, Lanuza.

³¹⁵ Recordemos que "Simonetti" es la conversión al "itálico modo" del apellido Simó llevada a cabo por este tenor para su comparecencia en la escena.

Barítonos: Gabriel Hernández, Cástor Brandon, Díaz.

Bajos: Antonio Vidal y Facundo Domínguez.

Maestro de coros: José Pascual.

Maestro director y concertador: José Tolosa.

La compañía contaba con una orquesta de 42 profesores y un coro de 36 miembros.

La temporada fue muy breve, inaugurándose el 4 de octubre y finalizando el 14 del mismo mes. Esta vez la causa se debió a motivos profesionales: José Tolosa, el empresario-director de la compañía, había sido contratado por el Teatro Real de Madrid para inaugurar la temporada nº 53 del madrileño coliseo, iniciada poco tiempo después, el 29 de noviembre.³¹⁶ "La Africana" fue la ópera escogida para levantar el telón del Teatro Apolo celebrándose 2 representaciones, los días 4 y 5 de octubre. El elenco estaba compuesto por Leveroni, Aceña, Albiach, Hernández y Vidal en los principales papeles. El "tandem" compuesto por "I Pagliacci" (Aceña, Lanuza, Hernández, Brandon) y "Cavalleria Rusticana" (Donnay, Riera, Albiach, Brandon) se puso en escena el 7 de octubre. El 9 de octubre, "Aida" (Leveroni, Riera, Albiach, Hernández, Vidal). El 11 de octubre llegaría "Lohengrin", participando Suañez, Leveroni Riera, Hernández, Vidal y Díaz, éste último desempeñando encarnando al "Heraldo". El 13 de octubre tendría lugar una función organizada por los estudiantes de la Universidad de Valencia, a beneficio de las fiestas que se celebraban con ocasión del IV Centenario de la fundación de la Universidad. A pesar de la escasa concurrencia de público, la "Aida" representada ese día constituyó *<la mejor ópera interpretada>*³¹⁷ de la fugaz temporada de la compañía. El conocido Joaquín Almiñana se encargó de la dirección de los coros, sustituyendo a José Pascual, como también acontecerá en la función de

³¹⁶ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Opus cit., pp. 105 - 106.

³¹⁷ *Las Provincias*, 14 de octubre de 1902.

despedida de la compañía, la "Aida" del 14 de octubre. En ella, Cástor Brandon sustituyó a Gabriel Hernández en el *roll* de "Amonazro".

El 21 de noviembre de 1902 el Teatro Principal recibiría la visita de la compañía de Arturo Baratta, inaugurando una temporada de ópera que se prolongaría hasta el 6 de enero de 1903. La compañía de "ópera barata" procedía del Teatro Lírico de Palma de Mallorca, partiendo el 7 de enero hacia el malagueño Teatro Cervantes. De manera global, el público del coliseo de la calle Barcas anduvo poco amable con la compañía de Arturo Baratta durante toda la temporada. La crítica también la acogió con frialdad. El "Almanaque de Las Provincias" lo resume de esta manera: *<desde luego se comprendió que la compañía era demasiado mediana para actuar en el Teatro Principal>*.³¹⁸

En el elenco de la compañía, algunas voces habituales, contratadas por Arturo Baratta:

Sopranos: Palermi-Lery, Adalgisa Minotti, Botti, Claesens, Casals y Robert.

Contralto: Sra. Berti-Cechini.

Tenores: Alfredo Tedeschi, Vicentini, Izquierdo.

Barítonos: Francisco Puiggener, Cassini, Romeu y Alfredo Serazzi.

Bajos: Abulker Leoni, José Torres de Luna, Blanquells.

En esta ocasión la compañía de Arturo Baratta presentaba en su programación una atrevida novedad, teniendo en cuenta los gustos del público y los títulos usuales ofertados por las compañías que transitaban por nuestra ciudad durante aquellos primeros años del siglo XX: la ópera mozartiana "Don Giovanni". Tanto los aficionados cuanto la prensa valenciana, como veremos más adelante, censuraron no sólo la representación de esta ópera sino también los valores musicales intrínsecos de la misma, así como al propio compositor. Existe, no obstante, un precedente inmediato importante,

³¹⁸ Almanaque *Las Provincias*, 1903.

que acaso explique la inclusión por Baratta de la citada ópera de Mozart en su programación para este otoño de 1902: pocos meses antes, el 17 de mayo de 1902, se celebró la mayoría de edad de Alfonso XIII. Para conmemorar el evento onomástico del monarca se representó ese día "Don Giovanni" en el Teatro Real de Madrid, empuñando Pietro Mascagni la batuta.

Una segunda novedad la constituyó el estreno de "Hansel y Gretel"; si bien es cierto que esta deliciosa fábula infantil de Humperdinck, -amén de ser prácticamente coetánea³¹⁹-, encajaba mejor dentro de las preferencias de los aficionados valencianos a comienzos del siglo XX, por tratarse de una ópera adscrita a la escuela wagneriana, considerando esta afirmación desde el punto de vista del empleo por Humperdinck de las técnicas wagnerianas, aunque es verdad que de modo muy personal y original.

El resto de la temporada de la compañía Baratta fue rutinaria, sin mención alguna de relevancia.

Baratta levantó el telón del Principal con "La Bohème" el 21 de noviembre, cantando las voces de Palermi-Lery, Adalgisa Minotti, Alfredo Tedeschi y Puiggener. "La Bohème" se repitió el 22 y 23 de noviembre. En la *matinée* del día 23, el elenco canoro cambió por completo: Casals, Berti-Cechini, Vicentini y Romeu. En la representación de "Rigoletto" celebrada la noche del día 23 de noviembre, participaron los mismos cantantes que actuaron en "La Bohème" los días 21 y 22.

El lunes 24 de noviembre subió al proscenio la ópera de Meyerbeer "La Africana" encarnando los principales papeles Botti, Izquierdo, Cassini y Torres de Luna. El día 25, segunda representación de "La Africana". El 26 de noviembre, "Rigoletto". "Carmen" subiría al proscenio del Teatro Principal los días 27 y 28, con Berti-Cechini, Casals, Izquierdo y Puiggener en los principales papeles. Tras dos funciones más de "La Bohème" consecutivas, el

³¹⁹ La primera representación de "Hansel y Gretel" tuvo lugar en el Hoftheater de Weimar, el 23 de diciembre de 1893, dirigiendo Richard Strauss.

29 y la *matinée* del 30 de noviembre, llegaría un nuevo título de Meyerbeer, "Los Hugonotes", en la función de noche del 30 de noviembre. En ella participaron las voces de Palermi-Lery, Minotti, Claessens, Izquierdo, Cassini y Banquells. El primer día del mes de diciembre se produjo la segunda representación de "Los Hugonotes". El 2 de diciembre se programó "Cavalleria Rusticana", participando un tenor llegado directamente desde Roma, el Sr. D'Ottavi, quien tuvo una deplorable actuación. La soprano Botti sustituyó a Palermi-Lery en la función de "Los Hugonotes" del 3 de diciembre, así como Romeu subió al proscenio en lugar de Cassini, al objeto de permitirles el descanso; pues tanto Palermi-Lery como Cassini, junto con el tenor D'Ottavi, serían los principales cantantes de "Tosca", el nuevo título de los días 4 y 5 de diciembre. El día 6 de diciembre hubo otra representación de "La Africana", programada también como función de descanso para los cantantes de "Tosca". El 7 de diciembre, "La Bohème" en *matinée* y "Tosca" en la función de noche. El 8 de diciembre, "Los Hugonotes" en *matinée* y "Tosca". Tras una nueva función de "La Bohème", 9 de diciembre, y de "Tosca", el 10 de diciembre, llegaría, finalmente, el estreno absoluto en Valencia de "Don Giovanni", acaecido el 11 de diciembre de 1902.

El reparto de "Don Giovanni" estaba encabezado por Francisco Puiggener en el papel estelar, junto a Botti ("Doña Anna"), Robert ("Doña Elvira"), Minotti ("Zerlina"), Alfredo Tedeschi ("Don Ottavio"), Blanquells ("Leporello") y Serazzi ("Masetto"). El público y la crítica desaprobaron, -como ya hemos afirmado anteriormente-, la versión ofrecida por el Sr. Baratta y sus cantantes, así como la ópera y el propio compositor. Destacamos a este respecto la crítica del rotativo "Las Provincias" por su tono sarcástico, tendente a demostrar el carácter obsoleto de "Don Giovanni":

<Hay en la obra inexperiencias que demuestran poco conocimiento de nuestro público (...) Debe convencerse el Sr. Mozart de que en nuestros tiempos el abono exige más sonoridades y menos recitados>.³²⁰

³²⁰ *Las Provincias*, 12 de diciembre de 1902.

Tras el descalabro del estreno de "Don Giovanni", el 12 de diciembre subiría nuevamente la ópera de moda al escenario del Principal: "La Bohème". En esta ocasión dirigió la orquesta el maestro Mazzi, en lugar del acostumbrado Baratta. No fue ese el único cambio. También varió sensiblemente el elenco canoro: entró en escena el tenor de Godella, Lamberto Alonso. Y junto a él, Botti, Casals, Romeu y Torres de Luna.

El 13 de diciembre Baratta programó un nuevo título: "Fausto" de Gounod, con Minotti, Lamberto Alonso y Torres de Luna encabezando el reparto. Tras una nueva función de "Tosca" el 14 de diciembre, el día 15 llegaría una nueva representación de "Don Giovanni". El 16 de diciembre, segunda representación de "Fausto".

Los días 17 y 18 regresó "La Bohème" al proscenio. Ambas funciones contaron con un nuevo ingrediente canoro: el debut del tenor "Salvaoret" <el de Picaña> en el papel masculino estelar. Tratábase de Salvador Alejos. El fenómeno canoro de "Salvaoret" bien podría parangonarse al del "Musclaire" barcelonés, quien también debutaría por estas fechas, el 25 de enero de 1903 en el Liceo catalán. Ambos eran tenores con nula formación canora, de humilde condición: el "Musclaire", un estibador portuario barcelonés; "Salvaoret", un labriego de Picanya. Ambos tuvieron una meteórica carrera lírica³²¹, pero desaparecieron con cierta prontitud de los escenarios. La carencia de una técnica canora por parte del labriego y regante de la comarca de L'Horta Sud le impidió ejecutar los ornamentos, especialmente los grupetos, en aquellas funciones con las debutó en el Teatro Principal, cantando el papel de "Rodolfo"; pero, en cambio, contó con una masiva concurrencia de público - entre ellos numerosos paisanos- y con el enardecido apoyo de los aficionados. En la función del 17 de diciembre, "Salvaoret" hubo cobrado la sustanciosa cantidad de 728'90 pesetas.³²²

³²¹ Salvador Alejos actuaría incluso en el Teatro Alla Scala de Milán.

³²² *Las Provincias*, 18 de diciembre de 1902.

El 19 de diciembre la compañía de Baratta presentó "Il Trovatore", con Botti, Berti-Cechini, D'Ottavi, Romeu y Abulker Leoni. El 20 de diciembre, "Tosca", al tiempo que la compañía anunciaba un nuevo abono por 15 funciones más, rebajando los precios (en este abono la butaca costaba tan sólo 3'50 pesetas por función). En la *matinée* del día 21 volvió a cantar "Salvaoret" el papel de "Rodolfo" en "La Bohème". En la función de noche del 21 de diciembre, "Fausto".

El 22 de diciembre de 1902 tuvo lugar el estreno en Valencia de "Haensel und Gretel". Encabezaron el reparto las sopranos Minotti ("Haensel"), Robert ("Gretel"), y Claesens ("Streusand"), la contralto Berti-Cechini ("Marzipan") y el barítono Puiggener ("Peter"). El mismo día del estreno, el diario "Las Provincias" publicó un artículo previo de Eduardo López-Chavarri Marco, definiendo el musicógrafo las claves estéticas de la obra de Humperdinck: preservación de la concepción operística wagneriana por Humperdinck en tanto en cuanto se produce la comunión entre el discurso dramático-teatral y el musical, y también la idea estética de que el drama se genera mediante el *motu ab intrinseco* de los personajes y no según las acciones exteriores argumentales, la concepción opuesta a Meyerbeer. Con clarividencia, el musicógrafo señaló la inclusión de material folclórico, canciones infantiles, en "Haensel und Gretel". Humperdinck pretendía hacer accesible al gran público alemán esta ópera, concebida inicialmente para su familia. Podemos considerar a "Haensel und Gretel" el punto de partida que instaura la moda de las fábulas musicales en la Alemania postwagneriana. Eduardo López-Chavarri Marco, que adoptó siempre una postura decididamente wagnerianófila en sus escritos, saludó con admiración el estreno que tendría lugar esa misma noche:

<Con la celebrada ópera del maestro Humperdinck se ofrece al público un modo de producciones líricas enormemente original.

Cuento musical titulan los autores a su obra: no es, en efecto, una ópera en el sentido ordinario de la palabra; Hansel y Gretel está dentro de la gran corriente del arte teatral que con poderosa mano abrió Wagner. Y aquí habremos de salir al paso a los que se pasan de listos: no vayan a creer que se trate de música wagneriana (esto es, de una imitación del estilo musical de Wagner); el espíritu del

poeta y el músico han tratado el poema y la partitura de modo que uno y otro se compenetran en lazo estrecho; la música se desenvuelve, no según las peripecias exteriores de la acción que pasa a los ojos del espectador, sino según los sentimientos que impulsan a cada personaje de la obra; a su vez el poema es eminentemente lírico, y ofrece situaciones de sincera emoción.

(...)

En cuanto a la música, es sencillamente una obra maestra. No hay ninguna partitura de las estrenadas en estos tiempos que sea tan poética, tan expresiva, y al mismo tiempo tan maestralmente realizada. Humperdinck, ha conservado siempre la nota sencilla y transparente de la narración maravillosa, sus temas son las canciones de niños más conocidas en Alemania: ver como se transforman y se van desarrollando según lo exigen las peripecias de la acción, es ver la labor acabada del ilustre maestro.

(...)

EDUARDUS.>³²³

El público acogió calurosamente la obra, pero la crítica censuró su ejecución. Para el mismo diario "Las Provincias", -que acostumbraba a reservar los epítetos más duros contra las compañías de Arturo Baratta-, tanto la orquesta como su director causaron toda suerte de desatinos: carencia de empaste, inadecuación en el manejo de los planos sonoros y la paleta orquestal por el director, así como el desconocimiento de Baratta de las líneas motivicas que estructuran el discurso, conformando una versión timorata. Tan sólo los cantantes convencieron:

<La presente, más que una reseña, ha de ser una fe de erratas.

(...)

En la ejecución de anoche, donde apareció languidez y sosería, debió suponerse animación, vida, el color de una comedia lírica (...).

Siguiendo la fe de erratas digamos: que donde se oyó sonoridad estrepitosa, debió suponerse armonía; donde oscuridad y confusión, detalles y temas musicales, donde masa incolora, sucesión de leit motiv (...).

El público aplaudió mucho a los artistas, singularmente a las señoras Berti y Minotti (...).

En realidad, fueron lo único que mereció aplaudirse sin reserva en la interpretación de anoche.>³²⁴

El 23 de diciembre se produjo la segunda representación. Tras una función dedicada a "Rigoletto" el 24 de diciembre, -concebida para el descanso de los cantantes que estrenaron la fábula de Humperdinck-, "Hansel y Gretel" volvió a repetirse el 25 de diciembre, en *matinée*. La función navideña nocturna, así como la representación del día 26, estuvieron consagradas a "Tosca". En ambas, participó Lamberto Alonso, junto a la soprano Palermi-Lery y el barítono Cassini. El 27 de diciembre, "Los Hugonotes" en *matinée*; y "Haensel und Gretel". El día 28 de diciembre,

³²³ Las Provincias, 22 de diciembre de 1902.

³²⁴ Las Provincias, 23 de diciembre de 1902.

"Tosca", en *matinée*. En la función de noche, en la que se representaron las óperas "I Pagliacci" y "Sansón y Dalila", hubo una divertida "inocentada", ejecutando las mujeres los papeles viriles, y los hombres los femeninos. El 29 de diciembre, "Cavalleria Rusticana" e "Il Trovatore". El 30 de diciembre, una nueva representación de "Tosca", a beneficio de la soprano Palermi-Lery, obteniendo el aplauso del público y de la crítica. El 31, "Haensel und Gretel".

En la *matinée* del 1 de enero de 1903 se puso en escena "La Bohème", participando nuevamente "Salvaoret", junto a Botti y Casals, registrándose un lleno completo en el Teatro Principal. En la función de noche, "Tosca", a beneficio del tenor D'Ottavi (D'Ottavi, Palermi-Lery, Cassini). Los precios subieron una nueva rebaja: la butaca costaba a partir de estas funciones del día de Año Nuevo tan sólo 2'50 ptas, y la Entrada General, 0'50 ptas. El 2 de enero, una representación de "Fausto" para <llenar el expediente>, con el Teatro Principal prácticamente vacío, reflejado con ironía por "El Mercantil Valenciano": <estuvimos en familia>.³²⁵ En el reparto, Minotti, D'Ottavi, Cassini, y el bajo Blanquells. "Tosca" fue la ópera escogida para la función a beneficio del barítono Cassini, acaecida el 3 de enero. El 4 de enero, y tras la *matinée* en donde se representó "Carmen", subió al proscenio "La Bohème", pero con un elenco diferente a la del día 1 de enero: Palermi-Lery, Minotti, D'Ottavi, Romeu, Serazzi y Blanquells. El 5 de enero, última representación de "Haensel y Gretel". El 6 de enero de 1903 la compañía de Arturo Baratta concluyó la larga temporada de ópera con dos funciones: la de *matinée*, en la cual se representó "Tosca" (Palermi-Lery, D'Ottavi, Cassini); y "La Bohème", dedicada al beneficio de "Salvaoret" (Salvador Alejos, Palermi-Lery, Minotti, Puiggener, Serazzi y Blanquells).

Muy poca ópera pudieron presenciar los aficionados valencianos tras la partida de la compañía de "ópera barata" en esta temporada teatral 1902-

³²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 3 de enero de 1903.

1903. El 15 de febrero de 1903 se organizó en el Teatro Principal una función a beneficio de las Escuelas de Artesanos, a cargo de un elenco reclutado con artistas valencianos. La ópera escogida para dicha función no fue otra que "La Bohème", con el siguiente reparto: Amparo Alabau ("Mimi"), Donnay ("Musette"), Salvador Alejos ("Rodolfo"), Teodoro Landerer ("Marcelo"), Díaz ("Schaunard") y Palou ("Colline"). La orquesta la dirigió el *concertino*, Sr. Vidal. Las gestiones organizativas de la función recayeron en el presidente de la Junta de las Escuelas de Artesanos, Federico Domenech. Pese a la improvisada organización, la función constituyó un éxito, tanto para el público cuanto para la crítica. La prensa destacó el cometido de Amparo Alabau: *<encontrándose convaleciente de grave enfermedad>*, había recibido el encargo de interpretar el papel de "Mimi" *<en el corto plazo de 24 horas>*. Sin embargo, demostró *<seguridad en su particella, colorido en el fraseo y soltura en la escena>*.³²⁶

Los días 16, 18 y 19 de abril de 1903 actuó en el Teatro Principal una improvisada compañía dirigida por el Sr. Rafart, a la sazón director del coro de la misma, la agrupación Anselmo Clavé. Tanto el director cuanto la agrupación coral procedían de Barcelona. El atractivo de la compañía residía en la actuación del ya famoso "Musclaire" barcelonés, Manuel Utor. En rigor, no se trataba de una compañía estructurada, sino de un amasijo de cantantes nucleados alrededor del tenor Utor. La prensa no se resistió a evitar la comparación con "Salvaoret" *<el de Picaña>*³²⁷, resaltando sus humildes orígenes y su falta de educación musical. Los precios eran un tanto elevados: 5 ptas. la butaca; 1'25 ptas. la Entrada General. "La Africana" fue la ópera llevada a la escena en las tres funciones. Junto al "Musclaire" ("Vasco de Gama") cantaron la Sra. Bordalba ("Selika"), Amparo Alabau ("Inés"), Hediger ("Nelusko") y Octavio Landerer ("Don Pedro") en los papeles principales.

³²⁶ *El Correo*, 16 de febrero de 1903.

³²⁷ *El Correo*, 17 de abril de 1903.

Excepto el particular triunfo de Amparo Alabau, en un papel y una ópera que conocía muy bien, la primera representación de "La Africana" bordeó el fracaso, precisamente porque el "Musclaire" *<frecuentemente se insubordina contra la batuta, resultando el desconcierto entre el cantante y la orquesta. Toda la noche estuvo en peligro de fracasar>*.³²⁸ Por si fuera poco, *<la claqué estuvo a punto de crearle un conflicto a la Sra. Bordalba en el segundo acto>*.³²⁹

La organización de unas pocas funciones en derredor de un cantante, como es el caso que nos ocupa, pues se tomó como base al "Musclaire", es ya un precedente de las posteriores etapas de la Historia de la Ópera en Valencia, en donde este fenómeno será más frecuente.

³²⁸ *El Correo*, 17 de abril de 1903.

³²⁹ *El Radical*, 17 de abril de 1903.

III.4.- LA TEMPORADA 1903-1904: TEATRO PRINCIPAL: EDOARDO MASCHERONI, FRANCISCO VIÑAS Y LOS ESTRENOS DE "LORENZA" Y "MANON". TEATRO APOLO: ESTRENO DE "ANDREA CHENIER" POR LA COMPAÑÍA DE ARTURO BARATTA.

El 5 de enero de 1904 la compañía de "zarzuela y ópera española" de Pablo Gorgé Soler alzó el telón por vez primera en el Teatro Principal en esta temporada teatral 1903-1904. Con su cuadro de cantantes habituales, y bajo la batuta de Pablo Gorgé Soler, se puso en escena en esta función de apertura la ópera verista "Cavalleria Rusticana", traducida al castellano bajo la denominación de "Hidalguía Rústica". En el reparto, la soprano Ramona Gorgé, el tenor Figuerola y el barítono Delgado, en los principales papeles. La prensa celebró los esfuerzos de la compañía Gorgé por ofrecer versiones de óperas italianas traducidas al castellano: *<Ha hecho comprender que la ópera en castellano puede ser cosa corriente, fácilmente inteligible, artística en fin>*.³³⁰ El 13 de enero subió al proscenio del Principal una nueva ópera: "El Trovador", también traducida, participando Ramona Gorgé, el tenor Lanuza y el barítono Delgado. La función del 20 de enero, estuvo dedicada a "Marina" en su versión operística, debutando el tenor Ramón Babiloni. Elogios de la crítica, con un teatro que *<se llenó por completo>*.³³¹ Esta fue la última ópera llevada a la escena por la compañía Gorgé en esta temporada.

El 28 de enero hizo acto de comparecencia en el Teatro Principal la compañía de ópera italiana dirigida por Edoardo Mascheroni, procedente del Liceo de Barcelona. El cuadro artístico de la misma era de notable calidad, contando con figuras de auténtica valía: Junto a los directores de orquesta

³³⁰ *Las Provincias*, 6 de enero de 1904.

³³¹ *El Pueblo*, 21 de enero de 1904.

Edoardo Mascheroni y Juan Goula Fité, la gran contraltista rossiniana Guerrina Fabbri, cuyo registro grave era conmovedor, de carácter viril, y la tiple Avelina Carrera. Francisco Viñas no figuraba en la lista oficial primigenia:

Maestros directores y concertadores: Edoardo Mascheroni y Juan Goula Fité.

Sopranos: Avelina Carrera, Livia Berlendi, Amparo Alabau y Angelina Homs.

Contraltos: Guerrina Fabbri y María Claessens.

Tenores: Angelo Angioletti y Luis Iribarne.

Barítonos: Ramón Blanchart, Néstor de la Torre, Virgilio Mentasti.

Bajos: José Torres de Luna y Conrado Giralt.

Maestro de coros y apuntador: José Pascual.

Director de escena: Eduardo Ferrer.

La compañía contaba con un coro de 60 miembros, más un coro de 20 niños, y una orquesta integrada por 60 instrumentistas. El cuerpo de baile era ligeramente superior al habitual: 16 bailarinas, dirigidas por el maestro Tomás.

El abono, previsto para 10 únicas funciones presentaba los siguientes precios:

Palcos de plateas: 35 ptas.

Butacas de patio: 7 y 10 ptas.

En una "previa" del diario "El Pueblo" se explicaron las circunstancias de la comparecencia de la compañía en Valencia. Hubo de esperarse a que concluyera la temporada en el Liceo:

<Sólo la circunstancia de terminar el Liceo de Barcelona ha podido ofrecer medios para que en Valencia se presente una compañía igual, completa y de un conjunto acabado que ofrezca y presente las obras como el público tiene derecho a exigir en temporadas grandes>.³³²

³³² *El Pueblo*, 20 de enero de 1904.

Efectivamente, el director y compositor Edoardo Mascheroni se encontraba el mes anterior en el Liceo barcelonés, habiendo estrenado su ópera "Lorenza" (23 de diciembre de 1903).³³³

"Aida" fue la ópera escogida para la función de apertura de la compañía, el 28 de enero de 1904. Junto a Avelina Carrera y Guerrina Fabbri, el tenor Angioletti, el barítono Blanchart y el bajo Torres de Luna. Hubo división de opiniones. La crítica alabó la batuta de Mascheroni así como las actuaciones de las cantantes femeninas. El público, muy descontento con los precios, descargó su enfado sobre el tenor Angioletti, cuya actuación artística fué más endeble. La prensa justificó la carestía de los precios:

*<los tiempos han cambiado, y que hoy cuesta muchísimo más dinero que antes una temporada de ópera como la que presenta la empresa del Principal>.*³³⁴

Las funciones de los días 30 y 31 de enero estuvieron consagradas a "La Bohème". En el elenco, las voces de Berlendi, Homs, Iribarne y Torres de Luna. El maestro Goula Fité dirigió en ambas funciones. Los aficionados acogieron con agrado la ópera de Puccini.

Tras una nueva representación de "Aida" el 1 de febrero, el 4 de febrero de 1904 tuvo lugar el estreno absoluto en Valencia de la ópera de Edoardo Mascheroni, "Lorenza". Los decorados procedían de la casa italiana Chinelli. El propio compositor, por supuesto, empuñó la batuta. La soprano Livia Berlendi encarnó el papel estelar ("Lorenza"), teniendo como oponente a Luis Iribarne ("Carmine"). El estreno de "Lorenza" fue acogido amablemente por el público y los artífagos. La crítica del diario "Las Provincias" es altamente ilustrativa. En ella, se considera a "Lorenza" una ópera de influencia verdiana que renunciaba a los hallazgos de la escuela verista, con un libreto inconsistente y una estructura melódica cerrada, en el más puro estilo de la tradicional ópera italiana. Una creación de segundo orden, en donde

³³³ Alier, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo*, Opus cit., p. 463.

³³⁴ *El Pueblo*, 29 de enero de 1904.

Mascheroni pone en juego su buen oficio como director en el foso escénico, conjugando los timbres orquestales:

<En "Lorenza" se ve, ante todo, el modo de hacer de un práctico de teatro. Es la obra de un director (...).

No aparecen las tendencias neo-románticas, ni la construcción orquestal de los modernos. Es obra italiana, (...) sin las atrevidas "salidas" de los veristas, quienes so pretexto de trabajo y colorido orquestales, ocultan muchas veces la pobreza de inspiración.

En "Lorenza", el maestro deja la acción interior del libro, para ilustrar los acontecimientos externos de los personajes. Es una especie de "iluminación" musical del drama.

(...)

Era difícil sacar partido del libreto de Illica de otro modo como lo ha hecho Mascheroni. No era posible buscar psicología, ni alma musical, a un poema que es tan sólo un horrible folletín de bandidos, tan inverosímil como violento.

(...)

Su música (...) carece de trama "sinfónica". Es la obra una sucesión de melodías, a medida que se van desarrollando los hechos.

(...)

La orquestación está hecha buscando la nota de color (...).

En resumen: una música amable y elegante, una obra seria, y un trabajo realizado con fortuna.>³³⁵

En cuanto a la interpretación, además de los parabienes para Livia

Berlendi, destacaron los elogios hacia la orquesta:

<la labor de la orquesta fue notable, pulcra, detallada>.³³⁶

Pero el mayor triunfo fue para el director y compositor, Edoardo

Mascheroni:

<El éxito del maestro fue grande; al terminar el primer acto ya hubo de salir a escena cuatro o cinco veces entre los aplausos del público>.³³⁷

La segunda representación de "Lorenza" se produjo al día siguiente, 5 de febrero.

El 6 de febrero de 1904, un nuevo estreno: "Manon" de Massenet. En los principales papeles, Avelina Carrera ("Manon Lescaut"), Luis Iribarne ("Caballero Des Grieux") y José Torres de Luna ("Conde Des Grieux"). En el podio directorial, Edoardo Mascheroni. El diario "El Pueblo" resaltó el considerable retraso del estreno de "Manon" en nuestra ciudad:

<Estamos tan retrasados en lo que el movimiento musical se refiere, que la "Manon" de Massenet llega a Valencia cuando se la saben ya de memoria en todas partes y cuando la conocen todos los que han salido alguna vez de la provincia>.³³⁸

³³⁵ *Las Provincias*, 5 de febrero de 1904.

³³⁶ *El Pueblo*, 5 de febrero de 1904.

³³⁷ *La Correspondencia de Valencia*, 5 de febrero de 1904.

³³⁸ *El Pueblo*, 7 de febrero de 1904.

También "Las Provincias" incidió en ello: veinte años de retraso.³³⁹ Por esta razón, el anónimo cronista renunció a confeccionar una crítica *ad hominem*. "Manon" se cantó en italiano, como era habitual. La versión estrenada fue notablemente amputada, puesta en escena con precipitación:

<Elegante, seductora, la musa de Massenet es bien á propósito para expresar la gracia genuinamente francesa del asunto.

"Manon" y "Werther" son las dos obras teatrales que más nombre dieron a su autor, en cuanto a la escena se refiere. Forman parte del repertorio corriente, y por lo que a "Manon" se refiere, baste decir que la conocemos después de veinte años que va por el mundo.

Una obra así, juzgada y apreciada por el mundo musical, no ha de ser "descubierta" aquí.

(...)

La versión italiana modifica bastante el original francés, y la versión valenciana aún modifica más la última; de modo que la "Manon" de anoche es y no es la de Massenet: algo así como extracto y "Manon" condensada.

(...)

En conjunto, la ejecución resultó desigual, sin ajuste, como puesta para salir del paso, y revelando poco respecto al nombre del afamado compositor francés.>³⁴⁰

"Manon" supuso un éxito para el público.

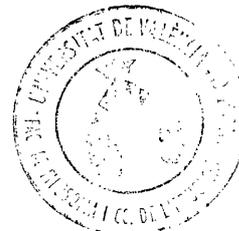
Los días 7 y 8 de febrero se repitió "Lorenza". Pero ambas funciones contaron con un aliciente extraordinario: la interpretación por Francisco Viñas del papel masculino estelar ("Carmine"). El resto del reparto permaneció invariable. Efectivamente, la compañía había urgido telegráficamente a Viñas para que cantara "Lorenza". Viñas se desplazó desde Roma. La llegada del "tenor predilecto", como era definido por la prensa valenciana, provocó un aumento de las ventas en la taquilla.³⁴¹ El entusiasmo del público fue desbordante para con su querido *dívo*, en las dos funciones de la ópera de Mascheroni.

El 9 de febrero subiría al proscenio del Principal por segunda vez la ópera "Manon", no despertando la interpretación una excesiva admiración por parte de la crítica. La compañía de Edoardo Mascheroni concluiría su corta temporada con una representación postrera de "Lorenza", el 10 de febrero de 1904, con Francisco Viñas de nuevo en el escenario.

³³⁹ La primera representación de "Manon" se realizó en la Opéra-Comique de París el 19 de enero de 1884.

³⁴⁰ *Las Provincias*, 7 de febrero de 1904.

³⁴¹ *El Pueblo*, 8 de febrero de 1904.



Un día antes de que la compañía de Edoardo Mascheroni levantara el telón del Teatro Principal, la compañía de ópera italiana de Arturo Baratta finalizaba un ciclo operístico en el Teatro Apolo. Baratta permaneció tan sólo 1 semana en el proscenio del Teatro-Circo Apolo: desde el 20 hasta el 27 de enero de 1904, partiendo el día 28 hacia Alcoy. La plantilla de la compañía era extraordinariamente reducida. En la lista canora, las sopranos Cortí y Bresonier, los tenores Granados y Bersellini, el barítono Gil Rey y el bajo Luis Calvo.

Los precios eran "populares": la butaca costaba 2'50 pesetas; la Entrada General, 65 céntimos³⁴². Esta vez la compañía de *ópera barata* consiguió unos resultados mínimamente aceptables, dentro de su acostumbrada mediocridad. Tan sólo merece destacarse el estreno de "Andrea Chenier".

El 20 de enero Baratta alzó el telón del Teatro-Circo Apolo con "La Bohème" (Cortí, Bresonier, Bersellini, Gil Rey y Calvo). Al día siguiente, el 21 de enero de 1904, se produjo el estreno absoluto en Valencia de la ópera de Giordano "Andrea Chenier", participando en los papeles principales la tiple Cortí ("Magdalena de Coigny"), el tenor Granados ("Andrea Chenier") y el barítono Gil Rey ("Gérard"). Los decorados procedían de Milán.

"Andrea Chenier" no despertó excesivas simpatías en la prensa valenciana, en sintonía con las opiniones generalizadas de la crítica internacional:

<La crítica reprocha comúnmente al autor una gran habilidad para aprovechar todos los efectos teatrales y vocales; habilidad que ocupa el lugar de una auténtica vena de músico>.³⁴³

Para "Las Provincias", "Andrea Chenier" es una ópera menor de la escuela verista, de clara influencia pucciniana.³⁴⁴ Niega el anónimo cronista la originalidad melódica, ocultada tras el efectismo escénico y vocal del fraseo:

³⁴² 0'65 pesetas.

³⁴³ AA. VV.: *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Ed. Aguilar, Madrid, 1981, p. 324. (Es traducción de la edición original italiana, Arnoldo Mondadori editore, Milán, 1977).

³⁴⁴ Ciertamente, la variada expresividad de la orquesta, el empleo del "arioso" creando un *continuum*, y la utilización -aunque parca- del *leit motiv* son rasgos de influencia pucciniana.

<Muy concurrido se vió anoche este teatro. El público, ansioso de oír música, aun cuando sea barata, acude allí donde puede escucharla. A esto se añadía el interés por conocer la nueva ópera "Andrea Chenier" (...)

"Andrea Chenier" es una obra más de la escuela verista italiana.

En rigor, una hermana menor de las óperas de Puccini. (...)

Como construcción, la ópera de anoche es algo imprecisa. (...)

Como cualidades que merecen tenerse en cuenta en "Andrea Chenier", son el color y la brillantez de las frases musicales; si ellas no tienen originalidad, poseen fuerza de colorido. En este sentido, la partitura de "Andrea Chenier" parece un cuadro de colores vigorosos crudos.

El público guardó silencio en el primer acto, pero poco a poco, interesado por la acción, fue entrando en calor, y al terminar el cuarto acto, fué cuando más aplaudió>.³⁴⁵

La crítica obró con indulgencia ante la interpretación de la compañía

Baratta:

<Lo que dió Baratta fue superior a lo que había derecho a exigir>.³⁴⁶

El 22 de enero hubo dos funciones: en la *matinée*, "La Bohème". En la de noche, segunda representación de "Andrea Chenier".

El 25 de enero, Baratta y su compañía pusieron en escena en una misma función, "Cavalleria Rusticana" y "Rigoletto", con la soprano Cortí, el tenor Granados y el barítono Gil Rey encarnando los papeles principales de ambas óperas.

El 26 de enero, -y a petición de los aficionados- "La Bohème". En la última función de esta breve estancia de la compañía Baratta en el Teatro Apolo subió al escenario, por tercera vez, "Andrea Chenier" (27 de enero).

En el mes de marzo se presentó otra vez la compañía de Baratta en el Teatro Apolo. Además de las voces habituales de la compañía, -la soprano María Cortí, el tenor Granados, el barítono Gil Rey y el bajo Calvo-, Arturo Baratta había contratado a una figura que adquiriría una cierta notabilidad: la soprano sevillana Elena Fons.³⁴⁷

El precio de la Entrada General era ligeramente más barato al ofertado por la empresa el mes anterior: 60 céntimos solamente. La ópera "Carmen",

³⁴⁵ *Las Provincias*, 22 de enero de 1904.

³⁴⁶ *El Pueblo*, 22 de enero de 1904.

³⁴⁷ Hernández Girbal, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela, (Siglos XIX y XX), Tomo II y último*. Ed. Lira, Torrejón de Ardoz, 1997, pp. 171-173. (El autor analiza la discreta relevancia nacional e internacional de Elena Fons de Checa, sobre cuyo criterio nos hemos basado nosotros para concederle una cierta notabilidad a esa soprano).

una de las obras preferidas por Elena Fons, fue la escogida para alzar el telón del Apolo el 5 de marzo. Junto a Elena Fons, el tenor Granados y el barítono Gil Rey, desempeñando los papeles estelares. Las críticas y el público acogieron aceptablemente la representación, así como las restantes habidas durante esta segunda comparecencia de la compañía Baratta en el Teatro Apolo.

El día 6 de marzo, "Carmen", en *matinée*, sin cambios en su elenco, y "La Bohème" (Cortí, Granados, Gil Rey)³⁴⁸. Otra función de "La Bohème" subió al proscenio del Apolo el 7 de marzo.

Dos nuevos títulos para la función del 8 de marzo: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci", ambas interpretadas por María Cortí, Francisco Granados, Gil Rey y Romeu.

El 9 de marzo, "Fausto" (Cortí, Granados, Gil Rey).

El 10 de marzo, "Carmen" (Elena Fons, Granados, Gil Rey).

El 11 de marzo, "Lucia di Lammermoor", en donde se produjo el debut de una cantante novel, que contaba en aquél momento tan sólo 17 años de edad: María Marco.

El 12 de marzo, "Tosca" (Cortí, Granados y Gil Rey).

El 13 de marzo, "Lucia di Lammermoor" en *matinée*; en la de noche se representó por segunda vez "Tosca". Esta segunda representación de "Tosca" fue recibida por los aficionados <con verdadero entusiasmo (...) aplaudiendo el público sin cesar>.³⁴⁹

En la función del 14 de marzo, en la cual se escenificaron "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci", Elena Fons sustituyó en ambas óperas a María Cortí. Tras una función más de "Tosca" el 15 de marzo, Elena Fons volvió a

³⁴⁸ Obsérvese que, salvo Elena Fons, la única voz destacada en la compañía, el resto de los mediocres cantantes ejecutan dos óperas en un mismo día. Ha menester agregar que son títulos que encierran grandes dificultades vocales, especialmente "Carmen".

³⁴⁹ *El Pueblo*, 14 de marzo de 1904

sustituir a María Cortí en la ópera "Fausto" (16 de marzo). Fué esta la última actuación de Elena Fons con la compañía de Arturo Baratta.

El 17 de marzo, "Tosca".

El 18 de marzo tuvo lugar la "*serata d'honore*" o función a beneficio de María Cortí, representándose "La Bohème".

El 19 de marzo, "Fausto" (*matinée*) y "Tosca" (función de noche).

La representación del 20 de marzo, dedicada a "Andrea Chenier", pasó sin pena ni gloria.

El 21 de marzo subió un nuevo título, "La Africana", con idénticos resultados. Luisa Bresonier cantaría "La Bohème" del 22 de marzo, sustituyendo a María Cortí.

El 23 de marzo, en una misma función, se representaron dos óperas: "Cavalleria Rusticana" (Cortí, Granados, Gil Rey) y "Rigoletto" (María Marco, Granados, Gil Rey). Dos funciones más de "Tosca" tendrían lugar, respectivamente, los días 24 y 25 de marzo (*matinée*). Decididamente, fue "Tosca" <la ópera que ha alcanzado un mayor éxito en esta temporada>.³⁵⁰ La función de noche del día 25 de marzo estuvo dedicada a "La Africana", debutando otra joven cantante, todavía alumna del Conservatorio valenciano: Josefina Alday. Junto a ella, Granados y Romeu. En la representación de "Tosca" del 26 de marzo, a beneficio del maestro Baratta, participó Lamberto Alonso. El 27 de marzo la compañía Baratta se despidió de los aficionados con dos últimas funciones: "La Africana" (*matinée*, con Josefina Alday) y "Tosca", repitiendo el tenor Lamberto Alonso. El 30 de marzo, la compañía emprendería viaje hacia el Teatro Cervantes de Málaga.

El 11 de junio tuvo lugar en el Teatro Principal la consabida función anual a beneficio del Hospital Provincial. La compañía de Manolo Llorens puso en escena "I Pagliacci". Junto a García Solá en la dirección de orquesta

³⁵⁰ *Las Provincias*, 25 de marzo de 1904.

figuraron las voces de la soprano África Fenech ("Nedda"), el tenor Granados ("Canio"), y los barítonos Gabriel Hernández ("Tonio") y Juan Palou ("Silvio"). Una función rutinaria, con poco público y cantantes mediocres.

Seis días después, el 17 de junio, la incansable compañía de Baratta regresó a Valencia, actuando en el Teatro Principal, dando tan sólo 3 funciones. Los precios eran "*modestísimos*": 2 ptas. la butaca y 0'50 ptas. la Entrada General. El 17 de junio se puso en escena "Los Hugonotes", con las sopranos Benimeli ("Margarita de Valois"), Cortí ("Valentina") y Elisa Leveroni ("Urbano"), el tenor Granados ("Cossé"), el barítono Gil Rey ("Conde de Nevers"), y los bajos Calvo ("Conde de Saint-Bris") y Abulker Leoni ("Méru"). La orquesta fue dirigida por el maestro Güelfo Mazzi. Hubo división de opiniones en el campo de la crítica. Mientras que el rotativo "El Pueblo" acogió con amabilidad la representación, *<la ejecución fue superior a las condiciones económicas de la temporada. No cabe pedir más>*³⁵¹, el diario "Las Provincias" censuró severamente la representación, añadiendo en sus comentarios el uso de indumentarias convencionales, con abalorios:

<Ahora hay ópera barata. Cuando se anuncia esto, quiere decirse que hay permiso para desafinar, para salirse del compás, para suprimir lo que se quiera, y para usar indumentarias y accesorios de una fantasía exhuberante>.³⁵²

La segunda función tuvo lugar el 18 de junio, con un nuevo título: "Fausto", cantando la soprano Corti, el tenor Costa y el bajo Calvo los papeles principales, obteniendo aceptables resultados. La compañía de Baratta finalizó su presencia en el Teatro Principal con otra representación de "Los Hugonotes", el 19 de junio.

El 15 de junio el Teatro Pizarro abrió sus puertas con la compañía de zarzuela y ópera española del maestro Gorgé. Junto a Pablo Gorgé Soler, su director, figuraban Ramona, Concha y Rafaela Gorgé, Pablo Gorgé (hijo) y el

³⁵¹ *El Pueblo*, 18 de junio de 1904.

³⁵² *Las Provincias*, 18 de junio de 1904.

tenor Delgado, entre otros cantantes. El 29 de junio se puso en escena "Hidalguía Rústica" ante escaso público, con el tenor Pastor y la soprano Posada en los papeles principales. El 4 de julio, otra ópera traducida al castellano: "El Trovador". También ante escaso público, debutó el tenor valenciano Francisco Sales. El resto de las representaciones llevadas a la escena del Teatro Pizarro por la compañía Gorgé fueron zarzuelas.

El 13 de agosto compareció en el Teatro Pizarro la compañía de ópera de Vicente Petri, permaneciendo en el estival coliseo hasta el 2 de octubre. El cuadro artístico era de escasa altura artística:

Sopranos: Santoliva, Anita Casals.

Contralto: Dolores Bordabio.

Tenores: Costa, Antonio Saludas y Enrico d'Elena.

Barítonos: Negrini, Vila y Serazzi.

Bajos: Vidal y Calvo.

Vicente Petri era el maestro director y concertador. El propósito de Petri, a todas luces loable, consistía en ofrecer un cartel de óperas muy variado, pero siempre extraídas del repertorio, sin aportar innovaciones.³⁵³ Y, así, la compañía Petri representó óperas italianas, francesas, alemanas y españolas³⁵⁴. Salvo "Lucia di Lammermoor", un título menos frecuente, el resto de las óperas -incluyendo todavía las de Meyerbeer- eran óperas de moda en aquellos días. En consecuencia, no se corrían riesgos. Por su parte, los cantantes, aunque muy mediocres, interpretaban todo el repertorio, no habiendo especialización.

El precio de la entrada de butaca costaba tan sólo 65 céntimos.

En general, esta copiosa y larga temporada de la compañía Petri en el Teatro Pizarro fue bien acogida por el público y por la crítica de la prensa

³⁵³ Téngase en cuenta que estamos en un teatro de verano.

³⁵⁴ Tan sólo "Marina", y elegida por una cantante.

local, pero no hubieron rasgos sobresalientes, dignos de mención. En resumen, *<una buena temporada, tanto para la empresa como para los artistas>*.³⁵⁵

La función de apertura, 13 de agosto, estuvo dedicada a "Aida", cantando las sopranos Santoliva ("Aida") y Bordabio ("Amneris"), el tenor Costa ("Radamés"), el barítono Negrini ("Amonazro") y el bajo Antonio Vidal ("Ramfis"). La prensa no ahorró elogios para el director, la orquesta y la compañía en su conjunto:

<Alma del triunfo ha sido el maestro Petri. Músico inteligente, temperamento vivo y batuta enérgica y expresiva, y bien secundada por una orquesta competente (...) Todo fue muy superior a cuanto podía exigirse y esperarse, y por eso entusiasmó el público>.³⁵⁶

El 14 de agosto, "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (Santoliva, Casals, d'Elena, Negrini y Vidal). En esta ocasión la crítica reconoció la mala calidad de la compañía y la precipitada puesta en escena:

<el conjunto se resintió de algunos deslices y de ciertos desacuerdos entre el escenario y la butaca, resultado sin duda de la precipitación con que se han puesto esas obras para dar variedad al cartel. No obstante lo cual, el trabajo artístico del Pizarro, muy superior a los precios, sólo elogios merece>.³⁵⁷

El 15 de agosto, segunda representación de "Aida", a la que le sucedió al día siguiente "La Traviata"³⁵⁸. Tras una representación más de "Aida" el día 17, los días 20 y 21 de agosto estuvieron dedicados a "La Africana" (Santoliva, Casals, Saludas, Negrini, Vidal y Serazzi en los principales papeles). La prensa destacó especialmente el éxito del tenor Antonio Saludas, quien cautivó a los aficionados.³⁵⁹

El 22 de agosto, "Lucia di Lammermoor", interviniendo María Marco³⁶⁰, el tenor Costa y el barítono Vila en los principales papeles.

El 23 de agosto, "Aida".

³⁵⁵ Almanaque *Las Provincias*, 1905.

³⁵⁶ *El Pueblo*, 14 de agosto de 1904.

³⁵⁷ *El Pueblo*, 15 de agosto de 1904.

³⁵⁸ Carecemos del elenco interpretativo de esta ópera.

³⁵⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 21 de agosto de 1904.

³⁶⁰ Recordemos que María Marco era una soprano novel que había debutado en marzo del presente año con la compañía de Arturo Baratta.

Los días 24 y 26, "La Africana", participando otra joven cantante, Josefina Alday en el papel de "Selika".³⁶¹

El 27 de agosto, "Los Hugonotes" (Santoliva, Casals, Gasull, Costa, Vila, Vidal y Juan Palou).

Las restantes funciones las exponemos a continuación en el siguiente cuadro, al objeto de simplificar su lectura³⁶²:

28 de agosto: (*matinée*): "La Traviata", con la soprano Santoliva.

28 de agosto: (función de noche): "Los Hugonotes".

29 de agosto: "I Pagliacci" y "Cavalleria Rusticana".

30 de agosto: "La Africana".

31 de agosto: "Los Hugonotes".

2 de septiembre: "Aida".

3 de septiembre: "La Africana".

4 de septiembre (*matinée*): "I Pagliacci".

4 de septiembre (función de noche): "La Africana".

5 de septiembre: "Il Trovatore".

7 de septiembre: un nuevo título: "La Favorita" (Borbabio, Saludas y el bajo Miracle).

8 de septiembre: "La Favorita" (siempre con su mismo elenco).³⁶³

9 de septiembre: "Los Hugonotes".

11 de septiembre: "La Favorita".

14 de septiembre: "La Favorita".

16 de septiembre: "Lohengrin" (Santoliva, Bordabio, el tenor Franco Rayer, Negrini y los bajos Villani y Serazzi). Ricardo Alós, el pintor escenógrafo, estrenó un decorado para esta función.

³⁶¹ También actuó en el Teatro Apolo con la compañía Baratta, en el mes de marzo.

³⁶² Salvo indicación expresa, se entiende que los elencos correspondientes son invariables.

³⁶³ Poco a poco, los cambios de cantantes interpretando una misma ópera dentro de una compañía y temporada son cada vez más raros. Por ello, y salvo indicación expresa, una vez anotado el cuadro principal de voces para una ópera en su primera representación, no volveremos a apuntarlo, en aras de evitar inútiles repeticiones.

17 de septiembre: "Lohengrin".

18 de septiembre: (función de tarde): "Aida".

18 de septiembre: (función de noche): "La Africana".

19 de septiembre: "Lohengrin".

22 de septiembre: "Aida".

23 de septiembre: "Lohengrin".

24 de septiembre: "La Africana".

26 de septiembre: "Lohengrin".

27 de septiembre: "La Africana".

29 de septiembre: "Lohengrin" (con variación en el elenco: Antonio Saludas en sustitución de Franco Rayer. El resto, invariable respecto al reparto apuntado en la primera representación de "Lohengrin").

30 de septiembre: "Lohengrin".³⁶⁴

1 de octubre: "Marina" (en su versión operística, con Anita Casals y el tenor Mariano Valero en los principales papeles). Esta ópera fue escogida por la soprano ligera Anita Casals para su "*serata d'honore*" o función a beneficio de la cantante.

2 de octubre: "Lohengrin" (Antonio Saludas volvió a sustituir a Franco Rayer). Con esta última función, concluyó la temporada en el Teatro Pizarro.

III.5.- LA TEMPORADA 1904 - 1905: LA COMPAÑÍA DE JUAN GOULA FITÉ EN EL TEATRO PIZARRO: REPRESENTACIÓN DE "EL SOÑADOR".

La compañía de Vicente Petri inauguró la temporada de ópera en el Teatro Principal el 5 de noviembre de 1904, permaneciendo en el coliseo de la calle Barcas hasta el 8 de enero de 1905, inclusive. En rigor, era la misma compañía que aún actuaba en el Teatro Pizarro los primeros días del mes

³⁶⁴ Idem de la representación anterior.

anterior. Tras una gira por Madrid, la compañía Petri había regresado a Valencia. Sus efectivos canoros habían sufrido algunas modificaciones. Junto a voces habituales, como la soprano Santoliva o la contralto Dolores Bordabio, los tenores Saludas y Rayer y los bajos Vidal y Serazzi; había sido reforzada con Amparo Alabau, la soprano dramática Arroyo, la también soprano García Rubio, el tenor Lamberto Alonso, -quien ya hubo actuado en las últimas funciones de la compañía en el Pizarro-, y el barítono Bellagamba. De manera ocasional, cantarán dos *divos* españoles: los tenores Julián Biel y Antonio Paoli³⁶⁵. Antonio Paoli, tras su actuación con la compañía Petri en Valencia, partiría para Lisboa, y, posteriormente, Madrid.³⁶⁶ A pesar de todos estos refuerzos canoros, -pensados para actuar en el Teatro Principal, el coliseo valenciano de mayor rango-, la compañía Petri adoleció en el Teatro Principal de los mismos defectos que los mostrados en el Pizarro, sobre todo, las precipitadas puestas en escena, con escasos ensayos. Petri mantuvo también la variedad en el repertorio, dando entrada a "La Gioconda". La inclusión de "I Pescatori di perle" se debió a la soprano valenciana Amparo Alabau, una de las óperas de su repertorio personal.

El maestro Loriente, junto a Vicente Petri en la dirección de orquesta, y Eduardo Fleuriot en la dirección de escena, con producciones venidas del Teatro Real de Madrid, eran otros nuevos ingredientes. Los precios de la Entrada General, para las funciones comprendidas entre el 20 de noviembre y el 10 de diciembre, ascendía a 1'25 ptas.

La temporada, larga y abundante desde el punto de vista cuantitativo, fue más irregular que la habida anteriormente en el Teatro Pizarro; y, en definitiva, de muy escasa relevancia, si exceptuamos las comparencias de Julián Biel y Antonio Paoli. Detallamos a continuación las óperas representadas y el elenco en cada una de las mismas:

³⁶⁵ Este nombre artístico italianizado corresponde a Hermógenes Bascarán, nacido en 1870 en San Juan de Puerto Rico.

³⁶⁶ Véase el funcionamiento del "circuito ibérico"; en este caso empleado por un *divo*.

5 - XI - 1904: "La Africana" (Santoliva, García Rubio, Saludas, Bellagamba, Vidal). En la dirección de orquesta, el maestro Lorient.

6 - XI - 1904: "La Bohème" (Amparo Alabau, García Rubio, Lamberto Alonso, Vidal y Serazzi).

7 - XI - 1904: "La Bohème".

8 - XI - 1904: "Aida" (Santoliva, Borbabilio, Saludas, Bellagamba, Vidal).
Fué una representación abucheada por el público.³⁶⁷

9 - XI - 1904: "Aida"

10 - XI - 1904: "Carmen" (Belli, el tenor Saludas y el bajo Villani en los principales papeles).

11 - XI - 1904: "Carmen". Una triste función.

12 - XI - 1904: "Lohengrin" (Amparo Alabau, Dolores Bordabio, Antonio Saludas, Antonio Vidal y Juan Palou). Lamentables decorados, calificados de <horribles>.³⁶⁸ Fue esta la primera vez que Amparo Alabau Díaz cantó el papel de "Elsa".

13 - XI - 1904: "Lohengrin".

14 - XI - 1904: "La Bohème".

16 - XI - 1904: "Lohengrin".

17 - XI - 1904: "Lohengrin".

18 - XI - 1904: "La Gioconda" (Santoliva, Bordabio, Belli, Saludas, Bellagamba y Vidal). Precipitada puesta en escena, que se <ha resentido, naturalmente, por falta de ensayos>.³⁶⁹

19 - XI - 1904: "Aida" (cambios en el elenco: Arroyo, Bordabio, Salvador Alejos <Salvaoret el de Picaña>, el barítono Cabello y el bajo Vidal). Pese al lleno del teatro, hubo <afinación y desajuste del conjunto>.³⁷⁰

20 - XI - 1904: "Lohengrin" (*matinée*).

³⁶⁷ *Las Provincias*, 9 de noviembre de 1904.

³⁶⁸ *El Pueblo*, 14 de noviembre de 1904.

³⁶⁹ *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1904.

³⁷⁰ *Las Provincias*, 20 de noviembre de 1905.

20 - XI - 1904: "Aida" (función de noche, con el mismo reparto del día 19, salvo que la Bordabio no interpretó el papel de "Amneris").

21 - XI - 1904: "Lohengrin" (única modificación en el elenco la del tenor Franco Rayer en el papel estelar, en lugar de Antonio Saludas).

23 - XI - 1904: "Fausto" (debut de María Alvasi en el papel femenino estelar, junto con Lamberto Alonso y el bajo Tazuzini). Resultado satisfactorio.

24 - XI - 1904: "La Africana" (participando el malogrado tenor Julián Biel). El tenor aragonés, aplaudido por la crítica y el público: *<es casi el tenor ideal para nuestros aficionados (...) posee una voz de pecho poderosa>*.³⁷¹

26 - XI - 1904: "La Bohème" (Salvador Alejos, <Salvaoret el de Picaña> en lugar de Lamberto Alonso).

27 - XI - 1904: "Aida" (con Julián Biel). El tenor aragonés, *<fuertemente abucheado al cantar "Celeste Aida">*.³⁷²

30 - XI - 1904: "Fausto".

1 - XII - 1904: "I Pagliacci" (García Rubio, Biel y Cabello en los principales papeles). Función de despedida de Julián Biel, bien acogida.

3 - XII - 1904: "Otello" (Santoliva, Paoli, Bellagamba, Vidal y Palou). Excelente acogida del tenor navarro Antonio Paoli.³⁷³

4 - XII - 1904: "Aida" (el tenor Antonio Paoli en el papel masculino estelar. El resto del reparto, sin variaciones con respecto a la primera representación de "Aida", habida lugar el 8 - XII).

6 - XII - 1904: "La Africana" (Santoliva, García Rubio, Saludas, Bellagamba y Vidal). El maestro Loriente, en el podio.

7 - XII - 1904: "Otello".

8 - XII - 1904: (*matinée*): "Aida" (idéntico elenco a la función del 4 - XII - 1904).

³⁷¹ *Las Provincias*, 25 de noviembre de 1904.

³⁷² *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1904.

³⁷³ *La Correspondencia de Valencia*, 5 de diciembre de 1904.

8 - XII - 1904: función de noche: "Los Hugonotes" (Santoliva, García Rubio y Paoli en los principales papeles).

10 - XII - 1904: "Lohengrin". (Única modificación en el elenco: el tenor Paoli).

11 - XII - 1904: *matinée*: "Aida". (Cambios en el reparto: las sopranos Severoni y Belli y el tenor José Gomis).

11 - XII - 1904: función de noche: "Otello". (Función de despedida de Paoli).

12 - XII - 1904: "La Bohème" (debut de la soprano Alvaro y del tenor Serna).

14 - XII - 1904: "Otello" (presentación del tenor Barrera, que procedía del Liceo de Barcelona).

15 - XII - 1904: "La Africana" (Incorporación de Elisa Leveroni, en lugar de la soprano Santoliva. El resto del elenco, invariable, con respecto a la función del día 6 - XII - 1904).

16 - XII - 1904: "I Pescatori di perle" (Alabau, Lamberto Alonso, Cabello y Serazzi). <Triunfo grandioso para la Srta. Alabau>.³⁷⁴

17 - XII - 1904: "I Pagliacci" (modificación en el elenco, con el tenor Barrera y el barítono Bellagamba. El resto, invariable, con respecto a la primera representación, 1 - XII - 1904).

18 - XII - 1904: "I Pescatori di perle".

19 - XII - 1904: "Los Hugonotes" (única modificación en el reparto, la entrada en escena del tenor Barrera).

20 - XII - 1904: "La Africana" (con la incorporación de Salvador Alejos, <Salvaoret el de Picaña>). Mala representación.

21 - XII - 1904: "La Bohème". (Única modificación en el reparto: la soprano Álvaro. El resto, conformado por Saludas y Vidal). Con esta

³⁷⁴ *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1904.

representación se abrió un nuevo abono de 15 funciones, rebajándose el precio de la Entrada General: 75 céntimos.

22 - XII - 1904: "Un ballo in maschera" (García Rubio y Antonio Vidal en los principales papeles). Hubo <desconcierto general>, salvándose los dos cantantes citados.³⁷⁵

25 - XII - 1904: función de tarde: "Los Hugonotes".

25 - XII - 1904: función de noche: "Lohengrin".

26 - XII - 1904: función de tarde: "La Africana" (con Salvador Alejos. El resto, invariable: Santoliva, etc...).

26 - XII - 1904: función de noche: "Aida" (con la soprano Arroyo y el tenor Saludas en los principales papeles).

27 - XII - 1904: función de tarde: "La Gioconda". (Elisa Leveroni en lugar de Santoliva. El resto, invariable con respecto a la primera representación).

27 - XII - 1904: función de noche: "Lohengrin" (fracasada presentación del novel tenor alcoyano Sr. Miró en el papel estelar).

28 - XII - 1904: Una "gran función de inocentada", interpretándose dos "Aida" simultáneas, con el escenario del Teatro Principal partido y orquestas a derecha e izquierda.

29 - XII - 1904: "Tosca" (Santoliva, Alonso, Bellagamba, Serazzi, Villani y Ors).

30 - XII - 1904: "Tosca".

1 - I - 1905: función de tarde: "Lohengrin" (con García Rubio y Alejos en los papeles estelares).

1 - I - 1905: función de noche: "I Pescatori di perle" (función a beneficio de Amparo Alabau; junto a la soprano valenciana participaron Lamberto Alonso, Cabello y Serazzi). Gran éxito para la soprano, que <fué un poderoso imán para atraer a numeroso y selecto público>.³⁷⁶

³⁷⁵ *Las Provincias*, 23 de diciembre de 1904.

³⁷⁶ *El Mercantil Valenciano*, 2 de enero de 1905.

2 - I - 1905: "I Pescatori di perle".

3 - I - 1905: "La Africana" e "I Pagliacci" (Leveroni, García Rubio y Saludas).

4 - I - 1905: "Tosca".

5 - I - 1905: "Lohengrin". (Función a beneficio del tenor Antonio Saludas).

6 - I - 1905: (*matinée*): "Tosca". (Función a beneficio de Lamberto Alonso).

6 - I - 1905: función de noche: "I Pescatori di perle".

7 - I - 1905: "Lohengrin" (función a beneficio de Salvador Alejos). Alejos, muy aplaudido pese a que *<estaba afónico>*.³⁷⁷

8 - I - 1905: "Tosca" (función a beneficio de la Asociación de la prensa valenciana). Cambios en el elenco: Leveroni en lugar de Santoliva. Con esta última función de "Tosca" finalizó la dilatada temporada de la compañía Petri en el Teatro Principal.

La compañía de Baratta actuó en el Teatro Principal desde el 23 al 26 de febrero de 1905. En realidad se trataba de un "bolo" de la compañía, pues ésta iba de paso para Alicante. La Entrada General, -haciendo gala del apelativo con que era motejada la compañía en nuestra ciudad-, era realmente *barata*: 75 céntimos. En el cuadro artístico, voces habituales -hecha la salvedad de la soprano Paula Marelli-, con resultados habituales; esto es, mediocres.

23 de febrero: "Tosca" (la soprano De Roma, el tenor Iribarne, el barítono Caruzón, y el bajo Calvo).

24 de febrero: "La Bohème" (Marelli, la también soprano Enriqueta Aceña, el tenor Iribarne, el barítono Puiggener y el bajo Calvo).

25 de febrero: "La Bohème".

26 de febrero: un programa doble de despedida: por la tarde³⁷⁸, "Aida" (De Roma, Costa, Puiggener y Caruzón); por la noche, "La Bohème".

³⁷⁷ *El Mercantil Valenciano*, 9 de enero de 1905.

En los últimos días de la primavera el Teatro Pizarro inició su particular temporada de estío con la compañía de ópera dirigida por Juan Goula Fité. La compañía se mantuvo en cartel durante un mes exacto: desde el 9 de junio hasta el 9 de julio. Había llegado el 2 de junio procedente de Barcelona. La primera ópera puesta en escena fue "El Soñador" de Salvador Giner. El elenco interpretativo fue el siguiente:

³⁷⁸ Para no repetir constantemente el término *matinée*, lo emplearemos simultáneamente con "función de tarde" o "vespertina", en el buen uso de la sinonimia. Además, poco a poco en los anuncios teatrales periodísticos se acuña la acepción "*función de tarde*", y los musicógrafos empezaban a alternar ambos términos.

Victoria Benimeli.....	"Asenet" (soprano)
Antonieta Amat.....	"Ofima" (soprano)
Dolores Bordabio.....	"Hora" (contralto)
Mario Serretti.....	"José" (tenor)
Francisco Vila.....	"Apofis" (barítono)
Eliseo Oliveras.....	"Mestaf" (bajo)
Ramón Escuté.....	"Heraldo" (barítono)

Pese a los nuevos decorados y vestuarios previstos para este evento, el reparto fue cualitativamente inferior al día de su estreno, acontecido en 1901. La prensa advirtió rápidamente *<la modestia de la compañía>*³⁷⁹; y la crítica, -resaltando el mejor cometido en el podio del maestro Goula Fité frente a la versión de Sánchez Torralba (con calificativos como *<Las líneas generales, bajo la dirección del maestro Goula, reaparecieron más claras que con Sánchez Torralba>*³⁸⁰)-, reconoció sin embargo la más discreta calidad canora: *<La obra, esta vez sin la apoteosis de su estreno, queda más encajada en sus justos límites>*.³⁸¹

El 10 de junio subió al escenario del Teatro Pizarro la ópera de Meyerbeer "Los Hugonotes" (con las sopranos Laura Robert y Casals, el tenor Escursell, y el barítono Vila, en los principales papeles), dejando *<satisfecho al numeroso público>*.³⁸²

El 11 de junio, una nueva representación de "El soñador", ópera que subiría a la escena otra vez el 13 de junio, en una función a beneficio del propio compositor, Salvador Giner. Es de destacar que, aunque los resultados fueron aceptables en ambos casos, la función en la que se homenajeaba a

³⁷⁹ *El Correo*, 10 de junio de 1905.

³⁸⁰ *Las Provincias*, 10 de junio de 1905.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *El Correo*, 12 de junio de 1905.

Giner contó con <escaso público>.³⁸³ Las óperas valencianas de Salvador Giner son apartadas progresivamente de la escena.

Los días 14 y 15 de junio tuvo lugar la *mise en scène* de "Aida", participando la soprano Laura Robert, la contralto Dolores Bordabio, el tenor Escursell y el barítono Vila, entre otros. Ambas representaciones tuvieron una buena acogida por parte de la crítica y del público, el cual <salió muy satisfecho de la representación>.³⁸⁴

El día 16 de junio, un nuevo título de Meryerbeer, "La Africana", con la soprano Josefina Alday, el tenor Mario Serretti y el barítono Francisco Vila en los papeles principales, siempre bajo la batuta de Juan Goula Fité. Una obra cuyo resultado <salió bastante ajustado>.³⁸⁵

Los días 17 y 18 de junio retornó a la escena del Teatro Pizarro "Aida", produciéndose cambios en el reparto: Victoria Benimeli sustituyó a Laura Robert y el barítono Parera cantó en lugar de Francisco Vila. El mismo día 18, pero en una función vespertina, "El soñador". El 19 de junio, otra función para "La Africana".

El 20 de junio, un nuevo título: "Cavalleria Rusticana". La soprano Paulina Albertini ("Santuzza") hizo su debut con la compañía de Goula Fité. Junto a ella, el tenor Mario Serretti y el barítono Francisco Vila, encabezando el reparto, cosechando buenos resultados artísticos.

La "Aida" del 21 de junio trajo como novedad la inclusión del tenor Costa en lugar de Escursell. Victoria Benimeli, Dolores Bordabio y Francisco Vila integraron el resto del reparto en los papeles principales. Una vez más, "Aida" procuró una gran afluencia de público, al tiempo que los modestos cantantes tuvieron una buena actuación. El 22 de junio subió al proscenio del Pizarro un título verdiano de menor popularidad, "Un ballo in maschera", siendo acogido con tibieza por los aficionados. El 23 de junio, "El soñador". Una nueva

³⁸³ *Las Provincias*, 14 de junio de 1905.

³⁸⁴ *El Correo*, 15 de junio de 1905.

³⁸⁵ *El Correo*, 17 de junio de 1905.

soprano Vitoria Benimeli y la contralto Dolores Bordabio; permaneciendo invariable con respecto a la primera representación la presencia en escena del barítono Francisco Vila. La incorporación del tenor Lamberto Alonso *<hizo que el teatro se viera más concurrido que de costumbre>*³⁸⁸, obteniendo la representación buenos resultados en su conjunto.

En la noche del 5 de julio de 1905 se puso en escena en el Teatro Pizarro, "El soñador", una vez más; pero esta vez con un singular atractivo: la dirección de la orquesta corrió a cargo del propio compositor, Salvador Giner. El reparto era el mismo de la primera representación celebrada por la compañía de Goula Fité en este teatro. Señalemos, a título anecdótico, el empleo de la indumentaria folclórica:

<en uno de los entreactos saltó a escena vestido de labrador a la antigua usanza el tenor Lamberto Alonso, cantando con expresivo acento y delicado estilo (...) la romanza de la ópera "El fantasma", lo que le valió muchos aplausos y los honores de repetirla>.³⁸⁹

La presencia del "Patriarca" en el podio fue calurosamente aplaudida por el público, pero sin los sobresaltos y las espontáneas manifestaciones populares posteriores a la representación que hubieron antaño.

El 6 de julio subió un nuevo título a la escena, "I Pescatori di perle", encarnando Lamberto Alonso y la soprano Casals los papeles principales. Otro éxito más para el tenor y pintor Lamberto Alonso.

Una función a beneficio del tenor Serretti el 7 de julio permitió la representación de "Marina" en su versión operística, participando también la soprano Casals, y el barítono Vila en los principales papeles.

El 8 de julio subiría nuevamente al escenario "I Pescatori di perle". Tras una rutinaria función de tarde el día 9 de julio representándose "La favorita", Lamberto Alonso, la soprano Casals y el barítono Vila interpretarían en sus papeles principales "I Pescatori di perle" en la función de noche del día 9 de julio de 1905, función de despedida de la compañía de Goula Fité.

³⁸⁸ *Las Provincias*, 5 de julio de 1905.

³⁸⁹ *El Mercantil Valenciano*, 6 de julio de 1905.

Como ha podido apreciarse, la temporada 1904 - 1905 ofrece en su conjunto un balance muy mediocre, siendo la actuación de la compañía dirigida por Juan Goula Fité en el Teatro Pizarro el único rasgo mínimamente relevante de la misma por su regularidad. La crítica del diario "Las Provincias" la resume acertadamente en estos términos: *<compañía modesta, la del Sr. Goula Fité, pero con buenos resultados>*.³⁹⁰

III.6.- LA TEMPORADA 1905 - 1906: UNA NUEVA VISITA DE FRANCISCO VIÑAS.

Una nueva compañía del director José Tolosa, procedente de San Sebastián, inauguró la temporada 1905 - 1906 en el Teatro Principal, alzando el telón por vez primera el 7 de octubre de 1905 y permaneciendo en cartel hasta el día 26 del mismo mes. El 4 de octubre, procedente de Roma, se incorporaría a la compañía Francisco Viñas. El día 3 de octubre, Concepción Dalhander, procedente de Madrid. En aquellos días esta contralto valenciana actuaba con frecuencia en el Teatro Real, participando en las aperturas de las temporadas 1905 - 1906 y 1906 - 1907.³⁹¹ Además de Viñas, el gran divo, y Concepción Dalhander y Amparo Alabau, voces de inferior rango, en el resto del elenco canoro de la compañía destacaban cantantes con oficio como el bajo Antonio Vidal o los barítonos Ignacio Tabuyo y Juan Palou, e incluso cantantes noveles como María Marco, quien había debutado en la temporada anterior con la compañía de Arturo Baratta:

Maestro director: José Tolosa

Soprano dramática: Rosa De Vila

Soprano lírica: Amparo Alabau

Soprano ligera: María Marco.

³⁹⁰ *Las Provincias*, 18 de junio de 1905.

³⁹¹ Gómez de la Serna, G.: *"Gracias y Desgracias del Teatro Real"*, Opus cit., pp. 107 - 108.

Mezzo y contralto: Concepción Dalhander

Tenores: Francisco Viñas, Mario Pagani, Francisco Morani y Giuseppe Tanci.

Barítonos: Ignacio Tabuyo, Juan Gil Rey y Juan Palou.

Bajos: Antonio Vidal, José Dubois y Manuel Candela.

Tanto el director de escena, Eduardo Fleuriot, cuanto el coro pertenecían al Teatro Real. También los decorados de la ópera "El Profeta" eran un préstamo del madrileño coliseo. El precio de la Entrada General de las funciones ordinarias era muy económico: 1 peseta, equiparándose con compañías y teatros más humildes.

En el repertorio de la compañía se anunciaba el *reprise* de la ópera histórica de Giner, "Sagunto", que -sin embargo- no llegó a producirse.

"Tosca" fue la ópera elegida para alzar el telón por vez primera, el día 7 de octubre, interviniendo Rosa De Vila, Mauro Pagani e Ignacio Tabuyo en los papeles principales. Si esta primera representación *<dió por resultado un comienzo de "Tosca" indeciso>*,³⁹² la segunda representación, habida lugar al día siguiente, con el mismo reparto en las primeras voces, *<fue muchísimo mejor y el conjunto resultó excelente en todos los conceptos>*.³⁹³ El 9 de octubre, con ocasión de la puesta en escena por vez primera en esta temporada de "El Profeta", comparecería Francisco Viñas en el proscenio. Junto a Viñas, Amparo Alabau, Concepción Dalhander y Antonio Vidal encabezando el reparto. La ópera constituyó un buen éxito tanto para el público cuanto para la crítica, destacando ésta del divo catalán su gran versatilidad, requerida por el papel estelar: *<Realmente para el Profeta se necesita tener esa voz flexible, dócil, para ser a las veces dulce y potente, acariciadora y terrible>*.³⁹⁴ Resultados análogos se obtuvieron en la segunda representación de "El Profeta", el 10 de octubre, *<más equilibrada que la*

³⁹² *Las Provincias*, 8 de octubre de 1905.

³⁹³ *Las Provincias*, 9 de octubre de 1905.

³⁹⁴ *Las Provincias*, 10 de octubre de 1905.

noche anterior>³⁹⁵, y en donde *<Viñas volvió a escuchar los aplausos incesantes de un público a quien su voz pone fuera de sí>*.³⁹⁶

Una representación más de "Tosca" el día 11 de octubre permitió el lucimiento de la soprano dramática Rosa De Vila, quien *<hizo una Tosca muy notable, poniendo de relieve en todas las escenas su innegable talento y haciendo gala de su hermosa voz>*.³⁹⁷

Para la festividad del 12 de octubre, la compañía dirigida por José Tolosa preparó la magna ópera de Meyerbeer "La Africana". Junto a Viñas cantaron Rosa de Vila, Juan Gil Rey, Antonio Vidal, Manuel Candela y María Marco. La interpretación fue irregular, sobresaliendo Francisco Viñas del resto del cuerpo canoro. Tampoco aquél día colaboró el público con su presencia; pues fue escaso en palcos y butacas, las *<localidades de lujo>*, frente a la mayor animación en aquéllas de precios más asequibles.³⁹⁸

El 14 de octubre la compañía de José Tolosa puso en escena "Lohengrin". De todos los papeles cantados por Viñas, "Lohengrin" era *<el colmo para las aficiones y gustos de nuestro público>*³⁹⁹. En opinión de Rodolfo Celletti, dicho papel era la mejor expresión de un temperamento ajeno al apasionamiento, *<un Lohengrin nobilmente castigato e distaccato, affascinante per la morbidezza dei suoni e l'impeccabile linea melodica>*⁴⁰⁰. El Teatro Principal registró un lleno total. Junto a Viñas actuarían en el escenario Amparo Alabau, Concepción Dalhander, Antonio Vidal y Juan Gil Rey. Una representación exitosa, cuya anécdota más relevante estriba en el hecho de que Viñas cantara el *racconto* en lengua castellana, resaltando la prensa su *<mayor belleza>*⁴⁰¹, insólito, frente a la ejecución en italiano.

³⁹⁵ *Las Provincias*, 11 de octubre de 1905.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *El Radical*, 12 de octubre de 1905.

³⁹⁸ *Las Provincias*, 13 de octubre de 1905.

³⁹⁹ *Las Provincias*, 15 de octubre de 1905.

⁴⁰⁰ Celletti, R.: *"Le Grandi Voci"*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma, 1964, p. 891.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

El 15 de octubre la compañía de José Tolosa llevaría a cabo dos representaciones: en la función de tarde, "Tosca"; mientras que en la de noche (20'30 horas), "Lohengrin". En ambos casos con los mismos cantantes de las respectivas óperas.

El 16 de octubre se escenificó por vez primera en esta temporada la ópera "Fausto", con Amparo Alabau, Mario Pagani, Antonio Vidal y Juan Gil Rey. Una ejecución que *<no pasó de regular>*⁴⁰².

Con "Aida", cuya primera representación tuvo lugar el 17 de octubre, Viñas volvió a comparecer en el proscenio. Le acompañaban encabezando el reparto Rosa De Vila, Concepción Dalhander, Ignacio Tabuyo y Antonio Vidal. Una función que contó con un público exigente, abucheando a los músicos en el foso.

El 19 de octubre tendría lugar la función a beneficio de Viñas, cantándose "El Profeta", sin variaciones en su elenco. Con el Teatro Principal rebosante, Viñas -que cosechó un gran triunfo artístico- obsequió a los aficionados cantando la romanza "Sagunto" de Giner. "El Profeta" se repetiría en una función postrera, habida lugar el 21 de octubre, con los mismos cantantes. La compañía de José Tolosa concluyó su temporada prevista en el Teatro Principal con una última representación de "Aida" el día 22 de octubre, en donde Viñas *<fanatizó al público>*.⁴⁰³ No obstante, la compañía organizaría una última función en el Teatro Principal, ésta fuera del abono y a beneficio de las Escuelas de Artesanos, celebrada el 24 de octubre. En dicha función se ejecutaron el segundo acto de "Aida", los actos III y IV de "El Profeta" y el último acto de "Lohengrin"; participando Rosa De Vila, Amparo Alabau, Concepción Dalhander, Viñas y Antonio Vidal. Viñas cantó, además, el *racconto* de "Lohengrin" en valenciano, merced a una traducción versificada de

⁴⁰² *Las Provincias*, 17 de octubre de 1905.

⁴⁰³ *Las Provincias*, 23 de octubre de 1905.

Teodoro Llorente,⁴⁰⁴ hecho que ilustra la enorme popularización que Viñas había llevado a cabo de esa ópera wagneriana.

El 29 de enero de 1906 se celebró en el Teatro Principal la función anual a beneficio del Hospital Provincial. "Otello" fue la ópera escogida para dicha función. Junto al tenor Paoli, -quien venía precedido de sus buenos resultados en el Teatro Real-, las habituales voces de Amparo Alabau, Ignacio Tabuyo y Antonio Vidal. La orquesta la dirigió Pedro Urrutia. La crítica recibió con agrado la ejecución de una ópera completa: *<ese buen gusto se ha puesto de relieve en la ejecución del espectáculo. Nada de actos sueltos y numeritos de concierto: una ópera entera>*.⁴⁰⁵ Paoli y Alabau se convirtieron en las columnas vertebrales de una función que *<para el público resultó una velada agradabilísima>*.⁴⁰⁶

Ya en el mes de abril de 1906, la compañía del maestro Pablo Gorgé actuó en el Teatro Principal, celebrando la primera función el 19 de abril y despidiéndose el día 10 de mayo. Junto a Pablo Gorgé Soler, integraban la compañía los siguientes cantantes:

Primeras tiples: Ramona Gorgé y Celia Rius.

Contralto: Concha Gorgé de Villasante.

Tiple característica: Rafaela Gorgé.

Segundas tiples: Antonia García y Anita Ruiz.

Primer tenor: José Estany.

Primer barítono: Lucio Delgado.

Primer bajo: Pablo Gorgé Samper.

Tenores cómicos: Luis Senis y Francisco Villasante.

⁴⁰⁴ *Las Provincias*, 25 de octubre de 1905.

⁴⁰⁵ *El Pueblo*, 30 de enero de 1906.

⁴⁰⁶ *La Correspondencia de Valencia*, 30 de enero de 1906.

Con una orquesta de modestas dimensiones, 30 músicos, la compañía Gorgé ofertaba unos precios realmente "populares": la Entrada General costaba 0'50 ptas.; mientras que las butacas de patio 1'50 ptas.

Como era habitual en los repertorios de la compañía de la familia alicantina Gorgé, alternaban numerosas zarzuelas con algunas óperas italianas traducidas al castellano; amén de las versiones operísticas procedentes de originales zarzuelísticos como "Marina". Así, "Marina" subió a la escena del Teatro Principal el 23 de abril, en su versión operística; participando el tenor Ramón Laroc, Ramona Gorgé, Pablo Gorgé Samper y Lucio Delgado. La popularidad de "Marina" y de la propia compañía de la familia Gorgé entre los aficionados valencianos consiguió *<llenar el teatro>*,⁴⁰⁷ apreciándose una buena función pese a las vacilaciones del tenor, un *<principiante>*.⁴⁰⁸

El 5 de mayo la compañía Gorgé puso en escena "La Bohème" con el libreto traducido al castellano por Zaldívar. Cantaron esta versión española la soprano África Fenech, Concha Gorgé, el tenor Laroc, el barítono Díaz y el Pablo Gorgé. El hecho de presentar como novedad esta traducción castellana de "La Bohème" -hasta ahora las óperas cantadas en castellano por la compañía Gorgé eran "Cavalleria Rusticana" e "Il Trovatore"- despertó una gran expectación entre el público, razón por la que *<hubo un lleno grande>* en el Teatro Principal.⁴⁰⁹ Pese a las limitaciones del tenor Laroc, con una *<deficiente educación musical>*,⁴¹⁰ los resultados interpretativos fueron aceptables. Sin embargo, y por encima de la ejecución operística, la crítica se enzarzó en una disputa sobre la conveniencia o no de traducir "La Bohème" (ahora "La Bohemia") al castellano. El diario "El Pueblo" justificó el criterio consuetudinario del público: *<la falta de costumbre de oír las óperas en*

⁴⁰⁷ *El Radical*, 24 de abril de 1906.

⁴⁰⁸ *El Correo*, 24 de abril de 1906.

⁴⁰⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 7 de mayo de 1906.

⁴¹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 6 de mayo de 1906.

castellano (...) dió ocasión a que ciertas frases provocasen risas y comentarios>.⁴¹¹ Por contra, el periódico "La Correspondencia de Valencia" salía en defensa de las traducciones al castellano en aras de una mayor difusión artística, siempre y cuando -por supuesto- dichas traducciones fuesen de calidad, ausente en el caso que nos ocupa:

*<Es una lástima para muchos que las óperas no se canten en el idioma nacional, como ocurre en casi todas las capitales del mundo. El escollo capital de este propósito (...) lo salvan en el extranjero confiando las traducciones a verdaderos poetas (...). Hecho esto así, las ventajas que el procedimiento reporta son innegables, sobre todo para la vulgarización artística. En España, contra lo que muchos opinan, sería la tarea fácil. ¿Suenan bien al oído los versos de (...) el repertorio de zarzuelas españolas?. ¿Por qué, pues, no habían de sonar bien las óperas si las traducciones estuviesen bien hechas (...)? Por lo que respecta a "La Bohème" el traductor se conoce que ha puesto poco empeño en salir airoso en su cometido>.*⁴¹²

El 6 de mayo la compañía llevó a cabo la segunda representación de "La Bohème". La versión operística de "Marina" ofrecida el 7 de mayo contó con el debut del tenor Gomis en el papel estelar, en una interpretación *<jocosamente acabada (...) que produjo el delirio del público>*.⁴¹³

Aún ofreció la compañía Gorgé dos representaciones postreras de "La Bohème", que tuvieron lugar los días 8 y 10 de mayo, siendo ésta última la función de despedida.

Pedro Urrutia, -que había dirigido la función anual a beneficio del Hospital Provincial de la presente temporada en el Teatro Principal-, se presentó en el Teatro Pizarro con una muy endeble compañía, permaneciendo en cartel desde el 1 al 27 de septiembre, ambos inclusivos. La muy irregular temporada terminaría abruptamente, pese a que se había proyectado e iniciado su continuidad con un nuevo empresario arrendatario del Teatro Pizarro. Un anecdótico desatino consistió en reservar el papel estelar de "La sonnambula" de Bellini a una niña de doce años, Margherita Beltramo, aprovechando una "tourné" artística de la niña por tierras europeas,

⁴¹¹ *El Pueblo*, 6 de mayo de 1906.

⁴¹² *La Correspondencia de Valencia*, 7 de mayo de 1906.

⁴¹³ *El Correo*, 8 de mayo de 1906.

presentada como un curioso fenómeno canoro. La crítica, lógicamente, condenó tal desproporción.

La lista de la compañía de Pedro Urrutia era la siguiente:

Maestro director y concertador: Pedro Urrutia.

Maestro director de coros: José Pascual.

Sopranos dramáticas: Paulina Albertini y Dolores Amatto.

Soprano lírica: Isabel Marquet.

Mezzo y contralto: Beatriz Costa.

Tenores: Ricardo Bosch, Félix de La Sierra y Julio Bosch.

Barítonos: Juan Gil Rey y Juan Palou.

Bajos: Agustín Calvo y Agustín Borrás.

La orquesta estaba integrada por 38 profesores, de la misma manera que el coro, conformado por 38 coristas. La Entrada General costaba 0'60 ptas. (60 céntimos).

Dada la irrelevancia de la temporada, omitimos las opiniones de la crítica de cada una de las funciones, las cuales se detallan a continuación:

1 - IX - 1906: "Aida" (Amatto, Costa, La Sierra, Gil Rey, Calvo y Borrás).

2 - IX - 1906: "Aida" (con el mismo reparto).

3 - IX - 1906: "La Africana" (Amatto, Marquet, Bosch, Gil Rey, Calvo, Palou).

4 - IX - 1906: "La favorita" (Costa, La Sierra, Calvo, y la participación del debutante barítono Tarazona). Una función en donde el apuntador, ante la inasistencia del maestro de coros, tuvo que *<abandonar la concha y hacer los oficios del maestro de coros, (...) en perjuicio de los artistas que están en escena>*.⁴¹⁴

5 - IX - 1906: "La favorita".

6 - IX - 1906: "La Africana" (con el mismo reparto de la primera representación).

⁴¹⁴ *El Radical*, 5 de septiembre de 1906.

7 - IX - 1906: "I Pagliacci" (Amatto, Albertini, Bosch, Gil Rey) y "Cavalleria Rusticana" (Albertini, Costa, La Sierra, Palou).

8 - IX - 1906: "La Africana" (función de tarde, 15'30 horas), "I Pagliacci" y "Cavalleria Rusticana" (función de noche, 20'45 horas).

9 - IX - 1906: "La Africana" (función de tarde, 15'30 horas), "Aida" (función de noche, 20'45 horas).

12 - IX - 1906: "La Bohème" (Amatto, Marquet, La Sierra, Gil Rey, Calvo).
Dirigió la orquesta en esta ocasión José Pascual.

13 - IX - 1906: "La Bohème".

14 - IX - 1906: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci".

15 - IX - 1906: "La sonnambula" (Margherita Beltramo, Marquet, Orts, Calvo). La prensa se alzó *<contra la prematura explotación de las facultades en capullo de esa niña, y con la salvedad de que no admitimos la intervención infantil en un escenario de ópera>*.⁴¹⁵ En resumen, un espectáculo *<lamentable>*.⁴¹⁶

16 - IX - 1906: "La Bohème" (función de tarde) y "La sonnambula" (función de noche, con el mismo reparto al del día anterior, encabezado por la niña Margherita Beltramo).

18 - IX - 1906: "Fausto" (junto a la soprano Larguilhoet y la contralto Izquierdo participaron el tenor Franco, Palou y Calvo).

20 - IX - 1906: "Otello" (Amatto, Gerardo Gerardi y Gil Rey en los tres principales papeles).

21 - IX - 1906: "I Pagliacci".

24 - IX - 1906: "Otello". Al término del segundo acto hubieron una serie de incidentes entre músicos y la empresa arrendataria del Teatro Pizarro. Tanto el coro, cuanto la orquesta y varios de los cantantes *<se negaron a continuar trabajando si no se les abonaban los 3 sueldos que la empresa había*

⁴¹⁵ *El Pueblo*, 16 de septiembre de 1906.

⁴¹⁶ *Las Provincias*, 16 de septiembre de 1906.

dejado de pagarles>.⁴¹⁷ Sin duda alguna, la escasa asistencia de público durante toda la temporada, -agravada por el hecho del mal tiempo los días inmediatamente anteriores a esta representación (una función de "Otello" prevista para el día 22 de septiembre hubo de suspenderse <por causa de la lluvia>⁴¹⁸, afectando las inclemencias climáticas también a la escasa entrada registrada el día 21)-, provocó una merma en los ingresos de la taquilla de manera sostenida, afectando a las arcas empresariales y los correspondientes impagos laborales. El empresario reaccionó ante los incidentes, pagando <lo que había podido con el dinero ingresado en taquilla>⁴¹⁹. Cumpliendo el mandato expresado telefónicamente por el Gobernador Civil, la policía obligó a los músicos a continuar la representación de "Otello". Pero, a la postre, la empresa arrendataria del Teatro Pizarro rescindió el contrato con la compañía de Pedro Urrutia.⁴²⁰ Una nueva empresa arrendataria, entonces, <tomará a su cargo la continuación de la temporada de ópera>⁴²¹ con la propia compañía dirigida por Pedro Urrutia.

26 - IX - 1906: "La Bohème" (Amatto, La Sierra, Marquet, Gil Rey y Borrás).

27 - IX - 1906: "Otello". Fue ésta la última función de ópera en el Teatro Pizarro por esta temporada. Una escueta nota en el diario "El Radical" manifestaría dos días después la suspensión definitiva: <Las funciones de ópera que por causa primero de una mala dirección y luego por el mal tiempo habían sufrido algunas interrupciones, han sido suspendidas definitivamente>.⁴²²

⁴¹⁷ *Las Provincias*, 25 de septiembre de 1906.

⁴¹⁸ *El Radical*, 22 de septiembre de 1906.

⁴¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 25 de septiembre de 1906.

⁴²⁰ *El Mercantil Valenciano*, 26 de septiembre de 1906.

⁴²¹ *El Radical*, 26 de septiembre de 1906.

⁴²² *El Radical*, 29 de septiembre de 1906.

III.7.- LA TEMPORADA 1906 - 1907: TEATRO PIZARRO: COMPAÑÍA DE FRANCISCO CAMALÓ. PRIMERAS REPRESENTACIONES DE ÓPERA EN LA PLAZA DE TOROS.

En la primavera siguiente, el 30 de abril de 1907, se celebró en el Teatro Principal la función anual a beneficio del Hospital Provincial. Vicente Petri fue la batuta que dirigió "Aida" en aquella ocasión. Junto a Petri, José Pascual en la dirección coral; y las voces de la soprano Matilde de Lerma, la mezzo y contralto Concepción Dalhander, el tenor Manuel Izquierdo, el barítono Paccini y los bajos Antonio Vidal y Octavio Landerer. El buen elenco motivó que estuviese *<el teatro lleno en la totalidad de las localidades, no quedando un solo sitio vacío>*.⁴²³ Un accidente del tenor Manuel Izquierdo empañó los buenos resultados artísticos de aquella noche. En el acto tercero, Izquierdo, aquejado de afonía, ante las graves dificultades para abordar la gama aguda de su registro, tuvo un ataque de nervios: *<se llevó ambas manos al casco y lo tiró al suelo, cayendo enseguida desplomado presa de una congestión de índole nerviosa que le privó del sentido>*.⁴²⁴ Con Izquierdo fuera del proscenio, la función concluyó con la ejecución por Concha Dalhander, Antonio Vidal y el coro de la escena del juicio del Acto IV. En los días inmediatamente posteriores a esta función se publicó en los principales diarios valencianos una carta remitida por el tenor Manuel Izquierdo, en la cual se disculpaba ante los aficionados por el desgraciado suceso.

El 22 de junio de 1907 dió comienzo en el Teatro Pizarro la temporada operística de la compañía dirigida por Francisco Camaló, procedente de Barcelona. Junto a Francisco Camaló figuraba el ya conocido maestro de coros José Pascual, quien hubo recibido buenas críticas durante el año

⁴²³ *El Correo*, 1 de mayo de 1907.

⁴²⁴ *El Mercantil Valenciano*, 1 de mayo de 1907.

anterior en el Liceo de Barcelona. El Sr. Borgiolo era el director de escena. La orquesta estaba formada por 40 músicos; mientras que el coro lo integraban 30 coristas. Las voces solistas de la compañía eran las siguientes:

Sopranos dramáticas: Mercedes Ranz y Sofía Palacios.

Soprano lírica: Enriqueta Aceña.

Mezzosopranos: Matilde Blanco y Adela Gasull.

Tenores: Juan Valls, Félix La Sierra y Miguel Mulleras.

Barítonos: José Segura Tallien, Juan Palou y Ferrer.

Bajos: Agustín Calvo y Manuel Candela.

Como comprimarios actuaron Francisco Molins, Enriqueta Izquierdo, Antonio Pomer y Miguel Gea.

El precio de la Entrada General era levemente elevado para las tarifas a las que estaban acostumbrados los aficionados asiduos del coliseo de la calle Pizarro: 0'75 ptas (la butaca, por ejemplo, costaba 2'25 ptas). La participación extraordinaria en 4 funciones de la soprano Elena Fons no supuso ninguna alteración de los precios, siendo anunciado este extremo por la empresa en la prensa local.

La temporada no merece una especial relevancia, si exceptuamos la participación de Elena Fons. Por ello, omitimos la opinión de la crítica, que acogió con benignidad la temporada resumida a continuación:

22 - VI - 1907: "Aida" (Mercedes Ranz, Matilde Blanco, Juan Valls, José Segura, Agustín Calvo, Manuel Candela, y como comprimario Antonio Pomer).

23 - VI - 1907: "La Bohème" (en función de tarde), debutando Sofía Palacios ("Mimí"). Junto a ella Enriqueta Aceña, Miguel Mulleras, Agustín Calvo y Manuel Candela.

23 - VI - 1907: "Aida" (en función de noche, con el mismo reparto de la primera representación).

24 - VI - 1907: "Aida" (función de tarde): el tenor Félix La Sierra en lugar de Juan Valls. El resto del elenco, invariable.

24 - VI - 1907: "La Bohème" (función de noche).

25 - VI - 1907: "Carmen": Elena Fons, Enriqueta Aceña, Félix La Sierra, José Segura, Manuel Candela, Adela Gasull. Comprimarios: Francisco Molins y Miguel Gea. La primera comparecencia de Elena Fons con la compañía Camaló provocó división de opiniones en la crítica. Mientras el diario "El Radical" alabó su actuación ante un público exigente a causa del aumento de precios (<El triunfo de Elena Fons es grande porque tuvo que luchar con el desconcierto del público>)⁴²⁵, el rotativo "El Correo" arrojó una pésima opinión sobre el cometido de la tiple y del conjunto en general:

<La presentación e interpretación de "Carmen" fue deplorable. Elena Fons no convenció a nadie; ha perdido muchas facultades, la "particella" le viene tan ancha que a pesar de sus recursos de cantante experta no pudo evitar que el público se diese cuenta de que Elena Fons no es la misma que hemos aplaudido otras veces. La tibieza de los aplausos de pura cortesía y los de la "claque" pueden convencerla>.⁴²⁶

26 - VI - 1907: "Carmen".

27 - VI - 1907: "Aida" (la soprano dramática Sofía Palacios en lugar de Mercedes Ranz).

28 - VI - 1907: "La Africana": Mercedes Ranz, Enriqueta Aceña, Juan Valls, Félix La Sierra, Ferrer, Agustín Calvo, Manuel Candela; y, en calidad de comprimarios, Antonio Pomer y la Srta. Molins.

29 - VI - 1907: (función de tarde): "La Bohème".

29 - VI - 1907: (función de noche): "Aida".

30 - VI - 1907: (función de tarde): "Carmen".

1 - VII - 1907: "Otello": Mercedes Ranz, Gerardo Gerardi, José Segura, Adela Gasull, Manuel Candela, Juan Palou, y Antonio Pomer y Miguel Gea; éstos dos últimos, comprimarios.

2 - VII - 1907: "La Bohème".

3 - VII - 1907: "Otello".

4 - VII - 1907: (función a beneficio de Elena Fons): "Carmen". El mismo reparto de la primera representación y siempre bajo la batuta del maestro

⁴²⁵ *El Radical*, 27 de junio de 1907.

⁴²⁶ *El Correo*, 26 de junio de 1907.

Francisco Camaló. Una función en donde parte de la crítica, díscola con la Sra. Fons, desaprobó la actuación de la tiple por los "bises" populares, -tangos, malagueñas y algún fragmento de zarzuela-, con los que propinó al respetable.

Léase, a este respecto, la opinión del crítico de "El Correo", Alejandro García:

*<Tomó parte la beneficiada en la ópera "Carmen" sin curarse de las exageraciones en que incurrió en noches anteriores, y luego se arrancó por todo lo "jondo", acompañada por un profesor de guitarra. Corolario de tan abigarrada función fue el "MORRONGO", que cantó la Sra. Fons.>*⁴²⁷

O la opinión de la crítica del diario "El Pueblo": *<Al final hubo una sesión de café cantado, con todo el jaleo, "pataítas" y escandalera de rigor.>*⁴²⁸

5 - VII - 1907: "La Gioconda", con la participación destacada de Mercedes Ranz y José Segura.

6 - VII - 1907: "Otello".

7 - VII - 1907: un programa doble de despedida de la compañía: "Aida" (Sofía Palacios, Matilde Blanco, Juan Valls, José Segura Tallien, Agustín Calvo y Manuel Candela) y "La Africana" (el mismo reparto con respecto a la primera representación). No obstante esta anunciada despedida, la empresa decidió reanudar la temporada de ópera con un nuevo abono de 15 funciones:

10 - VII - 1907: "Aida" (Mercedes Ranz, Matilde Blanco, Juan Valls, José Segura).

11 - VII - 1907: "La favorita" (Matilde Blanco, Félix La Sierra, Manuel Candela). Una función con escaso público, achacado por el rotativo "El Radical" al poco interés que despierta ya la ópera de Donizetti -y el "belcantismo" en general- entre el público valenciano:

*<Nuestros abuelos no cabe duda ninguna que gozarían oyendo los delicados arpeggios y pizzicatos de esta clase de obras, pero hoy no sucede así. (...) Hoy el público está por Wagner, Saint-Saens, Puccini, Verdi, etc... y lo demás le hastía.>*⁴²⁹

12 - VII - 1907: "Otello" (Mercedes Ranz, Joan Valls, José Segura Tallien, Adela Gasull, Manuel Candela).

13 - VII - 1907: "La Africana".

14 - VII - 1907: (función de tarde): "La favorita".

⁴²⁷ *El Correo*, 5 de julio de 1907.

⁴²⁸ *El Pueblo*, 5 de julio de 1907.

⁴²⁹ *El Radical*, 13 de julio de 1907.

14 - VII - 1907: (función de noche): "Otello" (Mercedes Ranz, Joan Valls, José Segura Tallien, Adela Gasull, Manuel Candela).

15 - VII - 1907: "La Bohème" (Sofía Palacios, Enriqueta Aceña, Félix La Sierra).

16 - VII - 1907: "Carmen" (Matilde Blanco, Enriqueta Aceña, Félix La Sierra, José Segura Tallien, Adela Gasull, Manuel Candela).

17 - VII - 1907: "La Gioconda" (debutando con la compañía el tenor Francisco Albiach): Mercedes Ranz, Matilde Blanco, Francisco Albiach, José Segura Tallien, Agustín Calvo, Adela Gasull.

19 - VII - 1907: "Aida" (Sofía Palacios, Matilde Blanco, Juan Valls, José Segura Tallien).

20 - VII - 1907: "La Gioconda".

21 - VII - 1907: "La Gioconda".

23 - VII - 1907: "Lohengrin" (Sofía Palacios, Matilde Blanco, Félix La Sierra, José Segura Tallien, Agustín Calvo, Manuel Candela). Una desastrosa ejecución.

24 - VII - 1907: "Aida".

25 - VII - 1907 (función de tarde): "La Africana".

25 - VII - 1907 (función de noche): "Otello".

26 - VII - 1907: "Lohengrin".

27 - VII - 1907: "Otello".

28 - VII - 1907: "Lohengrin".

29 - VII - 1907: "Aida". Fue esta la última función de la compañía dirigida por Francisco Camaló en el Teatro Pizarro.

El 16 de julio de 1907 comenzaban por vez primera en Valencia las representaciones de ópera en la Plaza de Toros. Se tratarían siempre de funciones veraniegas, aprovechando en algunos casos el tránsito de compañías por otros proscenios de la ciudad, pues las compañías realizaban

varias funciones en el coso taurino una vez que los restantes teatros habían concluido sus respectivas temporadas. El rotativo "La Correspondencia de Valencia" es el que describe de manera más ilustrativa las características de este escenario desmontable recién inaugurado:

*<Inauguróse anoche el teatro con una aceptable compañía de ópera. El escenario, de quita y pon, hállase instalado en la meseta del toril; en el ruedo están las sillas que hacen las veces de butacas; la entrada general es el tendido (...). Desde las últimas gradas, el escenario hace el efecto de un teatrillo de niños>.*⁴³⁰

La capacidad de la Plaza de Toros permitía una mayor afluencia de público. Así, el diario "El Correo" afirma que a la sesión inaugural del 16 de julio de 1907 asistieron *<unos cinco mil espectadores>*⁴³¹, cifra superada por la esgrimida por el periódico "El Radical": *<creemos que no bajaría de 6 a 8 mil personas>*.⁴³² Por contra, la acústica era deficiente: *<los pianísimos de la orquesta que no llegan a la entrada general>*.⁴³³ A ello cabe agregar, desde el punto de vista auditivo, las molestias generadas por el trasiego de los ferrocarriles colindantes en la Estación de la "Compañía del Norte":

*<resulta insoportable el pitorreo y los resoplidos de las locomotoras. Hay que rogar al dignísimo inspector principal de la Compañía del Norte que procure moderar cuanto puede tales exabruptos>*⁴³⁴.

Otro de los inconvenientes, y no el menor, señalado por el rotativo "El Pueblo", era el derivado de la inaptitud escénica, al aire libre y carente de profundidad: *<Huelga decir que entre los artistas (...) y la orquesta que toca al aire libre ha de haber precisamente desequilibrio; y que allí todo es convencional, postizo e inadecuado>*.⁴³⁵

Muchas de las óperas representadas, como "Aida", la obra escogida para el evento inaugural, que requerían la espectacularidad y el despliegue de grandes masas en escena, rasgo característico de la *grand opéra* francesa, resultaban inapropiadas por la pequeñez del escenario. El espectáculo, que daba comienzo a las 9 o 9'30 de la noche, se dilatava excesivamente debido a

⁴³⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 17 de julio de 1907.

⁴³¹ *El Correo*, 17 de julio de 1907.

⁴³² *El Radical*, 17 de julio de 1907.

⁴³³ *La Correspondencia de Valencia*, 17 de julio de 1907.

⁴³⁴ *El Mercantil Valenciano*, 17 de julio de 1907.

⁴³⁵ *El Pueblo*, 17 de julio de 1907.

los largos entreactos. Con todo, la representación de óperas en la Plaza de Toros siempre tuvo un carácter popular, festivo, de carácter estacional estival. Los precios de las funciones, por todos los factores anteriormente reseñados, era módicos.

La compañía dirigida por Juan Goula Fité sería la que se desplazaría a nuestra ciudad para actuar expresamente en la Plaza de Toros, con ocasión del evento inaugural. El tenor de Picanya, Salvador Alejos, figuraba en esta discreta compañía. A la compañía de Goula Fité se agregaron veteranas voces habituales en nuestros proscenios, como Antonio Vidal, y otras procedentes de la simultánea temporada del Teatro Pizarro, como el tenor Gerardo Gerardi y el barítono Juan Palou. La lista de la compañía dirigida por Goula Fité era la siguiente:

Maestros directores: Juan Goula Fité y Sebastián Rafart.

Maestro de coros: Amadeo Ferrer.

Sopranos: Isabel Tofé, Juana Parés y Raquel Ferrer.

Contralto: Casilda Gulibert de Achilli.

Tenores: Gerardo Gerardi y Salvador Alejos.

Barítonos: Gustavo Claverio, Matías Pascual, Juan Palou y Ricardo Achilli.

Bajos: Antonio Vidal y Abulker Leoni.

Tiple comprimaria: Elvira Izquierdo.

Tenor comprimario: Antonio Oliver.

Director de escena: Edgardo Ferrer.

La orquesta contaba con 50 músicos; mientras que el coro lo componían 40 cantantes. El precio de la silla-butaca costaba 1'50 ptas.; mientras que la Entrada General sólo alcanzaba las 0'50 ptas.

La temporada fue breve pero bien acogida por el público y de manera más discreta por la crítica, que resaltó los mínimamente aceptables resultados globales pero apreció una gran improvisación y falta de ensayos en

determinadas funciones. Las óperas llevadas a la escena taurina y los cantantes respectivos fueron los siguientes:

16 - VII - 1907: "Aida" (Isabel Tofé, Casilda Gulibert, Salvador Alejos, Gustavo Claverio, Antonio Vidal y Abulker Leoni). *<Una interpretación acertada>*⁴³⁶, en donde Isabel Tofé y el tenor Alejos cosecharon un buen éxito. No obstante, el crítico de "El Pueblo" apreció en el tenor de Picanya que *<su voz no brilla ya con la frescura y el vigor de antes>*.⁴³⁷

17 - VII - 1907: "Aida" (Juana Parés en lugar de Isabel Tofé; permaneciendo el resto del reparto invariable). *<El público era escaso, a lo que debió contribuir el tiempo que estaba inseguro>*.⁴³⁸

18 - VII - 1907: "Sansón y Dalila" (Casilda Gulibert, Gerardo Gerardi, Matías Pascual, Antonio Vidal, Abulker Leoni y Antonio Oliver). Una representación caracterizada por la *<falta de ensayos, (...) y consecuencia de lo apuntado hizo que el conjunto de la interpretación se resintiera, dejando bastante que desear>*.⁴³⁹

19 - VII - 1907: "La Bohème" (Juana Parés, Raquel Ferrer, Salvador Alejos, Ricardo Achilli, Gustavo Claverio, Antonio Vidal y Abulker Leoni). Pese a que *<hubo inseguridades debidas a falta de ensayos>*,⁴⁴⁰ la función *<resultó un primor de conjunto y detalles>*.⁴⁴¹

20 - VII - 1907: "La Bohème", con el mismo reparto, que *<fué oída con el gusto de la primera noche>*.⁴⁴² Con esta función concluyó la actuación de la compañía dirigida por Goula Fité en la Plaza de Toros.

⁴³⁶ *La Correspondencia de Valencia*, 17 de julio de 1907.

⁴³⁷ *El Pueblo*, 17 de julio de 1907

⁴³⁸ *El Mercantil Valenciano*, 18 de julio de 1907.

⁴³⁹ *El Correo*, 19 de julio de 1907.

⁴⁴⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 20 de julio de 1907.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Las Provincias*, 21 de julio de 1907.

III.8.- LA TEMPORADA 1907 - 1908: TEATRO PRINCIPAL: EDOARDO MASCHERONI, FRANCISCO VIÑAS Y EL ESTRENO DE "LA WALKYRIA". PRIMERAS VISITAS DE TITTA RUFFO. ESTRENOS DE "LA CONDENACIÓN DE FAUSTO" Y "MADAME BUTTERFLY" POR LA COMPAÑÍA DE ARTURO BARATTA. TEATRO PIZARRO: COMPAÑÍA GORGÉ. PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA DEL MAESTRO PUIG.

El 22 de noviembre de 1907 la compañía Mascheroni-Petri inauguró la temporada de ópera en el Teatro Principal. Se trataba de una compañía de lujo, figurando al frente de la misma el director-compositor Edoardo Mascheroni y Francisco Viñas como principal figura canora masculina, bien secundado por las voces de María LLácer, -quien debutó con esta compañía con tan sólo 20 años de edad, desplazándose al año siguiente la gran soprano valenciana a Italia, para participar en la temporada de la Scala milanesa-, Concha Dalhander, el escocés Henderson y las interesantes aportaciones italianas de las sopranos Cecilia Gagliardi y Luchi, los tenores Ceccarelli y Zonghi, el barítono Maggi y los bajos Gasparini y Sabellico.

La lista completa de la compañía es la siguiente:

Maestros directores y concertadores: Edoardo Mascheroni y Vicente Petri.

Sopranos: Cecilia Gagliardi, Luchi, María LLácer e Isabel Tofé (ésta hubo participado pocos meses antes en las primeras funciones de ópera en la Plaza de Toros).

Mezzosopranos y contraltos: Concepción Dalhander, Barberi y Urrutia.

Sopranos para "La Walkyria": Balaguer, Becerra, Josefa Coll, Amparo Coll y Esteve.

Tenores: Ceccarelli, Henderson, Francisco Viñas y Zonghi.

Barítonos: Maggi, José Segura, Ferrández y Palou.

Bajos: Gasparini y Sabellico.

Comprimario: Bubé. Comprimaria: Izquierdo.

Director de escena: Eduardo Fleuriot. Maestro de coros: José Pascual. La orquesta era una nutrida plantilla de foso: 60 profesores. Además, 60 coristas, un coro de voces blancas compuesto por 20 niños, 16 bailarinas, y la participación de Ricardo Alós Serra en la escenografía.

Los precios en taquilla eran elevados en términos absolutos: la butaca costaba 8'70 ptas.; las delanteras de segundo piso 7'75; las delanteras de tercer piso, 6; la Entrada General, 1'30 pesetas. Sin embargo, hemos de tener en cuenta la gran calidad de la compañía en su conjunto.

La compañía despertó una notable expectación entre el público si tenemos en cuenta las afirmaciones de la prensa local, aseverándose estar prácticamente vendido todo el abono -por lo que a los palcos respecta- dos días antes del comienzo de la temporada: *<El público ha respondido tan cumplidamente (...) que de los sesenta palcos del teatro, sólo quedan disponibles 4 plateas>*.⁴⁴³

Tanto Mascheroni cuanto Petri habían preparado la temporada con cierta calma. Seis días antes de alzarse el telón, el 16 de noviembre, dieron comienzo los ensayos de "La Walkyria", ópera que Mascheroni estrenaría el día 26 de noviembre. Por su parte, la prensa resaltaba días antes de la apertura de la temporada que *<el maestro Petri tiene preparadas con la orquesta la mayoría de las obras que ha de concertar>*.⁴⁴⁴

La brillante apertura tuvo lugar el día 22 de noviembre con "Mefistófele". Para la ópera de Boito el pintor-escenógrafo Ricardo Alós hubo diseñado y pintado un nuevo decorado. Bajo la batuta de Mascheroni, cantaron los principales papeles Cecilia Gagliardi, el tenor Ceccarelli y el bajo Sabellico. Aunque la obra de Arrigo Boito nunca había despertado grandes apasionamientos entre el público valenciano, la interpretación convenció al

⁴⁴³ *La Correspondencia de Valencia*, 20 de noviembre de 1907.

⁴⁴⁴ *El Pueblo*, 18 de noviembre de 1907.

público, excepto el papel encomendado a Ceccarelli ("Fausto"). Ceccarelli era un tenor lírico de voz menuda. El público valenciano, que sentía una gran predilección por el tenor "*spinto*" (apodado este tipo de cantante en la prensa local como *<fort tenor>*), reprobaba a aquellos tenores de escasa voz, como Ceccarelli. Éste, no obstante, era de canto apolíneo, lírico y delicado, hecho que aplacó parcialmente la desaprobación del público del "gallinero": *<hubo un grupito de morenos en las alturas a quienes Ceccarelli no convenció del todo>*.⁴⁴⁵

El 23 de noviembre Vicente Petri dirigió la ópera "Otello", con Henderson, Tofé y Maggi en los principales papeles, recibiendo una buena acogida por el público y la crítica. El 24 de noviembre volvió a repetirse en *matinée*, con el mismo elenco y director.

La función nocturna del 24 de noviembre estuvo reservada para "Tosca", también dirigida por Vicente Petri, con Cecilia Gagliardi, Ceccarelli y Maggi encarnando el trío estelar.

Por fin, el 26 de noviembre se alzó el telón en el Teatro Principal para contemplar por vez primera en Valencia la escenificación de la ópera "La Walkyria". Con Edoardo Mascheroni en el podio, interpretaron los principales papeles los siguientes cantantes: Cecilia Gagliardi ("Brunilda"), Zonghi ("Sigmundo"), Segura ("Wotan"), Tofé ("Siglinda"), Barberi ("Fricka") y Gasparini ("Hunding"). El estreno de "La Walkyria" provocó división de opiniones entre el público y la crítica. La crítica aplaudió unánimemente el estreno de "La Walkyria" bajo la batuta de Mascheroni. La acogida del público fue fría. Léase la opinión del crítico Ignacio Vidal, del rotativo "El Mercantil Valenciano":

<la causada por la frialdad del público, que asistió a su estreno. (...) No queremos entrar en el examen de las causas productoras de aquella indiferencia, que, lo digo ingenuamente, me hizo daño, me causó profunda contrariedad, porque ó yo estaba en un craso error, sintiendo una emoción que no tenía fundamento, ó no había sentido el público la misma impresión estética que produce la audición de

⁴⁴⁵ *El Radical*, 23 de noviembre de 1907.

toda obra bella; duda que me afligió, porque muy raras veces no han coincidido las opiniones de los valencianos amantes de la música, con la humilde mía>.⁴⁴⁶

Toda la crítica valenciana apoyaba la música wagneriana. Pero algunos medios de prensa, con su abierta propaganda wagnerianista, llegaban incluso a descalificar a la ópera italiana. Este es el caso del diario "El Correo":

<Y es que el público en general y el valenciano en particular, progresa en sus gustos artísticos; hoy ya le parece pobre, falto de ideas, aquél repertorio de vieja música italiana, reunión de sonidos más ó menos hábilmente combinados que deleitaban, pero sin dejar apenas escuchados y aún en el instante de escucharlos sino ligerísimas huellas en el espíritu>.⁴⁴⁷

Otro caso similar lo constituyó la postura adoptada por el rotativo "La Correspondencia de Valencia", un tanto sarcástica, cargando contra los gustos convencionales, italianizantes, del público:

<No acabamos de convencernos de que el milagro se haya realizado (...). ¡Y luego los juicios del público, de ese excelente público que compara artistas; que no tolera que se le turben las digestiones con emociones demasiado fuertes... esclavo del aria y de la romanza, no considerando posible que pueda de ello prescindirse>.⁴⁴⁸

Eduardo López-Chavarri Marco escribió una crítica en donde señaló la improvisación de la representación:

<Porque "La Walkyria" se ha improvisado esta vez, se ha improvisado materialmente, y esto tiene todas las trazas de un milagro.

En nuestra ciudad no hay (...) Asociación Wagneriana, (...); pero, en cambio, el Wagner típico es un amigo que nada más conocíamos a través de las fantasías de la Banda del municipio; pero esto ya era suficiente para darnos por enterados.

(...)

El público se mostró, como era natural, sin poder juzgar por esta audición. Ni la forma en que se ha dado a conocer la obra, ni las costumbres de nuestros concurrentes, son para que entre de lleno la colosal concepción wagneriana (...).

EDUARDUS.>⁴⁴⁹

El estreno de "La Walkyria", en fin, volvió a reproducir las discusiones sobre Wagner entre el público: *<¿Qué impresión sacó el público anoche del teatro?. Imposible reflejarla: era curioso aquello: en todas partes se volvía á discutir á Wagner>.⁴⁵⁰*

Al día siguiente, 27 de noviembre, tuvo lugar la segunda representación de "La Walkyria", la cual obtuvo mejor acogida por el público. Léase lo

⁴⁴⁶ *El Mercantil Valenciano*, 27 de noviembre de 1907.

⁴⁴⁷ *El Correo*, 27 de noviembre de 1907.

⁴⁴⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 27 de noviembre de 1907.

⁴⁴⁹ *Las Provincias*, 27 de noviembre de 1907.

⁴⁵⁰ *Las Provincias*, 27 de noviembre de 1907.

reflejado por la crítica del diario "El Radical", de ostentosa propaganda wagneriana:

<Los que admiramos á Wagner como el dios único del arte lírico, sentimos anoche una gran satisfacción viendo cómo van rindiéndose al poder de su genio los que pusieron algún reparo á la primera audición de "La Walkyria">.⁴⁵¹

El día 28 de noviembre la compañía Mascheroni / Petri puso en escena "Aida". Con Edoardo Mascheroni en la dirección, participaron las siguientes voces: Cecilia Gagliardi, Concha Dalhander, Francisco Viñas, Maggi, Gasparini y Sabellico. El vestuario del gran tenor catalán en su papel de "Radamés" era de *<un riguroso carácter histórico, hecho según los que se conservan en el Museo Británico>.⁴⁵²* El éxito fué apoteósico, y de manera muy especial, para el divo catalán. En opinión del crítico del diario "El Pueblo", esta "Aida", junto con "La Walkyria", fueron realmente memorables:

<Hasta ahora lleva la empresa dos fechas que se deberían grabar cien letras de oro en los anales del Teatro Principal (...). Esas fechas son: la del estreno de "La Walkyria" como acontecimiento artístico de primera magnitud, y la de la "Aida" de anoche, como éxito de interpretación.(...) En el primer acto comenzó el entusiasmo. Viñas desarrolló (...) su voz preciosa en la romanza "Celeste Aida", y sus ondulaciones sentimentales, que dan tan singular sensación pasional, y la limpidez con que la concluyó, provocaron la primera salva cerrada de aplausos.>⁴⁵³

El 29 de noviembre de 1907 la compañía Mascheroni / Petri hizo subir al proscenio, por segunda vez, la ópera "Otello". Con ella debutó la gran soprano valenciana María LLácer, quien comenzaba en este momento su carrera artística. Junto a María LLácer, el tenor escocés Henderson y el barítono Maggi en los papeles principales. Vicente Petri dirigió la orquesta. María LLácer causó una muy buena impresión en la crítica:

<A decir verdad no esperábamos ver la "Desdémona" que vimos (...). La Srta. LLácer posee una voz extensa de bonito timbre, y la emite con facilidad; y esto es suficiente para que unido a un temperamento artístico haga triunfar a una artista>.⁴⁵⁴

La crítica del rotativo "El Mercantil Valenciano" fue más visionaria:

<De la novel cantante puedo aventurar la afirmación de que es una lisonjera esperanza para el arte lírico, por lo que anoche puso de relieve en su particella de Desdémona, pues fue la inicial de una carrera comenzada bajo los auspicios más favorables>.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ *El Radical*, 28 de noviembre de 1907.

⁴⁵² *Las Provincias*, 29 de noviembre de 1907.

⁴⁵³ *El Pueblo*, 29 de noviembre de 1907.

⁴⁵⁴ *El Radical*, 30 de noviembre de 1907.

⁴⁵⁵ *El Mercantil Valenciano*, 30 de noviembre de 1907.

Tras una nueva función de "La Walkyria" el 30 de noviembre, el 1 de diciembre hubieron dos funciones: la vespertina estuvo dedicada a "Tosca"; mientras que la nocturna a "Aida" (Segura en el papel de "Amonazro", sustituyendo a Maggi).

El 2 de diciembre subió otra ópera al escenario: "Los Hugonotes" (Luchi, Henderson, debut del barítono Molina, Fernández, Palou). La representación de "Los Hugonotes" fue desastrosa:

*<La ejecución del capolavoro de Meyerbeer fue una serie interminable de desgracias, desarrolladas en un ambiente de siseos, voces descompuestas, carcajadas y otras demostraciones parecidas>.*⁴⁵⁶

Retirada de los carteles la ópera de Meyerbeer, el día 3 de diciembre volvió a subir al escenario la popular ópera verdiana "Aida", en donde Viñas repitió un clamoroso éxito. Tras la "debacle" de "Los Hugonotes", el cambio de cartel con "Aida" supuso una *<brillante compensación>*.⁴⁵⁷

Los días 4 y 5 de diciembre la compañía Mascheroni / Petri llevó a la escena dos nuevas representaciones de "La Walkyria". El mismo día 5 de diciembre, Beltrán Díaz Brito escribía en el diario "El Correo" una apología a Wagner y la música alemana bajo el título de "Wagneriana", analizando las razones por las cuales el músico alemán es recibido con cierta frialdad inicial por los pueblos *<neo-latinos>*:

<la música alemana es la música del porvenir. (...) Wagner es el verbo de la nueva orientación que á la música ha impuesto la psicología del pueblo alemán (...). Pero, ¿cómo esa música que representa la más hermosa y franca expresión del arte, no entusiasma de primera impresión a los pueblos neo-latinos?>.⁴⁵⁸

Los días 6, 7 y 8 de diciembre se produjo la *mise en scène* de la ópera de Meyerbeer "El Profeta". Esta ópera fue dirigida por José Tolosa, quien se había agregado recientemente a la compañía. Bajo la batuta de Tolosa, Francisco Viñas, Concha Dalhander, Luchi, Sabellico, Gasparini, Fernández, Molina y Bubé. Preparada con excesiva premura, la ópera resultó sin embargo un triunfo de Tolosa, la contralto Dalhander y el divo Francisco Viñas:

⁴⁵⁶ *El Mercantil Valenciano*, 3 de diciembre de 1907.

⁴⁵⁷ *Las Provincias*, 4 de diciembre de 1907.

⁴⁵⁸ *El Correo*, 5 de diciembre de 1907.

*<En 3 días se ha ensayado y concertado una obra de la magnitud de "El Profeta"; el maestro Tolosa ha hecho un verdadero "tour de force" que el público premió anoche con justos aplausos y llamadas a escena. Los héroes de la jornada fueron el incomparable Viñas y la distinguida Dalhander.>*⁴⁵⁹

El 10 de diciembre se repuso "Mefistófele" (Tofé, Ceccarelli, Sabellico).

El 11 de diciembre subió a la escena del Teatro Principal la ópera del propio Mascheroni "Lorenza". Bajo la dirección del compositor, participaron Cecilia Gagliardi, Barberi, Segura, Francisco Viñas, la soprano Coll, Fernández, Gasparini y Bubé y Miguel Gea (estos dos últimos en calidad de comprimarios). El diario "La Correspondencia de Valencia" resume los buenos resultados artísticos de "Lorenza": *<Después de las ovaciones a Mascheroni como director, vinieron las ovaciones á Mascheroni como compositor.>*⁴⁶⁰

El 12 de diciembre, en la función a beneficio de Cecilia Gagliardi, volvió a interpretarse "Lorenza". Al día siguiente, 13 de diciembre, "Mefistófele". La ópera de Boito se repitió en la función vespertina del día 15 de diciembre.

Durante los días 14 y 15 de diciembre (éste último en función nocturna) Mascheroni dirigió "Lohengrin". Francisco Viñas figuraba al frente del papel estelar, el "caballero del cisne", la interpretación idolatrada por el público valenciano. Junto a Viñas cantaron Cecilia Gagliardi, Concha Dalhander, Maggi y Sabellico. Nuevo éxito para el director-compositor Edoardo Mascheroni y para los cantantes en general, destacando sobremanera la interpretación de Viñas: *<Viñas espléndido, radiante. (...) No es posible concebir interpretación más ferviente, vigorosa e ideal a un tiempo.>*⁴⁶¹ La función del día 15 estuvo dedicada al beneficio de Francisco Viñas, su "serata d'onore".

El día 16 de diciembre tuvo lugar la función en honor de Edoardo Mascheroni, para la que había elegido "La Walkyria". La crítica, aprovechando esta circunstancia, aplaudió la labor de Mascheroni en favor del wagnerianismo al estrenar "La Walkyria" en Valencia:

⁴⁵⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 7 de diciembre de 1907.

⁴⁶⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 12 de diciembre de 1907.

⁴⁶¹ *El Pueblo*, 16 de diciembre de 1907.

<El ilustre maestro Eduardo Mascheroni es desde anoche algo de Valencia. Su notable labor realizada en la temporada que esta noche finaliza no ha sido infructuosa: ha renovado el ambiente del teatro, ha hecho arte y ha logrado uno de esos triunfos colosales, inmensos, el de imponer la música de Wagner luchando con fe y entusiasmo contra inopias inveteradas>.⁴⁶²

El 17 de diciembre de 1907 la compañía Mascheroni / Petri puso en pie su última función con la escenificación de "Aida". Esta función de despedida constituyó también el homenaje a la elegante contralto Concha Dalhander. Tanto la Dalhander cuanto Viñas y Cecilia Gagliardi clausuraron brillantemente ante el público esta buena temporada de la compañía Mascheroni / Petri.

El 21 de febrero de 1908 tuvo lugar en el Teatro Principal la función anual a beneficio del Hospital Provincial. Dicha función ha pasado a los anales de la Historia de la Ópera en Valencia por ser la primera ocasión que el legendario Titta Ruffo visitó la ciudad. "Hamlet" fue la ópera representada. Una ópera de repertorio de Ruffo, muy querida por el barítono pisano. No en vano, fue "Hamlet" la ópera con la que se retiró Titta Ruffo en 1931, cantándola en el Teatro Colón de Buenos Aires. Junto a Titta Ruffo, su *partenaire* en la escena, Amparo Alabau, y un grupo de cantantes locales o que frecuentaban nuestros proscenios con asiduidad: la contralto Concha Mas, Octavio Landerer, Juan Palou, Miguel Gea y Jordán. El maestro José Tolosa dirigió la orquesta. El precio de la Entrada General fue astronómico: 3 pesetas. Si comparamos dicho precio con el de la Entrada General de la compañía Mascheroni / Petri, pocos meses antes, en el mismo recinto del Teatro Principal, la actual tarifa supone un aumento del 230'7 %. Ello no obstante, el público se había concentrado desde la mañana en los alrededores del Teatro Principal, intentando conseguir una entrada. Se produjo entonces un fenómeno inusual por lo que al espectáculo operístico respecta, la aparición de revendedores de entradas: *<los billetes habían costado "un ojo de la cara" á quienes los compraron directamente a la Comisión, y los dos ojos á los infelices que cayeron en*

⁴⁶² *La Correspondencia de Valencia*, 17 de diciembre de 1907.

manos de los revendedores>. ⁴⁶³ Ruffo cosechó un éxito apoteósico en aquella función. Una de las grandes cualidades del barítono de Pisa era su teatralidad interpretativa espontánea, *<un modelo de interpretación exento de inhibiciones, (...) en el que lo truculento, lo excesivo, lo temperamental, se expresaban con absoluta primacía>*. ⁴⁶⁴ Además, Titta Ruffo hubo perfilado bien pronto una imagen definitiva y precisa de cada papel que interpretaba. La crítica valenciana resaltó precisamente estas virtudes interpretativas del cantante italiano:

<Su modo de representar, animado, lleno de sugestiva naturalidad, atrae, desde luego. Después, insensiblemente, por gradaciones hechas con real talento, llega á las mayores coloraciones dramáticas>. ⁴⁶⁵

<Convenció con la sugestión con que convencen los poseídos, los inspirados, los artistas inmersos que se electrizan, electrizando al público>. ⁴⁶⁶

La otra gran virtualidad artística de Titta Ruffo reside en sus portentosas facultades canoras, naturales, con una voz de cavernosas resonancias nasales (utilizaba la nariz como caja de resonancia), espectaculares "portamenti", y timbre mórbido y aterciopelado. Un amplio artículo de Vicente Calvo Acacio, director de "El Correo" puso de manifiesto, por un lado, el impacto social que Titta Ruffo había provocado en la sociedad valenciana; y, por otro, sus cualidades canoras:

<La función efectuada a beneficio de nuestro célebre Hospital, de añeja historia, ha sido el tema de todas las conversaciones; tanto en el hogar como en las calles, cafés y sociedades no se hablaba de otra cosa; la adquisición de localidades, muy escasas desde hace bastantes días, ha preocupado más a las gentes que la marcha de la discusión en las Cortes del proyecto de Administración loca. Los señores Marqués de Colomina y Navarro se habrán visto más perseguidos desde que se supo la llegada del insigne barítono italiano, que los individuos de la mayoría parlamentaria la tarde de la significativa votación del sufragio corporativo. (...) Titta Ruffo, cuando canta, es todo él quien canta; á cada nota le sabe dar el gesto que le corresponde dentro de la complicada escala de los sentimientos y de las pasiones humanas; es un cuerpo que vibra con sonoridades distintas, pero todas de una exquisitez incomparable>. ⁴⁶⁷

El equilibrio entre la interpretación y las portentosas facultades canoras fue también destacado por Ignacio Vidal, a la sazón el crítico del diario "El Mercantil Valenciano":

⁴⁶³ *El Pueblo*, 22 de febrero de 1908.

⁴⁶⁴ Badenes Masó, G.: *Titta Ruffo*, Revista *Ritmo*, nº 588, mayo 1988, Madrid, p. 111.

⁴⁶⁵ *Las Provincias*, 22 de febrero de 1908.

⁴⁶⁶ *El Pueblo*, 22 de febrero de 1908.

⁴⁶⁷ *El Correo*, 22 de febrero de 1908.

<Hay en Titta Ruffo tal equilibrio en sus facultades que raya en asombro, y esto explica sus éxitos soberanos allí donde se presenta, por ser muy rara su conjunción en un mismo artista>.⁴⁶⁸

Con la Cuaresma, el Teatro Principal volvió a recibir una compañía de ópera. Esta vez era la popularmente denostada "ópera barata": se trataba de la compañía de Arturo Baratta. En esta ocasión una novedad de apertura: el estreno en Valencia de "La Condenación de Fausto", representación en castellano. También se cantará en castellano otro estreno en Valencia de la compañía de Arturo Baratta: "Madame Butterfly". Algunos medios de prensa más proclives al empleo del castellano en el orbe operístico de aquél momento, como el diario "El Pueblo", ya habían saludado "a priori" la iniciativa:

<Los que venimos abogando hace tiempo porque las óperas se canten en español, para que puede el libro ser entendido y consiguientemente mejor comprendida la música, no podemos censurar la novedad que nos ofrece esta compañía, aunque las traducciones sean deficientes o literarias>.⁴⁶⁹

Excepto la insólita participación de Titta Ruffo con la compañía de Arturo Baratta, el resto de la corta temporada de Cuaresma a cargo de la "ópera barata" fue de calidad muy mediocre, sin relevancia alguna. Las diversas representaciones llevadas a cabo fueron las siguientes:

14 de marzo de 1908: "La Condenación de Fausto" (estreno en Valencia): la soprano Coll, el tenor Costa y el barítono Juan Bautista Corts en los principales papeles. Fría acogida del público valenciano a la ópera de Berlioz. La crítica fustigó sin piedad la compañía de Arturo Baratta: *<un cocido casero>.⁴⁷⁰* También se censuró la obra de Berlioz:

<La música es extraordinariamente desigual: en un momento, en la marcha del primer acto, briosa e inspirada. (...) La composición tiene otros momentos felices, como el coro del acto segundo; pero hay otros en que la partitura es soporífera por caracer de originalidad y por la escasa combinación orquestal que (...) a la generalidad del público le aburren>.⁴⁷¹

15 de marzo de 1908: (función de tarde): "La Condenación de Fausto" (Puiggener sustituye a Corts).

15 de marzo de 1908: (función de noche): "La Condenación de Fausto" (con el elenco primigenio).

⁴⁶⁸ *El Mercantil Valenciano*, 22 de febrero de 1908.

⁴⁶⁹ *El Pueblo*, 12 de marzo de 1908.

⁴⁷⁰ *Las Provincias*, 14 de marzo de 1908.

⁴⁷¹ *El Correo*, 15 de marzo de 1908.

16 de marzo de 1908: "La Condenación de Fausto".

17 de marzo de 1908: "Sansón y Dalila": la contralto Julibert de Achilli, el tenor Costa y el barítono Pascual en los principales papeles.

18 de marzo de 1908: "Sansón y Dalila".

19 de marzo de 1908: (función de tarde): "Sansón y Dalila".

19 de marzo de 1908: (función de noche): "La Condenación de Fausto".

22 de marzo de 1908: "El Barbero de Sevilla". Fue esta la primera función que cantó Titta Ruffo con la compañía de Arturo Baratta de Valdivia. Arturo Baratta había basado la política de su compañía en elencos muy secundarios, con algunas voces de mucho oficio y otras noveles nativas, y refuerzos ocasionales italianos, que acostumbraba a anunciarlos en la prensa como "*de primissimo cartello*". Todo ello a precios muy económicos. Esta vez había disparado muy alto con la contratación del celeberrimo barítono italiano. Baratta aprovechó la circunstancia de que Titta Ruffo frecuentó con bastante asiduidad los teatros españoles durante la temporada 1907 - 1908: el madrileño Teatro Real, el propio Teatro Principal de Valencia (21 de febrero) y el Liceo barcelonés, en donde debutó en la primavera de 1908. Compartieron cartel con Titta Ruffo la soprano Salas ("Rosina"), la también soprano Castro ("Berta"), el tenor Iribarne, y los bajos Cajal ("Don Bartolo") y "Leoni" ("Don Basilio"). Un éxito apoteósico para Titta Ruffo y fracaso para el resto de la compañía: *<Todos culpables, anoche, menos Titta Ruffo>*.⁴⁷² Las protestas del público hacia el resto de los cantantes *<adquirieron en algunos momentos grandes proporciones, hasta el extremo de tener que suspenderse en algún momento la representación, y en otros era imposible escuchar a los artistas, porque el escándalo era ensordecedor>*.⁴⁷³

23 de marzo de 1908: "Rigoletto". Segunda y última actuación de Titta Ruffo con la compañía de Arturo Baratta. Comparten reparto la soprano García

⁴⁷² *El Pueblo*, 23 de marzo de 1908.

⁴⁷³ *El Radical*, 23 de marzo de 1908.

Rubio, la soprano Castro, el tenor Eguillor y los bajos Leoni, Fernández y Cajal. Idénticos resultados a la anterior función en donde participó el barítono pisano.

25 de marzo de 1908: (función de tarde): "La Condenación de Fausto".

25 de marzo de 1908: (función de noche): "Madame Butterfly" (estreno en Valencia, la obra se había estrenado en el mismo año en el Teatro Real de Madrid): la soprano Vergeri, la contralto Julibert de Achilli, el tenor Simonetti, el barítono Puiggener y el bajo Oliver, en los principales papeles. Aceptable interpretación, discreta acogida del público y censura de un sector de la crítica a la ópera, enjuiciada como una producción *pucciniana* menor:

*<Comparada con sus hermanas mayores, es tan inferior la "Madama Butterfly", revela tan poca novedad de inspiración que, de continuar así, es de esperar el próximo agotamiento de Puccini.>*⁴⁷⁴

No compartieron esa opinión otro sector de la crítica, como, por ejemplo, la vertida en "El Radical":

*<el poema es encantador y muy a propósito para las dulces melodías de Puccini, que precisamente es un compositor que aunque quiera partarse de ellas, le es muy difícil.>*⁴⁷⁵

La crítica de "Las Provincias", por su parte, adoptará una postura más discreta, defendiendo los valores artísticos de la ópera, aunque de calidad inferior a "Tosca" o "La Bohème", las obras de Puccini más representadas en nuestra ciudad:

*<Respecto de la partitura, podrá afirmarse que no tiene las trágicas exaltaciones, los furiosos arranques de "Tosca", y acaso que no ofrece en sus melodías las dulces inspiraciones de "La Bohème"; pero no se podrá negar que tiene colorido, y que en algunos momentos es de una delicadeza exquisita, como conviene a la situación; delicadeza que demuestra que Puccini supo sentir los bellos encantos del poema y acertó a expresarlos con el arte de un gran maestro.>*⁴⁷⁶

Con el estreno de "Madame Butterfly" se despidió la compañía de Arturo Baratta.

La compañía de Pablo Gorgé ofreció una larga temporada veraniega en el Teatro Pizarro, dedicada casi íntegramente a la zarzuela. Los días 1, 2 y 5 de julio la compañía llevó a la escena del estival coliseo la ópera "La Bohème"

⁴⁷⁴ *El Pueblo*, 26 de marzo de 1908.

⁴⁷⁵ *El Radical*, 26 de marzo de 1908.

⁴⁷⁶ *Las Provincias*, 26 de marzo de 1908.

interpretada en castellano, como solía ser costumbre en esta compañía familiar alicantina. Además de los ya consabidos miembros de la familia Gorgé, participaron en estas funciones el tenor Salvador Alejos <Salvaoret el de Picaña> y el barítono Fernández. El 23 de julio volvió a repetirse "La Bohème".

El 4 de julio comenzó la temporada de ópera en la Plaza de Toros, a cargo de la compañía del maestro Puig. El precio de la Entrada General costaba 0'40 ptas., es decir, 40 céntimos. La compañía probablemente fuese creada para estas funciones en el coso taurino. Se trataba de <unos cuantos artistas de buena voluntad, y de tránsito>⁴⁷⁷. De la mediocridad general tan sólo destacaba la tiple valenciana Elena Fons. Junto a Elena Fons figuraban Isabel Tofé, la también soprano Aguirre, el tenor Gerardo Gerardi, los barítonos Corts y Vittorio, y los bajos Tanci y Claverio.

En general la temporada fue irrelevante, a pesar de los resultados globales satisfactorios para el público. Las óperas representadas fueron las siguientes:

4 de julio de 1908: "La Africana" (la soprano Tofé, el tenor Goiri y el barítono Corts en los papeles principales; con Aceña en el *roll* de "Inés").

5 de julio de 1908: "Tosca" (Elena Fons, el tenor Goiri y el barítono Giovacchini). Atrevida sustitución de Elena Fons en lugar de Isabel Tofé, que estaba acatarrada, durante el transcurso de la ópera:

<ocurrió anoche a la Srta. Tofé en "Tosca" (...) A mitad del acto primero hubo de retirarse dicha tiple y bajó el telón. El conflicto era de órdago y lo salvó Elena Fons, que estaba entre el público, y que sin ser de su cuerda aquél papel, ni haberlo cantado, se prestó a vestirse a escape y cantarlo>.⁴⁷⁸

8 de julio de 1908: "La Bohème": Aguirre ("Mimí"), Balaguer ("Musette"), el tenor Goiri y el barítono Giovacchini.

9 de julio de 1908: "Carmen": Elena Fons, González ("Micaela"), Gerardo Gerardi y el barítono Corts ("Escamillo") en los principales papeles.

10 de julio de 1908: "Tosca": Isabel Tofé, Goiri, Giovacchini.

⁴⁷⁷ *El Pueblo*, 5 de junio de 1908.

⁴⁷⁸ *El Pueblo*, 6 de julio de 1908.

11 de julio de 1908: "Otello": Aguirre, Gerardi, Giovacchini.

12 de julio de 1908: "Carmen": Elena Fons, González ("Micaela"), el tenor Goiri y el barítono Corts ("Escamillo") en los papeles principales.

14 de julio de 1908: "Aida": Isabel Tofé ("Aida"), Elena Fons ("Amneris"), Goiri, Giovacchini y Tanci.

15 de julio de 1908: "Aida" (con el mismo reparto).

16 de julio de 1908: "Carmen" (idéntico reparto a la función del día 9 de julio, con el tenor Gerardo Gerardi). Dado que se trataba de la función a beneficio o *serata d'onore* de Elena Fons, la cantante se arrancó con sus populares propinas: *<consiguió aplausos y jaleos al cantar las carceleras de "Las hijas del Zebedeo">*.⁴⁷⁹

18 de julio de 1908: "Aida" (con el mismo reparto de las funciones anteriores, días 14 y 15). Fue esta función, a beneficio de Isabel Tofé y el tenor Goiri, la despedida de esta deslabazada compañía, bajo la batuta del catalán Puig. A título anecdótico, esta representación postrera revistió un carácter festivo, con el coso de la calle Játiva engalanado con numerosos farolillos y una banda de música amenizando los entreactos.

III.9.- LA TEMPORADA 1908 - 1909: TEATRO PRINCIPAL: FRANCISCO VIÑAS Y EDOARDO MASCHERONI. LA EXPOSICIÓN REGIONAL DE VALENCIA Y LA ÓPERA.

El 20 de noviembre de 1908 se presentó en el Teatro Principal la compañía de Güelfo Mazzi. Se trataba de una compañía ya conocida por el público valenciano, pues gran parte de sus integrantes habían actuado el anterior mes de julio en la Plaza de Toros bajo la batuta del maestro Puig. La lista de la compañía era la siguiente:

⁴⁷⁹ *El Pueblo*, 17 de julio de 1908.

Maestros directores y concertadores: Güelfo Mazzi y Amadeo Ferrer.

Tiples: Isabel Tofé, María Darnis, Claudia Punsetti y Francisca Molins.

Contraltos: Isabel Serrats y Adela Gasull.

Tenores: Gerardo Gerardi, Enrique Goiri y Miguel Mulleras.

Barítonos: Miguel Giovacchini, Juan Bautista Corts y Leopoldo Borgioli.

Bajos: Narciso Serra, Manuel de Santi y Ramón Escuti.

La orquesta la formaban 60 músicos; mientras que el coro constaba de 40 cantantes. El precio de la Entrada General era muy barato, 0'65 ptas. (65 céntimos). Se trataba de una compañía discreta, carente de cantantes de especial relevancia. La temporada, además, resultó anodina:

20 de noviembre de 1908: "Tosca" (Tofé, Mulleras, Giovacchini).

21 de noviembre de 1908: "Aida" (Darnis, Serrats, Goiri, Corts y Serra).

22 de noviembre de 1908: (función de tarde): "Tosca" (con el mismo reparto del día 20).

22 de noviembre de 1908: (función de noche): "Aida" (con el mismo reparto del día 21).

23 de noviembre de 1908: "Rigoletto" (Punsetti, Giovacchini, Mulleras, Gasull y Serra).

24 de noviembre de 1908: "La Africana" (Tofé, Punsetti, Goiri, Corts y Serra). Una fracasada representación en donde *<cada cual salió del paso como mejor pudo. La orquesta es la única que merece sinceros elogios>*.⁴⁸⁰

25 de noviembre de 1908: "Otello" (Tofé, Gerardi, Giovacchini).

26 de noviembre de 1908: "Rigoletto" (con el mismo reparto del día 23).

27 de noviembre de 1908: "La Favorita" (Serrats, Gasull, Mulleras, Corts y Serra).

28 de noviembre de 1908: "Otello" (idéntico reparto con respecto al día 25).

29 de noviembre de 1908: (función de tarde): "Aida" (el mismo reparto).

⁴⁸⁰ *Las Provincias*, 25 de noviembre de 1908.

29 de noviembre de 1908: (función de noche): "Rigoletto" (el mismo reparto).

30 de noviembre de 1908: "Aida" (Isabel Tofé, debut del tenor La Sierra, y el barítono Galindo, en los principales papeles).

1 de diciembre de 1908: "Un ballo in maschera" (Darnis, Punsetti, Serrats, Goiri, Giovacchini, Serra).

2 de diciembre de 1908: "Hernani" (Darnis, Goiri, Giovacchini y Serra).

3 de diciembre de 1908: función de tarde: "Cavalleria Rusticana" (Darnis, Serratti, Goiri, Corts y Gasull).

3 de diciembre de 1908: función de noche: "La Bohème" (Tofé, Punsetti, Mulleras, Corts, Serra, Borgioli, Orts y Escuté).

4 de diciembre de 1908: "Rigoletto" (con el mismo reparto del día 23 de noviembre).

5 de diciembre de 1908: "Tosca" (con el mismo reparto del día 20 de noviembre), definida por la crítica como *<el mayor éxito de la temporada>*.⁴⁸¹

6 de diciembre de 1908: función de tarde: "Otello" (sin cambios en el reparto con respecto al día 25 de noviembre).

6 de diciembre de 1908: función de noche: "La Favorita" (sin modificaciones en el reparto con respecto a la primera representación).

7 de diciembre de 1908: "Los Hugonotes" (Darnis, Serratti, Punsetti, Goiri, Corts, Serra, De Santi).

8 de diciembre de 1908: función de tarde: "Los Hugonotes" (con el mismo reparto).

8 de diciembre de 1908: función de noche: "Aida" (sin cambios).

9 de diciembre de 1908: "Cavalleria Rusticana" (sin cambios con respecto al 3 de diciembre) e "I Pagliacci" (Tofé, Gerardi, Giovacchini).

10 de diciembre de 1908: función de tarde: "I Pagliacci" (Tofé, La Sierra, Giovacchini, Corts).

⁴⁸¹ *Las Provincias*, 6 de diciembre de 1908.

10 de diciembre de 1908: función de noche: "Un ballo in maschera" (sin cambios con respecto al 1 de diciembre).

11 de diciembre de 1908: "La Bohème" (sin cambios).

12 de diciembre de 1908: función de tarde: "Rigoletto" (sin cambios en el reparto con respecto a las anteriores representaciones de esta obra).

12 de diciembre de 1908: función de noche: "Los Hugonotes" (sin cambios).

13 de diciembre de 1908: función de tarde: "Cavalleria Rusticana" (Tofé, La Sierra, Giovacchini, Corts) e "I Pagliacci" (Tofé, La Sierra, Giovacchini, Corts).

13 de diciembre de 1908: función de noche: "Aida" (Darnis, Serratti, Goiri, Giovacchini, Corts, Serra y De Santi). Con esta última función, a beneficio de Güelfo Mazzi, se despidió la compañía.

Ya entrado el año 1909, el 16 de febrero se celebró la función anual a beneficio del Hospital Provincial. Una función de lujo, pues para esta ocasión se contaba con Francisco Viñas, Cecilia Gagliardi y la batuta de Edoardo Mascheroni. Junto a ellos, el barítono Ramón Blanchart, el bajo Octavio Landerer y la contralto Juliá. "Aida" fue la ópera escogida para dicha función. Previamente, el compositor Eduardo López-Chavarri Marco había dedicado un excelso panegírico a la labor directorial de Edoardo Mascheroni, a propósito del ensayo de la obra, galvanizando a una orquesta sin cohesión:

*<Y aquél hombre todo nervio, todo voluntad, cumplía la penosa misión de preparar la ópera citada, teniendo una orquesta sin cohesión y sin costumbre de hacer gran arte (por estar tanto tiempo nuestros músicos alejados del trabajo serio); pero eso sí, una orquesta de profesores excelentes y abnegados que al menor gesto del director se iban compenetrando con él, y volviéndose la orquesta sonora, flexible, que Valencia debía tener siempre, a fin de no permanecer en bochornosa decadencia. Y era de ver a Mascheroni con su gesto amplio, gallardo, preciso, comunicando a los profesores su fuego, como si hiptonizase la ejecución. Ello tenía algo de milagroso.>*⁴⁸²

La crítica resaltó unánimemente el gran éxito de la representación en su conjunto, no ahorrando en especial grandes calificativos para Viñas, *<nuestro*

⁴⁸² López-Chavarri Marco, E.: "Eduardo I", en *Las Provincias*, 16 de febrero de 1909.

tenor predilecto, el úe la voz briosa, el creador de un arte viril⁴⁸³, o la siguiente, en donde se advierte el progreso artístico del divo de Mollà, cada vez más flexible y creativo:

*<La escena es para el cantante laboratorio en donde estudia sin cesar y perfecciona constantemente. Desde la romanza "Celeste Aida", ya reveló gratas novedades: su arte el mejor que, como decimos, se depura, se vuelve cada vez más flexible>.*⁴⁸⁴

Ya en la Cuaresma, compareció en el Teatro Principal la compañía de Pablo Gorgé Soler. Con unas tarifas muy económicas, pues el precio de la Entrada General costaba 0'35 ptas. (35 céntimos), el elenco de la compañía estaba compuesto por el tradicional núcleo familiar (Ramona, Concha y Pablo Gorgé Samper), otros cantantes de la plantilla habitual de la compañía, como el barítono Lucio Delgado, los más circunstanciales tenores Leopoldo Delgado y Manuel Samaniego, y una contratación ocasional, la de Salvador Alejos, *<Salvaoret el de Picaña>*. La temporada resultó aceptable en su conjunto, aunque irrelevante:

16 de marzo de 1909: "La Bohème" (cantada en castellano, hecho habitual en esta compañía): Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Lucio Delgado y Pablo Gorgé.

22 de marzo de 1909: "Aida" (cantada también en español): Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Lucio Delgado y Pablo Gorgé.

24 de marzo de 1909: "Aida" (sin cambios).

25 de marzo de 1909: "Aida" (idem de la anterior).

28 de marzo de 1909: "Aida" (idem).

30 de marzo de 1909: "La Bohème" (sin cambios con respecto a la primera representación).

1 de abril de 1909: "Aida" (sin cambios).

4 de abril de 1909: "Aida" (sin cambios). En todas las representaciones operísticas, tanto en "Aida" como en "La Bohème", se incrementó el precio de

⁴⁸³ *El Correo*, 17 de febrero de 1909.

⁴⁸⁴ *Las Provincias*, 17 de febrero de 1909.

la Entrada General en 15 céntimos, ascendiendo a 50 céntimos; mientras que en las representaciones intercaladas de zarzuela ofrecidas por la compañía Gorgé el precio de la Entrada General se mantuvo en los 35 céntimos. Con esta función postrera del 4 de abril, la compañía de Pablo Gorgé Soler dio por finalizada la temporada.

El 22 de mayo de 1909 se inauguró la Exposición Regional de Valencia, para la cual, por cierto, había compuesto José Serrano un himno: el "Himno de la Exposición". Alfonso XIII y el aún jefe del gobierno, Antonio Maura, asistieron a su apertura. Los eventos inicialmente programados alrededor de la Exposición incluían una participación importante de la ópera. Pese a ello, los resultados posteriores fueron exiguos. Se habilitó un modesto teatro en el Estadio de la Exposición, denominado "Teatro-Circo de la Exposición". El 22 de julio alzó el telón del proscenio expositor una discreta compañía bajo la dirección de los maestros Urrutia y Almiñana. Una compañía de voces locales o que frecuentaban nuestros escenarios, cuyo único atractivo residía en la presencia de una notable figura del canto: el tenor español nacido en 1870 (San Juan, Puerto Rico) Antonio Paoli. Junto a Paoli, las sopranos Isabel Tofé de Santi, García Rubio y Blasco, la contralto Romaguera, el tenor Albiach, el barítono Corts y el bajo Octavio Landerer. "Il Trovatore" fue la ópera escogida para la primera función (Paoli, Tofé, Blasco, Romaguera, Corts). Urrutia dirigió la orquesta. Pese a las grandes cualidades instrumentales de Antonio Paoli, un tenor que se ajustaba a los gustos de los aficionados valencianos, -su registro agudo era de gran extensión, y, según Celetti, *<vantava note estreme di eccezionale potenza e squillo>*⁴⁸⁵-, la representación no alcanzó una categoría sobresaliente. Las dificultades acústicas entorpecieron la buena audición de una partitura verdiana considerada minoritaria entre el público valenciano: *<No*

⁴⁸⁵ Celetti, R.: "Le Grandi Voci", ... p. 602.

tiene muchos adeptos en nuestra ciudad esta partitura del maestro Verdi.⁴⁸⁶

No obstante, la prensa resaltó las cualidades de Paoli:

<aún tiene bríos para cantar una particella que era de prueba para los artistas de su cuerda, y bien lo demostró en (...) las famosas cavaletas, en que era de "obbligato" dar el "do de pecho">.⁴⁸⁷

El 24 de julio, siempre en el marco del "Teatro-Circo de la Exposición", la compañía dirigida por Urrutia y Joaquín Alminaña puso en escena "Otello" (Paoli, García Rubio, Corts), con resultados satisfactorios. El 25 de julio, "Aida" (Isabel Tofé, la recién contratada mezzosoprano Aurora Zola, el tenor Albiach y Octavio Landerer). Esta fue la última representación de esta improvisada "compañía". Otras óperas proyectadas, como "La Africana" y "Lohengrin", no llegaron a representarse.

A finales de agosto la compañía familiar de Pablo Gorgé Soler actuó en la Plaza de Toros. Una repetición en el coso taurino de la anterior temporada de Cuaresma en el Teatro Principal. El precio de la Entrada General, ligerísimamente más barato: 30 céntimos (0'30 pesetas). Junto a Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Pablo Gorgé Samper y Lucio Delgado, de nuevo el tenor Salvador Alejos, y el barítono Tarazona. La compañía de Pablo Gorgé contó con una modesta orquesta de 36 músicos y un coro de 30 cantores, amén del cuerpo de baile.

El 28 de agosto la compañía puso en escena "Aida", cantada en castellano (Ramona Gorgé, Salvador Alejos, Concha Gorgé, Pablo Gorgé, Lucio Delgado y Ramos). Esta misma ópera se repitió el día 30 de agosto, debutando el barítono Galindo en sustitución de Lucio Delgado. El 31 de agosto se puso en escena "La Bohème", cantada en español (Clotilde Bosch, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Tarazona, Pablo Gorgé Samper). El 1 de septiembre, "Marina", en su versión operística (debut del tenor Úbeda, Ramona Gorgé, Pablo Gorgé Samper).

⁴⁸⁶ *El Radical*, 23 de julio de 1909.

⁴⁸⁷ *Las Provincias*, 23 de julio de 1909.

Concluída la temporada en la Plaza de Toros, la compañía de Pablo Gorgé se trasladó al "Teatro-Circo de la Exposición", representándose "La Bohème" el 15 de septiembre, contando con Salvador Alejos en el papel de "Rodolfo".

El 1 de octubre compareció en el "Teatro-Circo de la Exposición" una compañía de cantantes infantiles: la compañía *"lirico-lilipuziana della città di Roma"*, de Guido y Arnaldo Billaud. Giuseppe Miceli era el director de orquesta. Arnaldo Billaud su director artístico. El pueril elenco estaba encabezado por las pequeñas tiples Maria Ceccarelli, Elvira Notti y Dora Theor, los "tenorcitos" Vittorio Gamba y Saurba, además del barítono Luigi Panatta, y los bajos Campione y Caragnani. El precio de la Entrada General costaba 25 céntimos, un precio para esta "atracción" infantil.

Nada menos que la ópera belcantista "Lucia di Lammermoor" fue la escogida para la primera función, el día 30 de septiembre (Dora Theor, Vittorio Gamba, Saurba). El día 3 de octubre, "Cavalleria Rusticana" (Ceccarelli, Gamba, Panatta). Esta misma ópera verista se repitió los días 5 y 7 de octubre, sin cambios. El 4 de octubre, "Fra Diavolo" (Elvira Notti, Dora Theor, el tenor Pradera, Luigi Panatta, Caragnani y Campione). El 6 de octubre, "El Barbero de Sevilla" (Dora Theor, Elvira Notti -ésta en el papel del Conde Almaviva-, Luigi Panatta, Campione y Giulio Caragnani). Con la postrera función del 7 de octubre dedicada a "Cavalleria Rusticana" concluyó la estancia de esta curiosa compañía en el "Teatro-Circo de la Exposición". La crítica periodística no ahorró elogios para estos "pequeños artistas". Sin duda, se habían mejorado los otrora calamitosos resultados artísticos de la niña Margherita Beltramo; pero el evento no trasciende de la pura anécdota. Una compañía "de juguete" que bien puede ilustrar la popularidad que aún ostentaba la ópera *"in illo tempore"*.

III.10.- LA TEMPORADA 1909 - 1910: TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA MAZZI-PUIG, COMPAÑÍA DE PABLO GORGÉ. PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA DE ELENA FONS. COMPAÑÍA GORGÉ. LAS ÚLTIMAS REPRESENTACIONES DE ÓPERA EN EL TEATRO PIZARRO: COMPAÑÍA GORGÉ.

Una nueva compañía dirigida por Güelfo Mazzi y el también maestro Esteban Puig alzó el telón del Teatro Principal el 11 de enero de 1910. Se trataba de una compañía con voces de discreta entidad:

Sopranos: Paolina Albertini, Emilia Viñas, Enriqueta Aceña y Dolores Balselli.

Mezzosoprano: Ramona Galán.

Tenores: Giuseppe Mauro, Amador Famadas, Miguel Mulleras y José Ors.

Barítonos: Enrico de Ghery y Leopoldo Borgioli.

Bajos: Vincenzo Gasparini y Gustavo Canal.

Algunos de los cantantes se anunciaron en la prensa y en los carteles de esta temporada con sus nombres traducidos al italiano: es el caso de Miguel Mulleras, como "*Michele Mulleras*"; o José Ors, como "*Giuseppe Ors*".

La orquesta la componían 50 músicos, un tanto esquilmada. El coro, 30 cantantes. Los precios eran muy económicos: La Entrada General costaba tan sólo 52 céntimos (0'52 ptas). Tanto la primera tiple, Paulina Albertini, cuanto el primer tenor, Giuseppe Mauro, eran "refuerzos" procedentes de Milán, en aras de presentar un elenco más atractivo. El resto de los cantantes de la compañía eran -en su mayoría- valencianos.

Se trató de una temporada moderadamente larga y corriente, que no ofreció nada relevante, aunque los resultados fueron dignos. El *reprisse* de la ópera verdiana "Ermani", totalmente inusual, constituyó el único rasgo

destacable. La función de apertura, 11 de enero, estuvo consagrada a representar la ópera "Aida".

11 de enero de 1910: "Aida" (Paolina Albertini, Ramona Galán, Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Vincenzo Gasparini, Gustavo Canal y José Ors). En una interesante crítica aparecida en el periódico "Las Provincias", Eduardo López-Chavarri Marco reflexionó sobre las posibilidades de esta compañía tras contemplar la función de apertura, al tiempo que reclamaba la intervención de los poderes públicos locales valencianos para subvencionar el espectáculo operístico, con el fin de que Valencia disfrutara de una temporada operística más larga y de mayor calidad, atendiendo a los principales estrenos internacionales que a la ciudad del Turia arribaban en una modesta proporción. De manera clarividente, López-Chavarri Marco se anticipaba así a las iniciativas subvencionadoras del futuro gobierno de la II República Española, en 1931:

<El aristocrático coliseo se ve hoy en el caso de hacer un reducido número de funciones de ópera barata. (...) Justo es que digamos que, tanto por el conjunto, como por los detalles de la representación, ésta se hizo digna de los aplausos, que se tributaron sin regateos. No esperábamos que los artistas realizaran tan excelente labor, y momentos había en que la ópera de Verdi parecía remozada, por la original interpretación que obtuvo. (...) Esta compañía de ópera un tanto reforzada, un poco modificada y un poco aumentada, podía resultar la compañía de una larga "saison" de ópera en Valencia, en la cual no sólo se dieran las obras de repertorio, sino los principales estrenos del extranjero. Así se hace en otras poblaciones, aún de menor importancia que la nuestra, y esto permite (ayudado por las subvenciones oficiales) que la temporada sea larga, que el público tenga un espectáculo digno y elevado (...). Estas consideraciones á Diputación y Ayuntamiento deben interesar.>⁴⁸⁸

Esta reflexión del insigne compositor, crítico y director de orquesta valenciano se formula justo en el momento en que se prepara el cambio de coyuntura en la Historia de la Ópera en Valencia, una nueva coyuntura en donde se inicia el progresivo declive de la actividad operística, apreciable a partir de 1911. Por supuesto, con la evidente carestía intrínseca del espectáculo operístico como telón de fondo, que, trasladado al espectador, le acarrearán unos precios elevados. La subvención pública era, a todas luces, necesaria. Por otro lado, Eduardo López-Chavarri Marco constata la

⁴⁸⁸ *Las Provincias*, 12 de enero de 1910.

popularidad de la que todavía goza la ópera como espectáculo artístico entre la sociedad valenciana; pues cuando una compañía oferta bajos precios, con una mínima calidad, el público concurre masivamente al teatro:

*<El teatro estaba brillantísimo, lleno de público en localidades y en alturas, lo cual prueba que en Valencia la afición a la ópera sube en razón aritmética inversa de la oscilación crematística del cartel>.*⁴⁸⁹

Otra interesante crítica a propósito de la representación inaugural de la compañía Mazzi-Puig con "Aida", ésta del rotativo "El Mercantil Valenciano", sentenciaba el cambio de gusto habido en los proscenios valencianos y españoles, que -como hemos afirmado anteriormente-, tratóse de un cambio de gusto europeo, al que no pudo sustraerse tampoco nuestro país. Este cambio de gusto relegaba a Meyerbeer, mientras que Verdi consolidaba su "Aida":

*<Principió ayer la nueva temporada con la obligada ópera "Aida". No hace muchos años este honor se hallaba reservado á Meyerbeer con sus "Hugonotes">.*⁴⁹⁰

De entre todos los cantantes, destacó Giuseppe Mauro, un auténtico tenor "spinto", la tipología vocal preferida en aquél momento por el aficionado valenciano: *<El tenor Sr. Mauro hizo un verdadero derroche de voz (...) y fue el héroe de la noche>.*⁴⁹¹

12 de enero de 1910: "Carmen" (Ramona Galán, Enriqueta Aceña, Amador Famadas, y el barítono Juan Romeu, en los papeles principales). La orquesta fue dirigida esta vez por Esteban Puig. Celebrando los buenos resultados artísticos, la crítica auguraba una larga temporada a bajos precios, merced a la concurrida entrada que estaba registrando el Teatro Principal: *<¡Ópera que se puede oír y a dos pesetas la butaca!. O mantenemos esta ganga ó vamos á perder el honroso título de amantes de la música>.*⁴⁹²

13 de enero de 1910: "Tosca" (Paolina Albertini, Miguel Mulleras y Enrico de Ghery encabezando el reparto). Güelfo Mazzi volvió a empuñar la batuta. Una de las óperas que disfrutó de cierta predilección entre los aficionados

⁴⁸⁹ Ibidem.

⁴⁹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 12 de enero de 1910.

⁴⁹¹ *La Voz de Valencia*, 12 de enero de 1910.

⁴⁹² *El Correo*, 13 de enero de 1910.

valencianos, moderadamente bien acogida por la crítica: *<el (...) drama de Sardou al que puso música, indudablemente de fácil melodía, aunque de indiscutible valor, Puccini>*.⁴⁹³

14 de enero de 1910: "Tosca" (Albertini, Mulleras, de Ghery y Leopoldo Borgioli).

15 de enero de 1910: "Cavalleria Rusticana" (Eugenia Viñas, Ramona Galán, Giuseppe Mauro, Juan Romeu) e "I Pagliacci" (Enriqueta Aceña, Giuseppe Mauro, Juan Romeu). Buen resultado de unas obras denostadas por un sector de la crítica: *<Este par de obras anodinas y pretenciosas obtuvieron una buena interpretación por parte de todos los artistas>*.⁴⁹⁴

16 de enero de 1910: (función de tarde): "Carmen" (sin cambios en el reparto).

16 de enero de 1910: (función de noche): "Aida" (Paula Albertini, la contralto Aurora Zola, Giuseppe Mauro y Enrico de Ghery).

17 de enero de 1910: "La Favorita" (Ramona Galán, Miguel Mulleras, Juan Romeu y Vincenzo Gasparini). Buenos resultados para los cantantes en una ópera de factura belcantista: *<Dentro de las muchas dificultades que en sí encierra esta ópera para los cantantes, salieron victoriosos todos>*.⁴⁹⁵

19 de enero de 1910: "Otello" (Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Enriqueta Aceña): *<No diremos que fuese un éxito la representación de "Otello" (...) pero sí afirmamos que su interpretación fue muy del agrado del público>*.⁴⁹⁶

20 de enero de 1910: "La Africana" (Paolina Albertini, Amparo González, Amador Famadas, Juan Romeu, Vincenzo Gasparini, Gustavo Canal y José Ors). Una representación que resultó un fracaso debido a la discreta altura artística de los cantantes:

⁴⁹³ *La Voz de Valencia*, 14 de enero de 1910.

⁴⁹⁴ *La Voz de Valencia*, 16 de enero de 1910.

⁴⁹⁵ *El Correo*, 18 de enero de 1910.

⁴⁹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 20 de enero de 1910.

<La ejecución resultó borrosa, insegura, á lo que contribuyeron varios motivos cuya enumeración sería larga. (...) Juzgamos intolerable el proceder de la empresa de llevar poco menos que al sacrificio á algunos cantantes que no están en situación de presentarse en escena por circunstancias especiales, haciendo pasar un mal rato a los espectadores>. ⁴⁹⁷

La inadecuación de algunos cantantes al "roll" encomendado y la menudez de algunas voces, más aptas para cantar en pequeñas salas, fueron las razones fundamentales del pobre resultado obtenido en la representación de la ópera meyerbeeriana.

21 de enero de 1910: "La Bohème" (Emilia Viñas, Enriqueta Aceña, Miguel Mulleras, Enrico de Ghery, Vincenzo Gasparini). Discrepancia de la crítica: *<regular interpretación>*⁴⁹⁸ para el crítico del rotativo "Las Provincias" y *<excelente interpretación>*⁴⁹⁹ para "El Mercantil Valenciano".

22 de enero de 1910: "Aida" (la soprano dramática Grau, Ramona Galán, Giuseppe Mauro, Juan Romeu y Vincenzo Gasparini).

23 de enero de 1910: función de tarde: "La Africana" (sin cambios en el reparto).

23 de enero de 1910: función de noche: "La Bohème" (sin cambios).

24 de enero de 1910: "Faust" (Enriqueta Aceña, Dolores Balselli, Miguel Mulleras, Vincenzo Gasparini, Enrico de Ghery). Discrepancias de la crítica (*<interpretación bastante regular>*⁵⁰⁰, en opinión de la crítica vertida en "Las Provincias", *<excelente interpretación>*⁵⁰¹, en opinión del diario "El Correo"), pero constatación, una vez más, del interés del público por el espectáculo operístico a pesar de las inclemencias del tiempo: *<A pesar del huracán violentísimo, furioso, de anoche, concurrió bastante público a oír el "Faust", de Gounod>*.⁵⁰²

25 de enero de 1910: "Aida" (Paolina Albertini, Ramona Galán, Amador Famadas, Juan Romeu y Vincenzo Gasparini).

⁴⁹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 21 de enero de 1910.

⁴⁹⁸ "Las Provincias", 22 de enero de 1910.

⁴⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 22 de enero de 1910.

⁵⁰⁰ *Las Provincias*, 25 de enero de 1910.

⁵⁰¹ *El Correo*, 25 de enero de 1910.

⁵⁰² *La Voz de Valencia*, 25 de enero de 1910.

26 de enero de 1910: "Ernani" (la soprano dramática Grau, Dolores Balselli, Giuseppe Mauro, Vincenzo Gasparini, Enrico de Ghery). "Ernani" no fue una ópera popular en Valencia. Su *reprisse*, laudable, no fue secundado por el público valenciano: *<Anoche se cantó la ópera "Ernani" ante escaso público>*.⁵⁰³ Tampoco la crítica profesaba una excelsa opinión por este trabajo verdiano:

<"Ernani", el drama de Víctor Hugo, hecho mediocre libro de ópera, y con música del maestro Verdi, muchas veces banal y otras asomando aquella poderosa fibra dramática del inmortal músico italiano, fue la obra puesta en escena anoche>.⁵⁰⁴

27 de enero de 1910: "Rigoletto" (Enriqueta Aceña, Ramona Galán, Miguel Mulleras, Enrico de Ghery, Vincenzo Gasparini, Gustavo Canal). Una interpretación aceptable:

<Sería injusto mostrarnos exigentes con los modestos cantantes de la actual compañía de ópera. (...) La interpretación de "Rigoletto", juzgada con sujeción a este criterio de equidad, predispone al elogio>.⁵⁰⁵

28 de enero de 1910: "Tosca" (sin variación en el elenco con respecto a la anterior representación de esta ópera pucciniana).

29 de enero de 1910: "El Trovador" (la soprano dramática Grau, Dolores Balselli, Ramona Galán, Giuseppe Mauro, Juan Romeu, Gustavo Canal, José Ors). Una ópera muy popular entre los aficionados valencianos, popularidad a la que había coadyuvado también las repetidas representaciones en castellano a cargo de la compañía de Pablo Gorgé Soler. Cantada esta vez en italiano, el público respondió masivamente: *<El sábado hubo un llenazo en nuestro primer coliseo. Se verificaba el beneficio del tenor Sr. Mauro, cantándose "Il Trovatore", de Verdi>*.⁵⁰⁶ En opinión de la crítica vertida en el rotativo "El Mercantil Valenciano", dicha popularidad descansa en el trasunto español de dicha ópera, amén de su riqueza melódica:

<De aquí proviene la popularidad de que gozaba dicha ópera, en cuya representación se unían el interés del asunto español castizo por sus cuatro costados, su frescura y espontaneidad melódica>.⁵⁰⁷

⁵⁰³ *El Mercantil Valenciano*, 27 de enero de 1910.

⁵⁰⁴ *La Voz de Valencia*, 27 de enero de 1910.

⁵⁰⁵ *El Mercantil Valenciano*, 28 de enero de 1910.

⁵⁰⁶ *El Correo*, 31 de enero de 1910.

⁵⁰⁷ *El Mercantil Valenciano*, 30 de enero de 1910.

30 de enero de 1910: función de tarde: "Aida" (la soprano dramática Grau, Ramona Galán, Amador Famadas, Juan Romeu, Vincenzo Gasparini).

30 de enero de 1910: función de noche: "Rigoletto" (sin cambios en su reparto).

31 de enero de 1910: "La Gioconda" (Paolina Albertini, Ramona Galán, Miguel Mulleras, Juan Romeu, Vincenzo Gasparini). Una representación improvisada: *<anoche se improvisó la ópera "surannée" de Ponchielli, "La Gioconda">*⁵⁰⁸. Esta obra gozaba de cierto predicamento entre el público valenciano, a diferencia de la crítica local, que consideraba la ópera de Ponchielli una pobre mixtura:

*<La composición resulta como desligada, falta de la homogeneidad>*⁵⁰⁹,
<La música de Ponchielli es híbrida y un verdadero tipo de mediocridad>.⁵¹⁰

1 de febrero de 1910: "Otello" (Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Paolina Albertini).

2 de febrero de 1910: función de tarde: "I Pagliacci" (Enriqueta Aceña, Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery).

2 de febrero de 1910: función de noche: "La Gioconda" (sin cambios en su reparto). Con esta representación postrera de "La Gioconda" se despidió la compañía dirigida por Güelfo Mazzi y Esteban Puig.

El 31 de marzo comenzó una nueva temporada de ópera en el Teatro Principal, a cargo de la compañía familiar dirigida por Pablo Gorgé Soler. Aclaremos, sin embargo, que en esta temporada se intercalaron óperas con zarzuelas, un hecho usual en esta compañía alicantina, anunciada en los carteles y la prensa como *"compañía de zarzuela y ópera española"*. En el elenco de la compañía, -conservando siempre inalterable el núcleo familiar originario y algunos cantantes muy vinculados a ella, como el barítono Lucio

⁵⁰⁸ *Las Provincias*, 1 de febrero de 1910.

⁵⁰⁹ *El Mercantil Valenciano*, 1 de febrero de 1910.

⁵¹⁰ *La Voz de Valencia*, 1 de febrero de 1910.

Delgado o los hermanos Rafaela, Emilia y Manuel G. Samper- se habían producido nuevos cambios y contrataciones:

Primeras tiple: Ramona Gorgé, Concha Gorgé de Villasante, Clotilde Bosch y María Delgado.

Tiple característica: Rafaela G. Samper.

Segundas tiple: Emilia G. Samper y Julia Santoncha.

Tenores: Ricardo Pastor y José Marco.

Tenor cómico: Francisco Villasante.

Primer barítono: Lucio Delgado.

Segundo barítono: Manuel G. Samper.

Primer bajo y director de escena: Pablo Gorgé Samper.

Segundo bajo: Salvador Alberich.

Partiquinos: José Blau, Manuel Ganga y Vicente Belenguer.

El tenor Salvador Alejos cantó en algunas funciones. Actuaba como maestro de coros Virginio Biosca. El coro lo formaban 28 coristas; y la orquesta tan sólo 40 músicos.

La Entrada General costaba solamente 35 céntimos (0'35 ptas.). Una tarifa dentro de los parámetros habituales para la compañía Gorgé, en directa relación con su estructura familiar, su carácter popular y poco pretencioso, así como una orquesta y coro reducidos; y, por ende, con unos gastos presumiblemente menores a otras compañías. La temporada fue irrelevante, dentro de unos resultados artísticos mínimamente aceptables. Como rasgo destacable, es loable la *reprisse* de "La Dolores" de Tomás Bretón:

1 de abril de 1910: "La Dolores" (Concha Gorgé de Villasante, Ricardo Pastor, Lucio Delgado y Pablo Gorgé Samper). La crítica halló insuficiente a esta compañía para una obra de tal envergadura:

<Es mucha obra "La Dolores", del maestro Bretón, para la compañía lírica que dirige el Sr. Gorgé, sin que sea excusable la baratura de precios el acometimiento de empresas de tal cuantía musical>.⁵¹¹

⁵¹¹ *El Mercantil Valenciano*, 2 de abril de 1910.

2 de abril de 1910: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Francisco Villasante, Salvador Alejos, Pablo Gorgé).

3 de abril de 1910: función de tarde: "Aida" (sin cambios).

4 de abril de 1910: "La Bohème" (Clotilde Bosch, Ramona Gorgé de Villasante, Salvador Alejos, Lucio Delgado y Pablo Gorgé).

Entretanto, y paralelamente al desarrollo de estas funciones por la compañía Gorgé, la empresa del Teatro Principal había contratado a Ricardo Villa, -a la sazón director de la orquesta del Teatro Real y de la banda municipal de Madrid- así como a una serie de cantantes para ofertar unas cuantas funciones extraordinarias de ópera. Los principales cantantes eran los siguientes: la soprano Matilde de Lerma, la contralto Ladislawa Hotkowska, los tenores Josep Palet y Giorgini, el barítono Caronna y el bajo José Torres de Luna. Esas funciones extraordinarias se intercalaron con las de la compañía Gorgé. La comisión de la Diputación Provincial, por su parte, aprovechó la contratación de estos artistas para celebrar la función que anualmente se dedicaba a beneficio del Hospital Provincial. Los precios de abono para estas funciones extraordinarias eran considerablemente más elevados: la Entrada General costó 2 pesetas. La prensa local, por su parte, -como vehículo influyente en la opinión pública- preparaba al aficionado para la buena acogida a algunos cantantes: es el caso del panegírico previo dedicado a Matilde de Lerma aparecido en el diario "Las Provincias".⁵¹² La primera función extraordinaria, a cargo de esta compañía organizada por la empresa del Teatro Principal, bajo la batuta de Ricardo Villa, tuvo lugar el 10 de abril de 1910.

10 de abril de 1910: "Aida" (Matilde de Lerma, Ladislawa Hotkowska, Josep Palet, Caronna, José Torres de Luna, De Santi y el comprimario Bubé). Contradicciones entre la crítica por la asistencia de espectadores; ya que

⁵¹² *Las Provincias*, 9 de abril de 1910. La primera función extraordinaria tuvo lugar al día siguiente, y participó Matilde de Lerma. Quizás este panegírico, únicamente dedicado a Matilde de Lerma, hubiese sido acordado por la propia cantante. Recuérdese lo apuntado anteriormente por el compositor Jaime Pahissa a propósito de los factores mercantilistas que rodeaban al espectáculo operístico.

mientras que "El Mercantil Valenciano" consideró que *<El público no ha respondido por completo, (...) pues las butacas más de una mitad estaban vacías>*,⁵¹³ el resto de la prensa opinó lo contrario, esto es, el lleno del Teatro Principal. En cuanto a la crítica del espectáculo, toda la prensa coincidió en su excelente interpretación. Enrique García Gomá, entonces crítico del diario "La Voz de Valencia" fue el más generoso:

<Anoche oímos "Aida" con un poco de asombro, pues que la partitura de Verdi, quien más quien menos, todos sabemos casi de memoria, nos pareció algo así como música nueva, y no es extraño, porque aunque el cartel del Principal ha anunciado de algún tiempo a esta parte varias veces "Aida", no era seguramente "Aida" lo que oímos alguna de estas veces, anoche sí la oímos.

(...)

GOMÁ>. ⁵¹⁴

12 de abril de 1910: "Tosca". Bajo la batuta de Ricardo Villa cantaron Matilde de Lerma, Giorgini, Caronna, De Santi, Baldoví, Bubé, García, Gea, y Clotilde Bosch en el papel del pastorcillo. Clotilde Bosch formaba parte de la compañía Gorgé, la cual actuaba intercaladamente con esta compañía organizada por el Teatro Principal. Una buena interpretación de una ópera que había sido incluida con prontitud por las compañías dentro de sus repertorios, inmediatamente después de su estreno absoluto, en 1900:

<Desde que se estrenó en Valencia (hace diez años) hasta hoy, rara es la compañía de ópera que al visitarnos no nos haya dado una audición cuanto menos de la tragedia de Sardou, musicada con acierto indiscutible por Puccini>.⁵¹⁵

14 de abril de 1910: "Mefistofele" (Matilde de Lerma, Josep Palet, José Torres de Luna y Aurora Zolá). Fue ésta la función a beneficio del Hospital Provincial. El público escaseó en su asistencia a la ópera de Arrigo Boito, la cual nunca gozó de una gran aceptación por los aficionados valencianos (lo hemos comprobado con representaciones de otras compañías anteriormente, salvo presencia en escena de grandes "espadas" de la lírica): *<El patio de butacas estaba desconsolador>*.⁵¹⁶ Tampoco la representación cosechó el éxito, debido a la improvisación y la descuidada puesta en escena:

<El público estuvo algo retraído. (...) La ópera de Boito obtuvo una ejecución bastante regular, pues debe tenerse en cuenta que esta obra (...) ha sido casi improvisada, y se trata de una ópera que

⁵¹³ *El Mercantil Valenciano*, 11 de abril de 1910.

⁵¹⁴ *La Voz de Valencia*, 11 de abril de 1910.

⁵¹⁵ *El Correo*, 13 de abril de 1910.

⁵¹⁶ *El Correo*, 15 de abril de 1910.

necesita apurar el conjunto (...) Eso sí; "Mefistófele" necesita, además de su preparación musical, un cuidado escénico que ... debemos confesar que no se ha tenido muy en cuenta esta vez. Y cuando al público se le exige... deber es corresponderle>.⁵¹⁷

16 de abril de 1910: "Aida" (sin cambios en su reparto).

17 de abril de 1910: "Mefistófele" (sin cambios en su reparto). Con esta función, *serata d'honore* para el maestro Ricardo Villa, finalizó la intercalada presencia de la compañía organizada por el Teatro Principal. Tras la despedida de ésta, retornaron las funciones de ópera a cargo de la compañía de Pablo Gorgé Soler:

21 de abril de 1910: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé de Villasante, Salvador Alejos, Lucio Delgado, Pablo Gorgé Samper y Baldoví). Pese a estar anunciada la representación de "La favorita", por vez primera traducida al castellano, no nos consta que tal representación tuviera lugar. Por ello, la función de "Aida" del 21 de abril fue la última que ofreció la compañía Gorgé en esta temporada en el Teatro Principal por lo que a la ópera se refiere; pues los Gorgé continuaron escenificando zarzuelas hasta el 5 de mayo.

Con el comienzo del estío, la Plaza de Toros volvió a recuperar la actividad operística. En esta ocasión se presentaba una compañía un tanto insólita. Este rasgo inusual estribaba en que la compañía estaba organizada y regentada por una cantante: Elena Fons. Por supuesto, la mezzosoprano valenciana no sólo regentaba la compañía sino que también participaba en ella como cantante. Este fenómeno, ya analizado en las características generales de esta Historia de la Ópera en Valencia, se convertirá en un hecho relativamente corriente para diversas compañías nacionales que transitaron por los teatros valencianos entre 1911 y 1929: la compañía del barítono Sagi-Barba, la de la soprano Ángeles Ottein, etc...

La compañía Fons, -así se anunciaba en la prensa-, estaba integrada por los siguientes artistas:

⁵¹⁷ *Las Provincias*, 15 de abril de 1910.

Maestro director y concertador: Esteban Puig.

Maestro director sustituto: Julio Guisasola.

Maestro de coros: Facundo Domínguez.

Director de escena: José Balcells.

Apuntador: Carmelo Bueso.

Maestro de baile: Miguel Tomás.

Tiples: Elena Fons, Beatriz Ortega Biar, María Darnis y Anita Casals.

Contraltos: Dolores Bordabío.

Tenores: Giuseppe Mauro, Luis Iribarne y Francisco Sales.

Barítonos: Enrique de Gheri, Vicente Tarazona y Juan Palou.

Bajos: Luis Foruria y Vicente Cajal.

Comprimarios: Adela Gasull y José Orts.

La orquesta estaba compuesta por 45 músicos, mientras que el coro por 30 coristas. El cuerpo de baile, 24 bailarinas. En la sastrería, la familia valenciana Peris.

Tanto el tenor Giuseppe Mauro como la soprano dramática Beatriz Ortega Villar eran cantantes que venían avalados por la buena acogida de la crítica en la temporada anterior del Teatro Real de Madrid.⁵¹⁸ Beatriz Ortega, además, había cosechado repetido una buena actuación posterior en el hispalense Teatro de San Fernando. La empresa reforzó la compañía con la contratación para estas funciones de los tenores Luis Iribarne y Enrique Goiri, y el bajo Luis Foruria. Por su parte, Elena Fons había incrementado su curriculum notablemente, realizando una *tournee* por tierras hispanoamericanas, inaugurando el Teatro Colón de Méjico y el Politeama de La Habana. Otras voces locales o que habían pertenecido a otras compañías, habiendo actuado en diversas ocasiones en los teatros valencianos, eran ahora repescadas, como la contralto Dolores Bordabío, las tiples María Darnis y Anita Casals, el barítono Juan Palou, o el curioso caso del bajo Facundo

⁵¹⁸ *Las Provincias*, 3 de junio de 1910.

Domínguez, convertido ahora en maestro de coros. Los precios eran los usuales para el coliseo taurino: 1 peseta las sillas "de redondel" y 0'40 la Entrada General. En el repertorio de la compañía Fons figuraba la ópera "La Walkyria"; pero, lamentablemente, no alcanzó a representarse en el coso de la calle Játiva. Tan sólo hubieron unas cuantas funciones, no superando la semana de permanencia, alcanzando buenos resultados, aunque irrelevantes, si tenemos en cuenta las especiales condiciones acústicas del coso taurino:

23 de junio de 1910: "Aida" (Beatriz Ortega Villar, Elena Fons, Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Luis Foruria, Juan Palou): *<la compañía hizo un brillante debut>*.⁵¹⁹

24 de junio de 1910: "Lohengrin" (Beatriz Ortega Villar, Dolores Bordabío, Luis Iribarne, Vicente Tarazona, Luis Foruria).

25 de junio de 1910: "Cavalleria Rusticana" (María Darnis, Adela Gasull, Giuseppe Mauro, Juan Palou y Vicente Tarazona) e "I Pagliacci" (Anita Casals, Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Juan Palou y José Orts).

26 de junio de 1910: "Tosca" (María Darnis, Luis Iribarne, Enrico de Ghery).⁵²⁰

27 de junio de 1910: "Carmen" (Elena Fons, Anita Casals, Luis Iribarne, Vicente Tarazona, Luis Foruria, José Orts). Un papel típico para la mezzo valenciana (había cantado "Carmen" en el Teatro Colón de Méjico y en La Habana), en donde, como era habitual, *<Elena Fons se prodigó cantando, bailando, jadeando, suspirando>*.⁵²¹

29 de junio de 1910: "Lohengrin" (sin cambios en su reparto).

30 de junio de 1910: "Otello" (Beatriz Ortega Villar, Giuseppe Mauro, Enrico de Ghery, Luis Foruria). Con esta función finalizó la breve

⁵¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 24 de junio de 1910.

⁵²⁰ Tan sólo pudo contemplarse el primer acto, pues la lluvia obligó a suspender la representación a partir del Acto II.

⁵²¹ *Las Provincias*, 28 de junio de 1910.

comparecencia de la compañía Fons en la Plaza de Toros. Pero no concluirá aquí la actividad operística en el coso taurino.

El 9 de julio la incansable compañía Gorgé sustituyó a la compañía Fons en la Plaza de Toros. Con precios aún más bajos que la compañía Fons, pues la silla de pista (o "de redondel") costaba 0'75 pesetas y la Entrada General 21 céntimos (0'21 ptas.), la compañía Gorgé había repescado a la soprano ligera Anita Casals, -procedente de la compañía Fons-, y reforzado su plantilla habitual con la contratación temporal de los tenores Jaime Casañas y Ricardo Pastor. Por lo demás, unas pocas funciones de ópera sin importancia, intercaladas con zarzuelas, como corresponde a esta compañía de "zarzuela y ópera española". La *reprisse* de "Marina" en su versión operística es el único rasgo digno de mención:

9 de julio de 1910: "Marina" (Jaime Casañas, Anita Casals, Lucio Delgado, Pablo Gorgé Samper).

10 de julio de 1910: "Cavalleria Rusticana" (Anita Casals y Ricardo Pastor en los papeles principales).

12 de julio de 1910: "Marina" (sin cambios en su reparto).

16 de julio de 1910: "La Bohème" (Anita Casals, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Pablo Gorgé).

18 de julio de 1910: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Lucio Delgado, Pablo Gorgé).

De la Plaza de Toros la compañía Gorgé se desplazó al Teatro Pizarro, desplegando una frenética actividad en la presente temporada teatral 1909 - 1910 y sus postrimerías estivales. Fueron éstas las últimas representaciones de ópera que hubieron en el Teatro Pizarro. Una cortísima "temporada" que dio comienzo el 23 de julio, intercalando como era habitual ópera y zarzuela, y en donde se representaron "Cavalleria Rusticana" (24 de julio), la ópera cómica "Campanone" (27 de julio, con Ramona Gorgé, Ricardo Pastor, Lucio Delgado,

Francisco Villasante y Pablo Gorgé), y "Aida" (29 de julio, cantando Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos, Lucio Delgado, Pablo Gorgé).

Tras su actuación en el Teatro Pizarro, la compañía Gorgé se desplazó a Castellón de la Plana. El 8 de agosto volvieron a actuar nuevamente en la Plaza de Toros. Previamente a esta renovada comparecencia de la compañía Gorgé, una deslabazada "compañía" de circunstancias, formada por cantantes valencianos bajo la dirección de Carmelo Bueso, ofreció dos representaciones de "La favorita" en el coso taurino de la calle Játiva: los días 6 y 7 de agosto (con el mismo reparto en ambos casos, cantaron Aurora Zola, Salvador Alejos, Vicente Tarazona y Bardovía, entre otros).

El 11 de agosto, los Gorgé pusieron en escena "El Trovador" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Rafaela Gorgé, Ricardo Pastor, Lucio Delgado, Pablo Gorgé). El 14 de agosto, "La Bohème" (Anita Casals, Concha Gorgé, Ricardo Pastor, Lucio Delgado, Pablito Gorgé). Unas representaciones corrientes ante numerosos espectadores.

III.11.- LA TEMPORADA 1910 - 1911: PRIMERAS REPRESENTACIONES DE ÓPERA EN EL TEATRO PRINCESA EN EL SIGLO XX: COMPAÑÍA DE JOSÉ RODÉS, CON HIPÓLITO LÁZARO. TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE JOSÉ RODÉS. TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE LEOPOLDO JORDÁN, CON JULIÁN BIEL. COMPAÑÍA DE COSME BAUZÁ. FUNCIÓN A BENEFICIO DEL HOSPITAL PROVINCIAL: GRAZIELLA PARETO. COMPAÑÍA CARBALLEDA, CON FRANCISCO VIÑAS.

El 26 de septiembre de 1910 llegaba a Valencia José Rodés, procedente de Barcelona. Rodés era el empresario de una compañía de ópera en la que figuraba el tenor Hipólito Lázaro. José Rodés había gestionado con los teatros

Apolo y Princesa un paquete inicial de 10 funciones de ópera. La visita adelantada de Rodés tenía como objeto reforzar la plantilla de su compañía con cantantes locales para esas funciones previstas en ambos coliseos. Por fin, el 3 de octubre se anunciaba en "El Correo"⁵²² la lista de la compañía de ópera, ya completada por Rodés:

Maestros directores y concertadores: Francisco Rando y José Pascual.

Soprano dramática: Paulina Albertini.⁵²³

Soprano lírica: Herminia Casso.

Contraltos: María R. Galán y María Demayo.

Tenores: Hipólito Lázaro y Juan Valls.

Barítonos: Gustavo Claverio, Francisco Molina y José Fernández.

Bajos: José Escuté y Julio Vittorio.

Comprimarios: José Huguet, José Ors y Dolores Balcells.

Director de escena: Pedro Morera.

El coro y la orquesta eran reducidos: 23 coristas, 45 instrumentistas. El cuerpo de baile estaba compuesto por 12 bailarinas.

El precio de la Entrada General costaba tan sólo 65 céntimos; mientras que la butaca 2'50 ptas. Pese a la presencia de Hipólito Lázaro, las tarifas eran económicas. Ello puede obedecer a varias concausas. En primer lugar, el tenor barcelonés comenzaba en aquél momento su carrera artística, por lo que se trataba todavía de un cantante novel y no un divo. Item más: Hipólito Lázaro era aún soldado en Melilla. A partir de 1912, con la ejecución de "Rigoletto" en Londres; 1913, estrenando "La parisina" de Mascagni en la "Scala" milanese; o 1914, debutando en el "Liceo" catalán con "Rigoletto", es cuando puede considerarse a Hipólito Lázaro como un cantante que ya ha finalizado su etapa de formación y comienza a cosechar grandes éxitos. Hernández Girbal explica

⁵²² *El Correo*, 3 de octubre de 1910.

⁵²³ Pese a figurar en los carteles, hemos comprobado que la soprano dramática Paulina Albertini no cantó en estas funciones de ópera, permaneciendo en Barcelona, ciudad en la que residía en aquél momento. En su lugar lo hizo la soprano LLuró.

la génesis de la carrera artística de este divo, nacido en Barcelona pero de origen aragonés:

*<El descubrimiento de su voz tuvo efecto en África, cuando con su regimiento participaba en los terribles combates del Barranco del Lobo. En una fiesta cantó diversas arias de ópera y el periodista Francisco Pérez Mencheta, impresionado por sus facultades canoras, movió influencias y consiguió que le repatriaran a la Península para que en Barcelona pudiera perfeccionar sus estudios musicales. (...) En el mes de marzo de 1910, antes de cumplir los veintitrés años, cantó su primera ópera en el Teatro Novedades de Barcelona. Fue esta "La favorita".>*⁵²⁴

En segundo lugar, los costos de la puesta en escena y ejecución de cada función operística por la compañía de José Rodés y los restantes músicos no debieron ser muy elevados; pues, a simple vista, la plantilla orquestal y coral no era numerosa. Por otro lado, y dada la escasa relevancia de los cantantes de la compañía -excluido Lázaro-, parece lógico suponer que ninguno de ellos poseería un "cachette" elevado.

La compañía de José Rodés actuaría inicialmente en el "Teatro de la Princesa". Estas serían las primeras funciones de ópera que registraría este histórico coliseo en el siglo XX. El Teatro Princesa acababa de ser remozado con la construcción de nuevos palcos principales, aumentando asimismo el número de butacas de patio. La compañía de José Rodés alzó el telón del Teatro Princesa por vez primera el 8 de octubre de 1910.

8 de octubre de 1910: "La favorita" (María R. Galán, Hipólito Lázaro, Francisco Molina, Julio Vittorio). La orquesta fue dirigida por Francisco Camaló. La crítica halló un Lázaro inexperto, con insuficiente educación y estilo, aún carente del dominio escénico; en definitiva, un joven Hipólito Lázaro aún inmaduro:

<Cuando domine la parte escénica, tanto en lo referente a accionar como al estilo, será un tenor de renombre>.⁵²⁵

<es un cantante que se halla en los comienzos que posee una voz de timbre agradable, brillante en los agudos, engolada en el registro medio, haciendo uso del registro de cabeza; pero carece todavía de la educación suficiente, y por lo mismo se resiente su estilo de alguna incorrección>.⁵²⁶

9 de octubre de 1910: función de tarde: "La favorita" (sin cambios en su reparto).

⁵²⁴ Hernández Girbal, F.: "Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (Siglos XIX y XX)". Edic. Lira. Torrejón de Ardoz, 1993, pp. 219 - 220.

⁵²⁵ Las Provincias, 9 de octubre de 1910.

⁵²⁶ El Mercantil Valenciano, 9 de octubre de 1910.

9 de octubre de 1910: función de noche: "Aida" (la tiple Ranz, María R. Galán, Juan Valls, Gustavo Claverio, Julio Vittorio). El maestro Camaló dirigió la orquesta. Una función con poco público.

11 de octubre de 1910: "Aida" (sin cambios en el reparto).

12 de octubre de 1910: "La Africana", con el siguiente reparto: Ranz ("Selika"), LLuró ("Inés"), Balcells ("Anna"), Hipólito Lázaro ("Vasco de Gama"), Gustavo Claverio ("Nelusko"), Julio Vittorio ("Don Pedro"), José Escuté ("Don Diego", Inquisidor de Huguet), Armengol ("Gran sacerdote de Brama"), Ors ("Don Alvaro"), LLario (sacerdote), Gea (ujier). La crítica de "El Mercantil Valenciano" ya advirtió premonitoriamente en esta interpretación las grandes dotes de Hipólito Lázaro, propias de un tenor "spinto":

*<La parte de Vasco de Gama encaja de un modo admirable en las facultades sobresalientes del tenor Lázaro. Anoche hizo galas de ellas, emitiéndolas con amplitud, seguridad y poderoso "fiato" en toda la ópera sin mostrar la menor fatiga. Cuando complete su educación figurará en primera línea entre los tenores de fama.>*⁵²⁷

13 de octubre de 1910: "Carmen" (María R. Galán, LLuró, Juan Valls, Francisco Molina, Dolores Balcells, Julio Vittorio, José Ors). Una representación *<cuya interpretación individual fue excelente, pero conjuntivamente, por falta de ensayos, dejó que desear.>*⁵²⁸

14 de octubre de 1910: "La favorita" (sin cambios en su reparto). Función a beneficio de Hipólito Lázaro quien escogió la ópera de Donizetti, por ser con la que comenzó su carrera artística.

15 de octubre de 1910: "Otello" (LLuró, Juan Valls, Gustavo Claverio, Julio Vittorio, José Ors). Los precios se rebajaron en esta función, lo que acarrió una mayor concurrencia de público.⁵²⁹

16 de octubre de 1910: función de tarde: "Rigoletto" (Amparo González, Hipólito Lázaro, Francisco Molina, Julio Vittorio).

16 de octubre de 1910: "Otello" (LLuró, Juan Valls, Francisco Molina, María R. Galán, Amparo González, José Escuté, Dolores Balcells, José Ors).

⁵²⁷ *El Mercantil Valenciano*, 13 de octubre de 1910.

⁵²⁸ *El Mercantil Valenciano*, 14 de octubre de 1910.

⁵²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 16 de octubre de 1910.

Con esta función concluyó la "temporada" en el coliseo situado en la calle entonces denominada Rey Don Jaime. Una temporada con poco público, en donde <El éxito pecuniario no ha sido mucho, pero el éxito artístico ha superado a las esperanzas que en él se habían cifrado>.⁵³⁰

Del Teatro Princesa, la compañía de José Rodés pasó a actuar en el Teatro-Circo Apolo, ofreciendo tan sólo dos funciones. Los precios del Apolo eran aún más bajos que los del Princesa: la butaca con entrada costaba 1'50 ptas., mientras que tarifa de la Entrada General sólo alcanzaba los 50 céntimos. La razón de ello era sencilla: eran funciones de *matinée* con carácter extraordinario, que comenzaban a las 17 horas:

18 de octubre de 1910: "La favorita" (Ranz, Hipólito Lázaro, Francisco Molina, Julio Vittorio). La numerosa asistencia de público motivó a la empresa a llevar a cabo una última función de *matinée*, habida lugar al día siguiente:

19 de octubre de 1910: "Tosca" (Ranz, Hipólito Lázaro, Francisco Molina, en los principales papeles). El maestro Camaló dirigió la orquesta, como la anterior función vespertina. Buen éxito para la última representación de la compañía de José Rodés en el Teatro Apolo, última también de esta compañía en la ciudad de Valencia.

El 30 de octubre de 1910 alzó el telón del Teatro Principal por vez primera en esta temporada 1910 - 1911 la compañía formada por el empresario Leopoldo Jordán. Integraban el elenco de la compañía los siguientes cantantes, bajo la batuta de José Tolosa:

Maestro director y concertador: José Tolosa.

Soprano dramática: Elisa Leveroni.

Soprano ligera: Herminia Gómez.

Soprano lírica: Josefina Artegui.

Primeros tenores: Julián Biel, José Chaqués, Manuel Santhui.

⁵³⁰ *El Correo*, 17 de octubre de 1910.

Primeros barítonos: Enrico de Ghery, Vicente Galindo.

Primer bajo absoluto: Antonio Vidal.

Segunda soprano y comprimaria: Julia Castro.

Tenor comprimario: Francisco Ors.

Comprimarios y segundas partes: Miguel Gea, José Gea, Juan Muñoz, Álvaro Llarío.

Dirección de coros: José García Solá.

Director de escena: Juan Llador.

La orquesta estaba integrada por 50 instrumentistas y el coro por 40 miembros. De entre todos los cantantes sobresalía la figura del tenor Julián Biel. Otros, como el bajo valenciano Antonio Vidal (cantando por aquellos días en el Teatro Real de Madrid) o Elisa Leveroni, eran buenas voces de segunda fila. La castellonense Herminia Gómez era aún alumna de Conservatorio, había sido premiada por la Diputación de Castellón y debutaría poco tiempo después en la Scala milanesa. El resto de la compañía, exceptuando Enrico de Ghery, eran voces muy discretas o noveles. Los precios, en consecuencia, eran módicos, aunque aumentaban ligeramente cuando cantaba Julián Biel:

<u>Precio funciones ordinarias</u>	<u>Precio funciones Julián Biel</u>
Butaca de patio..... 4 ptas.	6 ptas.
Entrada General..... 0'75 ptas.	1 pta. ⁵³¹

Como empezaba a ser habitual en los postreros periplos de las compañías por los coliseos valencianos, la permanencia de la compañía dirigida por José Tolosa en el Teatro Principal fue breve, por lo que es más apropiado emplear el término "ciclo" que temporada operística. Es este un rasgo común en el segundo período de la Historia de la Ópera en Valencia, en donde se perfeñaba ahora su comienzo (1911 - 1929). Un ciclo que, en líneas generales, no fue del agrado del público.

⁵³¹ *Las Provincias*, 27 de octubre de 1910.

30 de octubre de 1910: "Tosca" (Elisa Leveroni de Capitani, Manuel Santhuí y Enrico de Ghery en los principales papeles). Un debut de la compañía discreto:

<Nosotros queremos ser benévolo por tratarse de la inauguración; pero no por eso dejaremos de consignar que no convenció anoche el espectáculo>,⁵³²

*<en lo que se refiere al debut de la compañía, es de sentir que la elección de la ópera no haya correspondido a la impresión agradable que causaron dichas mejoras>*⁵³³

Dichas "mejoras" aluden al alumbrado eléctrico del Teatro Principal, inaugurado con esta "temporada" de ópera.

1 de noviembre de 1910: "I Pescatori di perle" (Herminia Gómez, José Chaqués, Vicente Galindo, Antonio Vidal, y Nadal, en los principales papeles). Exceptuando el veterano bajo Antonio Vidal, el resto eran cantantes noveles, todavía alumnos de conservatorio. José Chaqués y Vicente Galindo, alumnos del tenor de Godella, Lamberto Alonso Torres.

2 de noviembre de 1910: "I Pescatori di perle" (sin cambios en su reparto).

3 de noviembre de 1910: "Otello" (Elisa Leveroni, Julián Biel, Enrico de Ghery, Antonio Vidal, Francisco Ors, Dolores Balcells, Fuster). Esta ópera fue elegida por Julián Biel para su presentación ante los espectadores valencianos. La crítica trató con relativa dureza la figura del tenor aragonés y sus carencias como estilista:

<Julián Biel la eligió para su representación, y si bien en el primer acto no estuvo a la altura de su fama, en el segundo se acreditó de buen cantante>,⁵³⁴

<Biel es un cantante, ante todo, un cantante en un rudimentario sentido de la palabra, así es que no hay que pedirle interpretaciones de valor psicológico ni íntimamente musical. Así, pues, si los medios vocales no responden a los deseos del artista, el público no llega a quedar convencido, y algo de esto ocurrió anoche>.⁵³⁵

5 de noviembre de 1910: "Aida" (Elisa Leveroni de Capitani, Dolores Bordabio, Julián Biel, Enrico de Ghery, Antonio Vidal). La representación resultó un fracaso:

<No puede haber nada más extraordinario que la representación de la ópera "Aida" que se dio anoche, con una orquesta mermada, con un decorado impropio y una interpretación deficiente en todos los sentidos. (...) No puede desconocerse que el público salió anoche muy disgustado, por ser siempre el

⁵³² *La Voz de Valencia*, 31 de octubre de 1910.

⁵³³ *El Mercantil Valenciano*, 31 de octubre de 1910.

⁵³⁴ *El Correo*, 4 de noviembre de 1910.

⁵³⁵ *La Voz de Valencia*, 4 de noviembre de 1910.

que paga los platos rotos. Ni el tenor Biel estaba anoche seguro de sus facultades, ni la señorita Leveroni pudo llegar sin cansancio al final de la ópera, ni tampoco la señora Bordabío, que es una verdadera cantante, puede alterar las leyes naturales>.⁵³⁶

6 de noviembre de 1910: "I Pescatori di perle" (sin cambios en su reparto).

8 de noviembre de 1910: "Rigoletto" (Herminia Gómez, Dolores Balcells, Manuel Santhuí, Enrico de Ghery, Antonio Vidal). Éxito personal de Herminia Gómez en esta función postrera -y en la temporada- con la que se despidió la compañía del empresario Leopoldo Jordán:

<Anoche se dió la última función de la corta temporada de ópera italiana, que si no ha carecido de incidentes, todo ha sido eclipsado por la señorita Herminia Gómez, ese astro de primera magnitud cuyos brillantes destellos han iluminado intensamente la esplendorosa sala de dicho teatro>.⁵³⁷

El 20 de diciembre llegó al Teatro Principal, procedente de Zaragoza, la compañía de *ópera, opereta y zarzuela españolas* dirigida por la batuta de Cosme Bauzá y el tenor Lorenzo Simonetti, a la sazón director artístico de la misma. El cuadro artístico de la compañía era el siguiente:

Maestro director y concertador: Cosme Bauzá.

Director de escena: Carlos Barrenas.

Director artístico: Lorenzo Simonetti.

Primeras tiples: Josefina Astorga y Ángela Álvarez.

Primera contralto y tiple cómica: María Ferrer.

Primeros tenores: Lorenzo Simonetti, Marcelo Rosal y Pedro Navarro.

Primeros barítonos: Emilio García Soler y Joaquín Barberá.

Primer bajo: Ramón Casas.

Tenores cómicos: Carlos Barrenas y José Sánchez Mata.

Segundas partes: Enriqueta Guzmán, Dolores Guzmán, Luis Zabala y Manuel Noa.

El coro lo componían 32 cantantes. La orquesta, 40 instrumentistas. El precio de la Entrada General costaba 55 céntimos (0'55 ptas).

⁵³⁶ *El Mercantil Valenciano*, 6 de noviembre de 1910.

⁵³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 9 de noviembre de 1910.

Se trataba de una modestísima compañía con voces muy discretas, que compatibilizaban su dedicación primordial, la zarzuela, con la opereta y la ópera. El director mallorquín Cosme Bauzá ya hubo comparecido años atrás en el Teatro Pizarro. Las óperas representadas por esta compañía, -que no merecen mención especial por lo que al juicio emitido por la crítica respecta- fueron las siguientes:

21 de diciembre de 1910: "I Pagliacci" (Josefina Astorga, Lorenzo Simonetti, Emilio García Soler, Pedro Navarro, Joaquín Barberá).

29 de diciembre de 1910: "I Pagliacci" (sin cambios en el reparto).

30 de diciembre de 1910: "Carmen" (María Ferrer, Lorenzo Simonetti y Emilio García Soler en los principales papeles).

Ya en el año 1911, el 22 de febrero se celebró en el Teatro Principal la tradicional función anual a beneficio del Hospital Provincial. Se contrató a un grupo de cantantes que procedían del Teatro Real de Madrid, y que habían hecho brillantes campañas en el matritense coliseo en años anteriores, como la soprano ligera Graziella Pareto, el tenor Macner y la mezzo Werlett. Otros, como el barítono Gabriel Hernández -que desde principios de siglo no actuaba en un escenario valenciano- o el bajo Antonio Vidal, eran veteranos cantantes valencianos. A ellos habría de sumarse el bajo Juan Palou, entre los principales cantantes. José Tolosa, también procedente de Madrid, fue la batuta escogida. Ricardo Alós, el pintor escenógrafo, había pintado un nuevo telón de boca, estrenado en este evento.

De entre todos los cantantes destacaba la soprano ligera Graziella Pareto, hija de la también cantante Angelina Homs. La soprano ligera barcelonesa había debutado en el Teatro Real de Madrid el 25 de noviembre de 1908, desplegando una meteórica trayectoria en aquellos años:

<L'any 1909 va representar "Hamlet" al teatre Constanzi de Roma i després al San Carlo de Nàpols. A tots dos teatres va cantar amb Titta Ruffo. Després va passar l'Atlàntic per actuar al Teatre Colón de Buenos Aires l'any que el van inaugurar, on va cantar "Rigoletto" amb Titta Ruffo>. ⁵³⁸

Fue precisamente "Rigoletto" la ópera escogida para su representación en esta función anual a beneficio del Hospital Provincial, con el siguiente reparto: Gabriel Hernández ("Rigoletto"), Graziella Pareto ("Gilda"), Macner ("Duque de Mantua"), Antonio Vidal ("Sparafucille"), Werlett ("Magdalena"), Palou ("Monterone"). La representación fue un completo éxito, especialmente para la soprano catalana, quien cautivó por sus agilidades vocales:

<Posee la Sra. Paretto una maravillosa voz de soprano ligera, una voz clara, ingenua, de timbre bellísimo; medios vocales de calidad magnífica que permiten a la artista cantar con toda flexibilidad y seguridad notas agudísimas, flores y agilidades>. ⁵³⁹

Dos días antes de la celebración en el Teatro Principal de la función anual a beneficio del Hospital Provincial, la compañía de Elena Fons llevó a cabo la representación de la ópera "Otello" en el Teatro Apolo. En aquél 20 de febrero, en una función de *matinée*, debutó María Asunción Aguilar Ros, junto al tenor Sales y el barítono Tarazona, en los principales papeles. María Asunción Aguilar Ros, que poco tiempo después adoptaría el nombre artístico de María Ros, se convertiría en la esposa del celeberrimo divo Giacomo Lauri-Volpi.

Una compañía dirigida de nuevo por José Tolosa, procedente también del Teatro Real de Madrid, inauguró el 6 de mayo una breve temporada en el Teatro Principal. La compañía, cuya gerencia estaba en manos de Manuel Carballada, estaba compuesta por los siguientes artistas:

Maestro director y concertador: José Tolosa.

Sopranos lírico-dramáticas: Carmen Caussade, Matilde de Lerma, Luz Sbiay.

Soprano ligera: Ángeles García Blanco.

⁵³⁸ Pareto i Martí, LL.: "*Graziella Pareto*". Edit. Labor, Col. "Gent Nostra", Barcelona, 1992, p. 14.

⁵³⁹ *La Voz de Valencia*, 23 de febrero de 1911.

Mezzosoprano y contralto: Beatrice Kosta.

Primeros tenores: Jaime Ferré, José Palet, Attilio Salvaneschi.

Primeros barítonos: Giuseppe Nistri, Carlos del Pozzo, Vicente Tarazona.

Primeros bajos: Conrado Giral, Antonio Vidal.

Director de escena: Vicente Peiró.

La orquesta, y más especialmente el coro, eran nutridos: 50 instrumentistas y 50 coristas. Diez de las cantantes femeninas del coro pertenecían al coro del Teatro Real de Madrid. Salvo el tenor catalán Josep Palet, que procedía de Milán, la mayoría de los primeros cantantes de esta compañía de Manuel Carballada procedían del Teatro Real de Madrid, en donde venían actuando. Es el caso de la soprano Matilde de Lerma, quien ya cantaba en el Teatro Real en las temporadas 1909 - 1910, 1910 - 1911 y continuaría actuando en la temporada 1911 - 1912.⁵⁴⁰

Los precios eran relativamente elevados: la butaca con entrada costaba 7'50 ptas., mientras que la Entrada General, 1'50 ptas. La presencia de una buena figura del canto como Matilde de Lerma, cabecera de los "segundos espadas" de la lírica, así como Josep Palet, y las plantillas corales e instrumentales, más numerosas, debieron incidir en las tarifas.

La temporada, aunque con un mal comienzo, cosechó buenos resultados, a tenor de las opiniones vertidas en la prensa local por la crítica artística. Exponemos a continuación la totalidad de las representaciones:

6 de mayo de 1911: "Aida" (Matilde de Lerma, Beatrice Kosta, Jaime Ferré, Giuseppe Nistri). Matilde de Lerma hubo de cantar enferma, con descontento por parte del público y de la crítica acerca de la interpretación del conjunto canoro:

<Pocas palabras para juzgar el debut de la compañía de ópera, porque lo de anoche puede considerarse como una simple presentación de artistas>,⁵⁴¹

<apenas se iniciaron leves tropiezos en el primer acto, los "morenos" exteriorizaron su mal humor>.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Gómez de la Serna, G.: "Gracias y desgracias del Teatro Real", op. cit., pp. 110 - 111.

⁵⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 7 de mayo de 1911.

⁵⁴² *El Pueblo*, 7 de mayo de 1911.

7 de mayo de 1911: "La Bohème" (Carmen Caussade, Ángeles García Blanco, Attilio Salvaneschi, Giuseppe Nistri, Antonio Vidal). Dado que en esta función no cantaba Matilde de Lerma, los precios eran más reducidos: la butaca con entrada costó 5 pesetas; mientras que la Entrada General, 1 peseta. Una representación que fue del agrado de los numerosos espectadores y de la crítica, gracias al brillante cometido del tenor Attilio Salvaneschi: *<Anoche todo anduvo mejor. Desde los primeros compases el público se inclinó al éxito. Todo dependió del tenor Sr. Salvaneschi>*.⁵⁴³

8 de mayo de 1911: "La Bohème" (sin cambios en su reparto).

9 de mayo de 1911: "Los Hugonotes" (Matilde de Lerma, José Palet, Beatrice Kosta, Ángeles García Blanco, Antonio Vidal y Conrado Giral en los principales papeles). Brillante actuación de las dos principales figuras, Matilde de Lerma y Josep Palet, con una ópera considerada ya un tanto anacrónica por la crítica:

*<La representación de la ópera "Gli Ugonotti", con sus arcaicos recitados y sus sorprendentes desigualdades, fue un éxito, aunque todas las figuras resultaron pálidas ante la brillante labor de la eminente tiple y el no menos notable tenor señor Palet.>*⁵⁴⁴

La crítica valenciana, como puede verse, comenzaba a arrinconar las óperas de Meyerbeer.

10 de mayo de 1911: "Carmen" (Beatrice Kosta, Ángeles García Blanco, Josep Palet, y Cabello, como "Escamillo", en los principales papeles). La tarifa de la Entrada General volvió a subir en esta función a 1'50 ptas. Una discreta representación de conjunto:

*<No fue la interpretación de "Carmen" anoche un éxito tan grande como el de "Hugonotes", pero si en general la representación no pasó de discreta, hubo labor individual digna de estima.>*⁵⁴⁵

Durante 5 días permaneció interrumpida la breve temporada de la compañía de Manuel Carballeda. Restarán siete funciones postreras para la conclusión definitiva. Entretanto, la compañía había contratado a Francisco Viñas y el barítono José Segura Tallien. Viñas, que aún cantaba aquellos días

⁵⁴³ *El Mercantil Valenciano*, 8 de mayo de 1911.

⁵⁴⁴ *La Correspondencia de Valencia*, 10 de mayo de 1911.

⁵⁴⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 11 de mayo de 1911.

en el Liceo barcelonés, comparecería ante los espectadores del Teatro Principal el 19 de mayo. Ya se había anunciado su retirada de la escena teatral, por lo que esta visita del divo de Mollà era su despedida del público valenciano.⁵⁴⁶

El 15 de mayo se reanudaron las representaciones de ópera en el Teatro Principal, a cargo de la compañía de Manuel Carballeda.

15 de mayo de 1911: "Los Hugonotes" (sin cambios en su reparto).

16 de mayo de 1911: "Lucia di Lammermoor" (García Blanco, Salvaneschi, Nistri, Giral, Oliver). La inexperiencia de Ángeles García Blanco fue censurada por el crítico de "El Mercantil Valenciano": *<se ha lanzado prematuramente a la escena, pues todavía no posee un estilo de canto depurado>*.⁵⁴⁷

17 de mayo de 1911: "Aida" (Matilde de Lerma, Beatrice Kosta, Josep Palet, Giuseppe Nistri).

18 de mayo de 1911: "Rigoletto" (encabezaron el reparto Ángeles García Blanco, Salvaneschi y José Segura Tallien). Segura Tallien se convirtió en el pilar de la representación, merced a sus naturales dotes:

<Artista de poderosas facultades, hizo ostentación de ellas en toda la ópera sin revelar cansancio alguno, sino por el contrario, todavía tuvo alientos para lucir su voz vibrante y de mucha extensión, en el dúo final, que suele suprimirse>.⁵⁴⁸

19 de mayo de 1911: "Tannhauser" (Francisco Viñas, Luz Sbiay, Beatrice Kosta, José Segura Tallien). Una vez más, el idolatrado Francisco Viñas acaparó las largas críticas de la representación de "Tannhauser", compartiendo protagonismo en esta ocasión con José Segura Tallien. Viñas, de nuevo, popularizando la ópera wagneriana en Valencia. La representación ofreció alguna curiosidad, como la apuntada por el rotativo "Las Provincias":

<para que la representación fuese más original, se hizo lo que ni en Bayreuth se ha llegado a realizar: bailar la obertura a telón corrido y con las bailarinas luciendo sus bellezas>.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ De acuerdo con lo anunciado en la crítica aparecida el 17 de mayo de 1911 en *La Correspondencia de Valencia*.

⁵⁴⁷ *El Mercantil Valenciano*, 17 de mayo de 1911.

⁵⁴⁸ *El Mercantil Valenciano*, 19 de mayo de 1911.

⁵⁴⁹ *Las Provincias*, 20 de mayo de 1911.

Por supuesto, la opinión de la crítica acogió con unánime criterio la genial interpretación de Francisco Viñas:

*<Viñas hace una creación magnífica de "Tannhauser". La interpretación es profundamente dramática; gesto, acento, inflexiones de voz, canto, todo aparece supeditado a la acción del drama. Jamás se ve a Viñas fuera de situación, y los cambios psicológicos del personaje los realiza con sumo arte>.*⁵⁵⁰

A pesar del gran cometido individual de Viñas y del barítono Segura Tallien, el conjunto resultó descompensado, debido a la gran inferioridad de las restantes voces y a la improvisación general, montándose la ópera con muy pocos ensayos:

*<Estas obras no se pueden improvisar; es preciso que haya una orquesta disciplinada (...) y esto se consigue ensayando mucho y con temporadas de ópera largas. A pesar del valor y del esfuerzo de profesores y director, milagros no se pueden realizar. Lo mismo hay que decir de los coros, en los que, además, hay que seleccionar. La dirección escénica también debe estudiar. La tiple Srta. Sbiay no pudo obtener un éxito al lado de artistas como los Sres. Viñas y Segura. Grave falta ha sido el no medir la relación de valores entre todos los artistas>.*⁵⁵¹

*<No es posible presentar al público obras de la importancia de Tannhauser con unos cuantos ensayos y con un marco endeble y grisáceo, para que se destaquen una ó dos figuras ofrecidas como pabellón que cubra tan insignificante mercancía. Sabemos de memoria que en teatros de provincia, donde existe poca población flotante que permita la renovación constante del público, no es posible invertir una temporada larga en una o dos obras. Aun siendo corta, como la presente, exige el público cartel variado>.*⁵⁵²

El crítico, anónimo, de "La Correspondencia de Valencia", había sido preclaro: precisamente la nueva etapa que ahora se inicia, a partir de este año 1911, está caracterizada por la contracción de la oferta operística desde el punto de vista cuantitativo, con "temporadas" muy breves (en rigor, pequeños "ciclos" con un escaso puñado de óperas), en donde las representaciones operísticas acostumbra a poseer un carácter improvisado, con escasos ensayos. Ello redundará en la menor calidad artística de la interpretación operística, la cual se intentará revestir y dignificar con la atractiva presencia de algunas figuras canoras de primera línea. Míticos cantantes que, de manera lenta e imperceptible, irán distanciando cada vez más sus visitas; de la misma manera que la frecuencia de las temporadas es menor también. Por otro lado, las compañías intentarán mantener las exigencias del público por lo que a la

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ *La Voz de Valencia*, 20 de mayo de 1911.

⁵⁵² *La Correspondencia de Valencia*, 20 de mayo de 1911.

variabilidad del cartel respecta, con frecuentes cambios en los títulos, en la mayoría de los casos obras de repertorio.

20 de mayo de 1911: "Rigoletto" (Ángeles García Blanco, Salvaneschi, José Segura Tallien).

21 de mayo de 1911: "Tannhauser" (Francisco Viñas, Carmen Caussade, Beatrice Kosta, José Segura Tallien). Fue esta la función de despedida de Viñas y la última de la temporada, debida a la compañía de Manuel Carballeda. Conviene afirmar que los precios no variaron en las funciones en las que participó Viñas, manteniéndose la Entrada General en 1'50 ptas. (y la butaca con entrada, 7'50 ptas). Los mediocres resultados globales en la primera función de "Tannhauser" motivaron un cierto retraimiento del público en esta segunda función. Una nueva representación de la ópera wagneriana que tampoco rayó a gran altura, si exceptuamos el brillantísimo papel estelar de Francisco Viñas:

<Había en la sala bastante animación, pero ésta hubiera sido mayor á no mediar el error en que se incurrió en la primera representación de la ópera wagneriana. Su representación mejoró anoche, sin que esto quiera decir que adquiriese un relieve notable. Superó a la de la obra noche, pero nada más, pues además de la deficiencia de algunos artistas, aquélla no pasó de ser un ensayo general. Claro que esto no reza con el tenor Viñas, que ha estado en las dos representaciones de "Tannhauser" insuperable, confirmando la celebridad que en otros teatros de mayor categoría que el nuestro ha conquistado como fiel intérprete del canto wagneriano>.⁵⁵³

El rotativo "Las Provincias", que siempre se hubo convertido en el auténtico paladín del tenor catalán en Valencia, lanzó un amplísimo panegírico a su mítica figura canora. De él hemos entresacado las frases laudatorias más ilustrativas:

<Ayer pudo interpretar nuestro artista un papel sin agobios de momentos ocasionados por inseguridades de otros coparticipes en la acción. Y ello salió á maravilla por parte de Viñas. Hemos dicho "interpretar" y es la palabra que en justicia debe aplicarse a Paco Viñas. (...) Y hace Viñas más que eso, porque lo hace todo en bella síntesis de arte, uniendo ritmo, canto, acentos, gestos y movimientos en magnífica unidad. (...) Viñas, sépanlo los "atenienses" de a perra chica, interpreta "Tannhauser" como pocas veces puede verse. Su estudio de la obra, la gradación de la intensidad dramática, la transformación de la psicología difícil del personaje, la terrible lucha final, todo ello no podía hacerlo un tenor, por tenor que sea, y por calderones de á cuarto de hora que suelte. (...) Por esto Viñas convence cada vez más: No es el cantante el que le interesa hacer resaltar, sino el personaje; Viñas no quiere que los espectadores aplaudan a Viñas, sino que se sugestione y se emocione con los dolores de Tannhauser, el caballero cantor. Esto es de una dignidad, de una nobleza

⁵⁵³ *El Mercantil Valenciano*, 22 de mayo de 1911.

artística tan grande, que se necesita públicos depuradísimos para alcanzarlo a comprender en toda su intensidad>.⁵⁵⁴

III.12.- LA TEMPORADA 1911 - 1912: TEATRO PRINCIPAL: ELVIRA DE HIDALGO Y EDOARDO MASCHERONI. COMPAÑÍA DE GINO PUCETTI. PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA GORGÉ.

Elvira de Hidalgo⁵⁵⁵ fue una de las brillantísimas sopranos ligeras españolas de aquella época, junto con Graziella Pareto, María Barrientos o Mercedes Capsir, entre otras. Las cuatro cantantes citadas actuarán en los escenarios valencianos. Graziella Pareto ya lo hizo en la temporada anterior 1910 - 1911. Ahora, y con ocasión de la función anual a beneficio del Hospital Provincial, comparecerá Elvira de Hidalgo en el Teatro Principal para interpretar la ópera rossiniana "Il Barbiere di Siviglia". Junto a Elvira de Hidalgo, el tenor Perea, los bajos Nicoletti Kormann ("Don Basilio") y Trevisan ("Don Bartolo"), y el barítono Badini ("Figaro"). La ejecución de este "Barbiere di Siviglia" se vio afectada por la polémica generada alrededor de la creación de un nuevo arbitrio municipal sobre los espectáculos en general. Dicho impuesto gravaba un 10 % la tarifa de la entrada. De acuerdo con el periódico "El Correo", el montante impositivo global que soportaba un espectáculo teatral -considerando los tributos y cargas fiscales de las diversas corporaciones y entidades estatales- ascendía al 45 % de los ingresos en taquilla.⁵⁵⁶ Las empresas se resistían a pagar este nuevo arbitrio, porque no querían repercutirlo al espectador a través del aumento de los precios de las entradas. Así, los teatros y "cinematógrafos" de la ciudad permanecieron cerrados. Pero ello afectaba, también, a los músicos del foso y asalariados en general;

⁵⁵⁴ *Las Provincias*, 22 de mayo de 1911. El apelativo "atenienses" alude despectivamente a aquellos espectadores de las galerías altas (hoy los denominaríamos del "gallinero") cuyo refinamiento auditivo es escaso y su criterio estético grosero, que propende a un efectismo fácil y no apprehende la esencia del canto (siempre en la opinión del crítico de *Las Provincias*).

⁵⁵⁵ Esta soprano ligera se convertiría en la profesora de Maria Callas, durante la residencia de la cantante española en Atenas.

⁵⁵⁶ *El Correo*, 5 de febrero de 1912.

quienes se enfrentaban <a l'amença d'una disminució dels sous per part dels empresaris>.⁵⁵⁷ Ante esta amenaza, los profesores de orquesta, asociados al Ateneo Municipal, se negaban a participar en ningún espectáculo. El 9 de febrero, -y ante la premura por la celebración de la función a beneficio del Hospital Provincial (anunciada para el 10 de febrero)-, el alcalde intentó desesperadamente convencer a los profesores de orquesta conferenciando con una comisión del Ateneo Municipal para que, -de manera excepcional-, accedieran a tomar parte en la función. El gobernador, por su parte, <hizo un llamamiento a los sentimientos humanitarios de las empresas, rogándoles que dieran facilidades para que pueda celebrarse la función a beneficio del Hospital Provincial>,⁵⁵⁸ prometiendo compensar la aprobación de este nuevo impuesto con la rebaja de otros arbitrios. Vano esfuerzo, pues el propio empresariado <bajo mano (...) habían prohibido a los músicos que tocasen en la función>.⁵⁵⁹ En estas circunstancias, el mismo 10 de febrero, sábado, se tomó una decisión insólita, arbitrada por la Diputación, con el consentimiento de Edoardo Mascheroni, quien se había desplazado desde Barcelona *ex profeso* para dirigir este "Barbiere di Siviglia": la obra se cantaría con el único acompañamiento instrumental del <piano y harmonium; al piano se sentó el Sr. Mascheroni, y al harmonium el maestro Sabater, de Barcelona>.⁵⁶⁰

Un sector de la prensa se opuso a la celebración de esta función, por entenderla inapropiada ante la adversidad de las condiciones objetivas, aseverando *a posteriori* el fracaso económico de la misma.⁵⁶¹ El precio de la Entrada General no era exorbitante, cifrándose en 1'50 ptas; costando la butaca 10 pesetas.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Op. cit., p. 229.

⁵⁵⁸ *El Pueblo*, 9 de febrero de 1912.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Almanaque *Las Provincias* para el año 1913. (Este "maestro Sabater" no es otro que José Sabater, padre de la pianista Rosa Sabater. Este director de orquesta tendrá una mayor presencia en nuestros escenarios en años posteriores, como comprobaremos más adelante).

⁵⁶¹ *El Pueblo*, 11 de febrero de 1912.

⁵⁶² Obsérvese que la tarifa de la Entrada General era la misma que la de la compañía de Manuel Carballeda, que actuó el año anterior en el mismo escenario.

Pese a esta suerte de draconianas condiciones, la representación de "Il Barbiere di Siviglia" fue muy bien acogida por el público: *<La interpretación del "Barbero de Sevilla", a juzgar por los aplausos, hay que calificarla de notabilísima>*.⁵⁶³ La crítica la recibió con pequeñas reticencias, por la desigualdad y las limitaciones de algunos cantantes. Aún reconociendo en Elvira de Hidalgo sus excelentes cualidades *<es una soprano ligera de condiciones admirables>*,⁵⁶⁴ *<una voz bien timbrada que maneja con gracia y facilidad en todos los registros>*⁵⁶⁵, sin embargo advirtió la endeblez de su registro sobreagudo, precisamente sobre el que se sustenta la coloratura más efectista y virtuosa: *<en los sobreagudos flaquea un poco>*.⁵⁶⁶ No obstante, la mayoría de la crítica valenciana convino en reconocer la gran interpretación que Elvira de Hidalgo hizo al encarnar el papel de "Rosina"⁵⁶⁷. De acuerdo con Rodolfo Celetti, al interpretar este personaje Elvira de Hidalgo superó a todas las intérpretes de su tiempo.⁵⁶⁸

Por otra parte, una reunión que se celebraría días después en el Ministerio de Hacienda permitiría desbloquear la situación en la que se encontraban las empresas de espectáculos. El alcalde Bermejo, el secretario y un concejal del consistorio valenciano se desplazaron a Madrid el 23 de febrero, prometiéndoles el ministro el estudio de una nueva fórmula fiscal global, basada en un concierto sobre el 33 % del aforo del teatro. Esta propuesta ministerial fue bien acogida por los ediles y los empresarios valencianos, y el 24 de febrero volvieron de nuevo a abrir sus puertas al público los teatros Princesa, Eslava, el salón Novedades y las salas de

⁵⁶³ *El Pueblo*, 11 de febrero de 1912.

⁵⁶⁴ *La Voz de Valencia*, 11 de febrero de 1912.

⁵⁶⁵ *El Pueblo*, 11 de febrero de 1912.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ Esta opinión de la crítica quedó sintetizada en el Almanaque de "Las Provincias" para el año 1913: *<el papel de Rosina lo cantó e interpretó admirablemente>*.

⁵⁶⁸ Celetti, R.: *Le Grandi Voci*. Op. cit., p. 379: *<Il personaggio per il quale andò universalmente nota, superando probabilmente tutte le interpreti contemporanee, fu quello di Rosina nel "Barbiere">*.

cinematógrafo. El resto de los coliseos secundaría poco después esta reapertura.

El 21 de mayo compareció en el Teatro Principal una mediocre compañía de ópera, bajo la batuta de Gino Puccetti. Junto a él, el veterano Joaquín Almiñana en su cometido habitual, maestro de coros. Se trataba de una compañía formada por la propia empresa del Teatro Principal. La prensa valenciana destacó la presencia de otra soprano ligera, Josefina Sanz, argumentando en su "curriculum" la intervención junto a Titta Ruffo en la temporada anterior del matritense Teatro Real. No obstante, Josefina Sanz era una cantante relativamente novel, amén de sus discretas aptitudes canoras. En pocas palabras, una cantante sin relevancia.⁵⁶⁹ Tampoco los restantes cantantes sobresalían de la mediocridad. El público, en consecuencia, mostró su desinterés; por lo que las funciones hubieron de suspenderse el día 29 de mayo por falta de espectadores, concluyendo inopinadamente la temporada de ópera de esa compañía. Una compañía cuya principal figura en cartel era una cantante secundaria. Acaso sea éste un rasgo de provincianismo en la historia de las representaciones operísticas valencianas: la abundancia de compañías de muy escasa calidad, -pese a existir honrosos contraejemplos-, que difícilmente serían habituales en los grandes coliseos del país, el Teatro Real y el Liceo catalán. Precisamente, de estos dos teatros procedían las buenas compañías que visitaban esporádicamente los escenarios valencianos. O, al menos, del Real madrileño y del Liceo barcelonés procedían los mejores cantantes y directores, contratados ocasionalmente como "refuerzos" del cartel

⁵⁶⁹ Por lo que a la participación de Titta Ruffo durante la temporada 1911 - 1912 en el Teatro Real se refiere, Cfr. Gómez de la Serna, G., *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 110 - 111. (En su libro, Gaspar Gómez de la Serna enuncia sólo los estrenos operísticos de cada temporada y los principales cantantes que participaron en ella; pero no detalla cada una de las funciones ni tampoco sus elencos. La soprano ligera Josefina Sanz no figura en ningún caso en su investigación. Hemos comprobado, no obstante, que Josefina Sanz cantó los papeles femeninos estelares de "Il Barbiere di Siviglia" y "Rigoletto" junto a Titta Ruffo. Pese a ello, Josefina Sanz era una cantante de rango secundario.

de una compañía actuante en nuestra ciudad, siendo las primeras figuras del elenco. Una contratación que aprovecha el paso o la permanencia de los artistas por esos dos magnos teatros.

Junto a Josefina Sanz, figuraban cantantes con nombres artísticos italianizados, una costumbre de la época, como la soprano Felicitá Ordugna (=Felisa Orduña) o los bajos Rossato (=Rosat) o Giuseppe Fuster (=José Fuster). Este era su cuadro artístico:

Maestro director: Gino Puccetti.

Maestro de coros: Joaquín Almiñana.

Director de escena: Juan Villaviciosa.

Sopranos: Josefina Sanz, Felicitá Ordugna y Elsa Mosen.

Contraltos: Frau y Casa.

Tenores: Del Rey, Vittorio Morgatti.

Barítono: Baretin y Nestri.

Bajos: Luigi Rossato, Giuseppe Fuster, Masiá y Manuel Candela.

La compañía contaba, además, con 50 instrumentistas, 40 coristas y 16 bailarinas.

La ópera de Arrigo Boito fue la escogida para abrir la temporada:

21 de mayo de 1912: "Mefistofele" (la soprano Felicitá Ordugna, el tenor Del Rey y el bajo Rossato en los principales papeles).

22 de mayo de 1912: "Aida" (Felicitá Ordugna, la debutante contralto Frau, el tenor Morgatti, el barítono Baretin y el bajo Rossato en los principales papeles). Una función que ya contó con escasa afluencia de público, hecho que sorprendió a la crítica, habida cuenta de la popularidad de "Aida", una ópera utilizada por las empresas para salvar los apuros económicos:

<No fue poca la extrañeza que sufrimos al llegar anoche (...). La entrada era floja (...). Y nuestra extrañeza fue mayor al pensar que la obra de Verdi que se representaba es de las que siempre han dado positivos resultados para las empresas; que suelen ácogerse a "Aida" en los momentos de apuro para salvar un compromiso de carácter económico. Y es que nuestro público siente una singular preferencia por esa hermosa ópera>.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ El Pueblo, 23 de mayo de 1912.

23 de mayo de 1912: "Rigoletto" (Josefina Sanz, la contralto Casa, Del Rey, Baretín, y el bajo Fuster, en los principales papeles). Una función más con escaso público, pese a que la crítica consideraba mínimamente digna la compañía:

<Tres noches lleva actuando la compañía del maestro Puccetti y apenas si ha habido una regular afluencia de público (...). Este retraimiento lo consideramos injustificado, pues los artistas, dentro de su modesta esfera, son dignos del aplauso público>.⁵⁷¹

24 de mayo de 1912: "Mefistofele" (sin cambios en su reparto).

25 de mayo de 1912: "Aida" (Felicita Ordugna, Frau, Morgatti, Nestri y Masiá).

26 de mayo de 1912: "Rigoletto" (el bajo Masiá en lugar de Fuster; el resto del reparto sin cambios).

28 de mayo de 1912: "Lohengrin" (Felicita Ordugna, Frau, Morgatti, Baretin y Rossato). Una función para el olvido, con desafortunados cantantes y *<desafinaciones y pérdidas de compás>* en los músicos del foso.⁵⁷²

29 de mayo de 1912: "Lohengrin" (sin cambios en su reparto).

El 30 de mayo la empresa del Teatro Principal decidió suspender las funciones, concluyendo la temporada, ante las pérdidas económicas ocasionadas por *<la frialdad con que fue recibida dicha compañía por el público>.⁵⁷³*

En plena feria de julio compareció en la Plaza de Toros la compañía de la familia Gorgé.⁵⁷⁴ Los precios eran realmente "populares", pues la entrada al tendido costaba tan sólo 25 céntimos (0'25 ptas). Como era habitual, los Gorgé intercalaban óperas italianas (cantadas en castellano), o españolas, con zarzuelas y operetas. Así, la temporada fue inaugurada el 13 de julio con "La Tempestad" de Ruperto Chapí. La primera ópera que subió al coso taurino, el

⁵⁷¹ *El Pueblo*, 24 de mayo de 1912.

⁵⁷² *La Voz de Valencia*, 29 de mayo de 1912.

⁵⁷³ *La Voz de Valencia*, 30 de mayo de 1912.

⁵⁷⁴ Dado que el lector conoce ya suficientemente esta compañía alicantina, nos parece machacón reiterar una vez más su lista artística, en especial su estable núcleo familiar.

15 de julio, fue "Aida", cantada en castellano. La temporada de esta popular compañía, irrelevante, anduvo bien acogida por el público -que asistió masivamente- y por la crítica:

15 de julio de 1912: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, el tenor Vicente Costa y el barítono García Soler en los principales papeles).

17 de julio de 1912: "Cavalleria Rusticana" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Vicente Costa y el barítono Rodrigo).

19 de julio de 1912: "Aida" (el barítono Juan Bautista Corts substituyó a García Soler; el resto del elenco se mantuvo invariable). Una representación muy aplaudida, con una Plaza de Toros totalmente abarrotada de espectadores.⁵⁷⁵

22 de julio de 1912: "La Bohème" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Vicente Costa y el bajo Casas, en los principales papeles). Otra vez, la Plaza de Toros llena de público.

27 de julio de 1912: "Marina": Ramona Gorgé, el tenor Úbeda, Juan Bautista Corts y el bajo Casas. El sesgo eminentemente humilde y entrañable de la compañía Gorgé, su inteligente combinación de populares óperas y zarzuelas, su elenco artístico modesto pero mínimamente digno, los precios módicos y el carácter festivo de la propia temporada (inmersa en la Feria de Julio) constituían las claves de la masiva asistencia de espectadores a estas funciones. Y "Marina" no fue una excepción, registrándose *<otro entradón, lo que demuestra el acierto que tiene la compañía en la elección de obras>*.⁵⁷⁶

2 de agosto de 1912: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos y Juan Bautista Corts). *<Un lleno estupendo, de los que forman época>*.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ *Las Provincias*, 20 de julio de 1912.

⁵⁷⁶ *La Voz de Valencia*, 28 de julio de 1912.

⁵⁷⁷ *Las Provincias*, 3 de agosto de 1912.

4 de agosto de 1912: "Aida" (con el mismo reparto). La abarrotada presencia de público en la función del 2 de agosto, a beneficio de Ramona Gorgé, provocó la repetición del beneficio el día 4.

7 de agosto de 1912: "La Bohème" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé y Salvador Alejos en los principales papeles).

10 de agosto de 1912: "El Trovador" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Rafaela Gorgé, Arturo Úbeda, Juan Bautista Corts, Ramón Casas, Manuel Gorgé, José Ramos y José Queralt).

11 de agosto de 1912: "Cavalleria Rusticana" (sin cambios en su reparto).

29 de agosto de 1912: "Aida" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Salvador Alejos y Juan Bautista Corts en los principales papeles).

30 de agosto de 1912: "Cavalleria Rusticana" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Arturo Úbeda, Juan Bautista Corts). Esta fue la última función de ópera de la compañía Gorgé. El comentario crítico del rotativo "Las Provincias" de esta función postrera nos apuntaba algunas de las claves de su éxito entre el público: *<Populariza las óperas célebres haciéndolas cantar con textos castellanos para que los entienda el pueblo, y dando de estas óperas representaciones muy educadoras y excelentes>*.⁵⁷⁸

II.3.13.- LA TEMPORADA 1912 - 1913: TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA BARATTA. ACTUACIONES DE LOS DIVOS MARÍA BARRIENTOS, TITTA RUFFO, VIRGINIA GUERRINI, DOMENICO VIGLIONE-BORGHESE Y FRANCISCO VIÑAS. LAMOTTE DE GRIGNON Y EL ESTRENO DE "TRISTÁN E ISOLDA". PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA DE PABLO GORGÉ.

La temporada 1912 - 1913 fue pródiga en visitas de grandes figuras del canto, aunque -como es característico en esta segunda fase- la permanencia

⁵⁷⁸ *Las Provincias*, 31 de agosto de 1912.

de las compañías fue breve: 11 días tan sólo se mantuvo en cartel la compañía de Arturo Baratta, 6 días la compañía organizada alrededor de María Barrientos, 3 días la dirigida por Ricardo Villa, 9 días la encabezada por el maestro Lamotte de Grignon. Se aprovechan las estancias o giras de grandes cantantes por el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, con lo que las temporadas operísticas valencianas se construyen a base de pequeños "bolos" de los divos que actúan en los dos teatros más emblemáticos del país: María Barrientos en Barcelona, Titta Ruffo en el Teatro Real, etc... Mención aparte merecen los habituales periplos de las compañías de Arturo Baratta y los regionales de la compañía alicantina de la familia Gorgé. Ambos arrancan desde la primera fase, perdurando hasta bien entrada la segunda década de nuestro siglo XX. No obstante, es sintomático señalar que en esta segunda etapa de nuestra historia de la ópera también las permanencias de las compañías de Arturo Baratta son sensiblemente más breves.

El 20 de septiembre la compañía de Arturo Baratta dio comienzo a una nueva temporada en el Teatro Principal. Se trataba de una compañía con efectivos canoros procedentes de Madrid y Barcelona que incluía además dos voces italianas, el tenor Nino Grancini y el bajo Emilio Sessona. Baratta había aprovechado la circunstancia de que ambos cantantes habían sido contratados por el Liceo barcelonés para la temporada 1912 - 1913. Junto a ellos, la soprano valenciana Emilia Vergeri, -quien había actuado en la temporada anterior en Nueva York-, y la mezzo Concha Callao. El resto eran cantantes catalanes en su mayoría, habituales en nuestros escenarios, voces muy secundarias en cualquier caso. La lista de la compañía era la siguiente:

Maestro director: Arturo Baratta.

Otros maestros: José Pascual y Francisco Ribas.

Sopranos: Cayetana LLuró y Emilia Vergeri.

Mezzosoprano: Concepción Callao.

Tenores: Nino Grancini, Juan Elías.

Barítonos: Gustavo Claverio, Valerio López Barrios, Francisco Puiggener.

Bajos: Emilio Sessona, Conrado Giral.

Director de escena: Julio Serra.

El precio de la butaca costaba tan sólo 2 pesetas. Aunque esta vez Baratta cosechó con su compañía mejores resultados que en ocasiones anteriores, la temporada fue irrelevante, siempre dentro de la mediocridad, perjudicada por la improvisación y la falta de ensayos. En general el público asistente fue muy escaso, lo que procuraría unos ingresos presumiblemente pobres para la compañía, expresado con fina ironía por la crítica:

<la compañía dirigida por el maestro Baratta ha obtenido más aplausos que pesetas, y como de éstas se pedían bien pocas por una labor artística, si no muy sobresaliente, sí notable, atendiendo a los precios moderados, de ahí que creamos que el público ha sido injusto con los artistas>.⁵⁷⁹

En la programación, dos títulos infrecuentes: el *reprise* de "Sansón y Dalila" y "Madame Butterfly". La ópera de Saint-Saëns, obra que antaño disfrutara de cierta popularidad, hogaño iba siendo retirada de los carteles. Por lo que a "Madame Butterfly" respecta, nunca este drama pucciniano fue una obra popular, incomparable en su aceptación a "La Bohème" o "Tosca". Las óperas representadas fueron las siguientes:

20 de septiembre de 1912: "Aida" (Emilia Vergeri, Concha Callao, Juan Elías, Gustavo Claverio, Emilio Sessona).

21 de septiembre de 1912: "Tosca" (Emilia Vergeri, Juan Elías, Gustavo Claverio, en los principales papeles).

22 de septiembre de 1912: función de tarde: "Aida" (sin cambios en su reparto).

22 de septiembre de 1912: función de noche: "La Bohème" (Cayetana LLuró, la soprano ligera Oriente en el papel de "Musette", el tenor Ferrás, Emilio Sessona, Valerio López Barrios y Francisco Puiggener).

23 de septiembre de 1912: "La Bohème" (el tenor Grancini sustituyó a Ferrás; permaneciendo el resto del elenco invariable).

⁵⁷⁹ *El Pueblo*, 2 de octubre de 1912.

24 de septiembre de 1912: "La favorita" (Concha Callao, Ferrás).

25 de septiembre de 1912: "Lohengrin" (Emilia Vergeri, Concha Callao, Nino Grancini, Gustavo Claverio y Emilio Sessona, en los papeles principales). La crítica y el público advirtieron *<la falta de preparación por parte de algún artista y la falta de ensayos (...). De esto se dio cuenta el público anoche en la representación de "Lohengrin">*.⁵⁸⁰ Es sintomático, no obstante, la popularidad de "Lohengrin" entre la sociedad valenciana, pues la prensa hubo reseñado que *<El anuncio de que iba a cantarse "Lohengrin" llevó anoche numeroso y distinguido público (...). En butacas y palcos veíase a algunas familias aristocráticas; entre otras personalidades asistieron el Capitán General, conde del Serrallo...>*⁵⁸¹

26 de septiembre de 1912: "Il Trovatore" (Emilia Vergeri, Concepción Callao, Juan Elías, Valerio López Barrios y Conrado Giral en los principales papeles).

27 de septiembre de 1912: "La Favorita" (Concepción Callao, Juan Elías).

28 de septiembre de 1912: "Sansón y Dalila" (Concha Callao, Juan Elías, Gustavo Claverio).

29 de septiembre de 1912: función de tarde: "Lohengrin" (el tenor Farrás sustituyó a Nino Grancini; el resto del elenco permaneció invariable).

29 de septiembre de 1912: función de noche: "Sansón y Dalila" (sin cambios en el reparto).

30 de septiembre de 1912: "Il Trovatore" (sin cambios en el reparto). Una función con escasos espectadores. El crítico del periódico "Las Provincias" reflexionaba -a propósito de la inasistencia del público a esta función- sobre los inconvenientes del espectáculo operístico en Valencia: la escasa afición musical, un público exigente ante unas compañías discretas, y, -para el caso particular del Teatro Principal, dependiente de la Diputación- la obligatoriedad

⁵⁸⁰ *La Vez de Valencia*, 26 de septiembre de 1912.

⁵⁸¹ *El Pueblo*, 26 de septiembre de 1912.

impuesta por la Diputación al empresario arrendatario del teatro, debiendo éste ofertar funciones de ópera. Parece obvio que la política de la Diputación consideraba "prestigioso" el espectáculo operístico *per se*, y dicha obligatoriedad pretendía cubrir, además, la laguna operística dentro de la diversificada oferta de espectáculos del Teatro Principal, ahora más "engalanada" con la presencia de la ópera.⁵⁸² La solución del empresario arrendatario, poco reticente ante un espectáculo tan costoso, consistente en contratar compañías de ópera baratas y de discreta calidad era escasamente imaginativa, por cuanto el retraimiento del público provocaba una merma de los ingresos en taquilla. Esta ausencia de público se veía agravada -según la opinión del crítico- por las circunstancias de las tempranas fechas, el emplazamiento temporal de unas funciones operísticas en "*pretemporada*". Reproducimos literalmente la reflexión del crítico por considerarla de gran interés:

<Es de todo punto tirano obligar a la empresa a ir a un negocio, a todas vistas malo, en cualquier época del año, dada las exigencias del público y la poca o ninguna afición que desgraciadamente hay a oír buena música y la época en que por cumplir el contrato ha tenido que hacerse.

Dado lo económico de los precios y lo excelente de la compañía que hoy termina, es realmente inexplicable e injusto el vacío que el público le ha hecho.

*Tome buena nota de ello la Diputación Provincial, y deje a las empresas en libertad para dar ópera cuando el abono responda o le convenga. De lo contrario, es imposible que las empresas se puedan desenvolver bien, y ello va en perjuicio del buen nombre del teatro>.*⁵⁸³

1 de octubre de 1912: "Madame Butterfly" (Cayetana LLuró, Franco Rayer, Concepción Callao). Muy poco público en la última función de la compañía Baratta, que además salió descontento con esta ópera, denostada por la crítica:

*<Francamente, no nos explicamos que pueda interesar ni menos impresionar a público de gustos delicados, la partitura exótica, de técnica más caprichosa y estridente que la de "Tosca", en que una melodía pobre de ideas se repite hasta la saciedad>.*⁵⁸⁴

⁵⁸² Posteriormente, con ocasión de la inauguración del Teatro Olympia, volveremos a comprobar la prestigiosa consideración de la que gozaba el espectáculo operístico; pues el empresariado de dicho teatro resolverá ambiciosamente celebrar unas funciones de ópera para tal evento.

⁵⁸³ *Las Provincias*, 1 de octubre de 1912.

⁵⁸⁴ *El Pueblo*, 2 de octubre de 1912.



El mismo día en que se despedía la compañía Baratta en el Teatro Principal, el 1 de octubre, en el Teatro Apolo una compañía de zarzuela daba una función de ópera, representándose "Cavalleria Rusticana", a cargo de cantantes regionales (la soprano Bonastre, el tenor Belenguer y el barítono Juan Bautista Corts) y dirigiendo el maestro Cabas.

En los últimos días de enero de 1913, la compañía constituída alrededor de María Barrientos actuó en el Teatro Principal. Se trataba de una compañía con elementos procedentes de Barcelona y que aprovechaba una *tournée* de la gran diva, *tournée* que se inició en la urbe catalana. De nuevo nos visitaba una magna soprano ligera. María del Carmen Alejandra Barrientos López, hija de un barbero malagueño y de una estanquera de la barcelonesa calle Aribau, fue una de las mejores sopranos de coloratura mundiales, en una época a caballo entre los siglos XIX y XX. El amplio *fiato*, las maravillosas cadencias y una flexible, portentosa y acrobática coloratura constituían las principales virtudes canoras de aquella exuberante mujer. En el Teatro Principal, María Barrientos cantó óperas de su repertorio habitual: "Il Barbiere di Siviglia", "La Sonnambula", "Rigoletto" y "Lucia di Lammermoor". Una vez más, comprobamos cómo los títulos programados estaban en función de los repertorios de los grandes cantantes, incluyéndose en esta ocasión "La Sonnambula", una ópera poco frecuente en los escenarios valencianos. Junto a María Barrientos, el tenor Giacomo Dammaco, que procedía del teatro San Carlos de Nápoles; el barítono Edmondo Grandini, de la Scala de Milán; el bajo "buffo" Concetto Paterna, también de la Scala milanese; y en el podio el maestro Lorenzo Camilieri, quien había estado dirigiendo la orquesta del Covent Garden de Londres. Los cantantes secundarios completaban la lista de la compañía: las sopranos Cadadeis y Leonis, la contralto Mariny, los tenores Illa y Font, el barítono Arraiz y los bajos Rossetti y Vittorio. Se trató en su

conjunto de una compañía descompensada, con grandes diferencias entre María Barrientos y el resto de los cantantes. También la brevísima temporada resultó desigual, salvada por la presencia de la diva en el proscenio.

La compañía tan sólo actuó durante 6 días en el Teatro Principal: del 24 al 29 de enero. De las 6 funciones, María Barrientos cantó en 4. El precio de la butaca de patio en las funciones en las que cantaba María Barrientos (funciones extraordinarias) alcanzaba las 18'75 pesetas; mientras que en las funciones ordinarias la tarifa de dicha butaca descendía a 7'50 pesetas. En las funciones extraordinarias el precio de la Entrada General ascendía a las 2'50 pesetas.

Varios días antes de alzar el telón, la prensa local preparó la expectación de los aficionados, deshaciéndose en loas y apologías hacia la diva. Todas ellas destacaban, por supuesto, la acrobática coloratura de la cantante. La escrita en el "Diario de Valencia" consideraba, además, a María Barrientos como la sucesora de dos míticas cantantes españolas decimonónicas: Malibrán y Adelina Patti: *<Ella empeña el cetro que un siglo atrás tenía la Malibrán García, que luego recogió la Patti y hoy pertenece de derecho a nuestra egregia compatriota>*.⁵⁸⁵

La primera ópera representada por la compañía dirigida por Camilieri en el Teatro Principal fue "Il Barbiere di Siviglia", cantando María Barrientos, Giacomo Dammaco, Edmondo Grandini ("Figaro"), Concetto Paterna ("Don Bartolo") y Julio Vittorio ("Don Basilio") en los papeles principales. Dicha representación tuvo lugar el 24 de enero, constituyendo un éxito apoteósico, tanto para el público cuanto para la crítica artística. No obstante la presencia en escena de María Barrientos, el Teatro Principal no consiguió llenarse por completo, permaneciendo el patio de butacas un tanto desasistido de público. Pese a que hubo una gran homogeneidad en la crítica musical, reproducimos parcialmente la ejercida en el "Diario de Valencia", por distinguir con nitidez las

⁵⁸⁵ *Diario de Valencia*, 21 de enero de 1913.

irregulares actuaciones de los restantes cantantes, además de poseer el crítico una mayor profundidad (ponderándose la calidad de la voz, sus dotes interpretativas y el dominio de la obra) y conocimiento técnico del canto:

<Plateas, palcos principales, los del segundo piso, las alturas, todo estaba completamente ocupado; no ocurrió así en el patio, pues la mayor parte de las butacas estaban vacías. ¿La causa?. ¿Es que el precio es subido?. (...) Memorable sería para la historia artística del teatro Principal la función de anoche, en que hizo su reaparición en Valencia la famosa soprano ligera, María Barrientos. Esta grande artista, que revive las más puras tradiciones del "bel canto", merece una crítica especialísima. María Barrientos, sin duda alguna, es única por el encanto de su estilo, por su prodigiosa vocalización y por la belleza de su voz de soprano ligera pericota, abarca desde el "do" bajo hasta el "fa" sostenido sobreagudo y en este registro de extensión extraordinaria sorprende la igualdad con que están ejercitadas todas las cuerdas. Los pasajes de mayor agilidad no afectan su entonación, y el equilibrio de la emisión del sonido y la gradación de su volumen conservan siempre relación ajustadísima a la indole de los sentimientos, que interpreta sin sacrificar las bellezas del arte de cantar a la expresión de las actuaciones. Todo esto puso anoche de manifiesto la eminente diva en la obra que eligió para presentarse al público valenciano. (...) Electrizó la sin igual artista a la concurrencia de tal modo, que la ovación se hacía interminable (...) Anoche, la insigne soprano española hizo una "Rossina" como quizá la actual generación no haya visto. (...) La "particella" del conde de Almaviva estuvo a cargo del tenor Giacomo Dammaco. Posee una bonita voz, bien timbrada, aunque de poco volumen, pero anoche estaba poseído de un pánico injustificado, y ello sin duda contribuyó a que no luciera con esplendidez sus facultades. El revoltoso Figaro tuvo un regular intérprete en el barítono Edmondo Grandini, quien demostró ser un buen artista, pues sin poseer buena voz, cuenta con resortes de gran efecto y sobre todo domina la obra y salió muy airoso en su cometido>.⁵⁸⁶

El 25 de enero la compañía puso en escena "La Bohème". La ópera de Puccini fue cantada en sus principales papeles por el tenor César Vercher, Rafaela Leonis ("Mimi"), María Casadei ("Musette") y Edmondo Grandini ("Marcello") en los principales papeles. Una interpretación que *<en conjunto, resultó regular, destacándose en algunos momentos el tenor Sr. Vercher>.⁵⁸⁷* La asistencia de público, no cantando María Barrientos en esta ópera, fue aún menor que en "Il Barbiere di Siviglia".

El 26 de enero, y en una función de *matinée*, se representó "La sonnambula", otra de las *<obras favoritas>⁵⁸⁸* de María Barrientos. Junto a ella, Giacomo Dammaco, María Casadei y Julio Vittorio en los principales papeles. En esta ocasión la interpretación global estuvo mucho más conjuntada, obteniendo María Barrientos un triunfo calificado "grandioso".

⁵⁸⁶ *Diario de Valencia*, 25 de enero de 1913.

⁵⁸⁷ *El Pueblo*, 26 de enero de 1913. (César Vercher fue un cantante valenciano alumno de Lamberto Alonso, acaso recordado por sus actuaciones en los primeros años del madrileño Teatro de la Zarzuela).

⁵⁸⁸ *Diario de Valencia*, 26 de enero de 1913.

En la función nocturna del día 26 de enero se puso en escena la ópera de Gounod, "Faust", encabezando el reparto Rafaela Leonis, César Vercher y Julio Vittorio. Esteban Puig dirigió la orquesta. La pésima interpretación motivó el abandono de los espectadores: *<Al terminar el tercer acto, el paciente público se marchó, dejando la sala vacía>*.⁵⁸⁹

El 27 de enero, con la puesta en escena de "Rigoletto", volvió María Barrientos a comparecer en el escenario del Teatro Principal. El resto de los papeles estelares estaban a cargo de Edmondo Grandini y César Vercher. Otro brillante éxito de María Barrientos, que *<no se limitó a lucir el envidiable tesoro de su voz (...) dando a la poética figura de Gilda todo el relieve y el interés escénico que reclama>*.⁵⁹⁰

Una función rutinaria de "La Bohème" el día 28 de enero, con mejores resultados artísticos que los obtenidos en la primera representación, -sin variaciones en su reparto, excepto la sustitución de César Vercher por Giacomo Dammaco-, dio paso a la última función de la compañía, que tuvo lugar el 29 de enero. En esta función de despedida se representó "Lucia di Lammermoor", encabezando el reparto María Barrientos, Giacomo Dammaco y Edmondo Grandini. Una partitura perfectamente adaptada para las agilidades canoras de la Barrientos, que cosechó un éxito apoteósico, no faltando colombófilas exhibiciones por parte de los aficionados:

<La señora Barrientos eligió para su despedida la ópera "Lucia di Lammermoor", obra adecuada para que la diva luciera su prodigiosa agilidad de garganta y sus facultades de gran cantante. Comenzaron las ovaciones en el primer acto y ya no cesaron en toda la noche, acentuándose cada vez más hasta llegar al tercero. Fue el momento culminante, entonces. (...) Sobre la notable tiple ccyó una lluvia de flores, soltáronse palomos y hubo, en fin, manifestaciones de entusiasmo, que duraron largo rato. (...) Los demás artistas no descompusieron el cuadro y ya es bastante>.⁵⁹¹

Los días 12 y 14 de marzo una compañía dirigida por el maestro Ricardo Villa dio dos representaciones de ópera en el Teatro Principal. El empresario del coliseo valenciano había contratado a una serie de cantantes

⁵⁸ *Diario de Valencia*, 27 de enero de 1913.

⁵⁹ *El Mercantil Valenciano*, 28 de enero de 1913.

⁵⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 30 de enero de 1913.

que actuaban en el Teatro Real de Madrid, aprovechándose la circunstancia de que Titta Ruffo finalizaba -como los demás- sus compromisos en el Real, cantando en Valencia antes de emprender viaje para Budapest. Junto a Titta Ruffo otra gran figura mundial del canto que también participaba en la temporada del Teatro Real, la contralto Virginia Guerrini. El resto de los cantantes contratados, de menor entidad, también procedían del teatro madrileño: las sopranos Aida Gonzaga y Carmen Crehuet; el tenor Francisco Buroni y el bajo Antonio Vidal. Todos ellos concluyeron la temporada en el Teatro Real el 9 de marzo. En principio el Teatro Principal contaba también con la presencia del director Arturo Saco del Valle; pero Saco del Valle sufrió un ataque cerebral, siendo sustituido por Ricardo Villa.

Los precios de ambas funciones eran muy elevados, costando la butaca de patio 25 pesetas y la Entrada General 3'50. Obviamente se trataba de funciones extraordinarias. El precio de las localidades no atemperó el desmesurado interés del público por escuchar a Titta Ruffo, quien guardó su turno ante las taquillas del Teatro Principal desde la noche anterior a la primera función, formándose una cola que llegaba hasta el Ayuntamiento.⁵⁹² En la reventa de localidades, el precio de la Entrada General llegó a alcanzar las 8 pesetas.

Las óperas que se representaron fueron "I Pagliacci" y "Hamlet". La ópera de Thomas era un "*capolavoro*" interpretativo del barítono toscano, quien -una vez más- la había escogido para su interpretación en Valencia. De nuevo, una ópera infrecuente en los escenarios valencianos, cuya representación estaba justificada por pertenecer al repertorio de un divo.

En la función del 12 de marzo se ejecutó "I Pagliacci" (Titta Ruffo, Carmen Crehuet y Francisco Buroni en los papeles principales). El éxito de Titta Ruffo fue apoteósico. Nada más concluir el prólogo de la ópera de Leoncavallo hubo de repetirlo a petición del público, que no se cansó de

⁵⁹² *Las Provincias*, 12 de marzo de 1913.

obsequiarle con delirantes aplausos durante todo el transcurso de la ópera. La crítica, unánimemente apologética, resaltó sus portentosas facultades vocales y su recreación "verista" del personaje de "Tonio". La crítica artística escrita en "El Mercantil Valenciano" fue especialmente relevante por resaltar el impacto social de la presencia de Titta Ruffo en Valencia, aprovechando esta circunstancia para desplegar un excelso panegírico a los divos, verdaderamente sacralizados por ese rotativo:

<El enorme entusiasmo que ha producido la venida del colosal artista Titta Ruffo sólo es comparable con el que despertaron en "altro tempo" los famosos cantantes Julián Gayarre y Adelina Patti. Durante una quincena, el primero de los citados artistas ha sido la comidilla de todas las conversaciones, el tema de todos los debates. Lo mismo en la vía pública que en los casinos, en la intimidad del hogar que en el templo, estos días no se ha hablado de otra cosa, y el nombre de Titta Ruffo ha sido llevado en boca millares de veces, dando motivo a rencillas conyugales y hasta motivando casos de conciencia de los que no queriéndose privar de oír al artista de fama mundial pensaban ponerse bien con su alma por el hecho de coincidir sus funciones con la presente semana de Pasión. ¡Y luego que hablen mal de los divos los espíritus descontentadizos!... Mientras haya seres privilegiados, lo que hoy se llama superhombres, (...) habrá divos (...). Son seres excepcionales, fenómenos de la Naturaleza, predestinados por la ley divina y humana a erguirse y destacarse con relieves vigorosos sobre el pavés ordinario del resto de la humanidad, lo que justifica ese estado febril que domina a las gentes a hacer caso omiso de lo que el vulgo diga, y saltar por encima de los lindes fronterizos de las conveniencias sociales, de su conciencia y de su precaria situación económica.>⁵⁹³

Digamos, a título de anécdota, que en aquella función Titta Ruffo cantó una romanza en honor al torero Rafael Gómez "Gallo", quien se encontraba en un palco. El barítono italiano, a quien le gustaban las corridas taurinas, era un gran admirador del diestro madrileño. En justa correspondencia, el "Gallo" brindaría un toro a Titta Ruffo en Barcelona días después, el 17 de marzo, ante la presencia del barítono italiano.

El 14 de marzo tuvo lugar la segunda y última función de esta compañía dirigida por Ricardo Villa con la escenificación de "Hamlet". Junto a Titta Ruffo encabezaron el reparto Aida Gonzaga, Virginia Guerrini y Antonio Vidal. Sobre esta versión de "Hamlet" Luis Morote escribió otro larguísimo panegírico en "El Mercantil Valenciano" dedicado a Titta Ruffo, definiendo su interpretación del personaje estelar como *<la encarnación del genio de Shakespeare>*.⁵⁹⁴ A su altura, la contralto Virginia Guerrini:

⁵⁹³ *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1913.

⁵⁹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 15 de marzo de 1913.

<Dramática, elegante, severa, inspirada actriz y cantante, siempre maestra, su interpretación del papel de "Gertrudis" en "Hamlet" fue, como siempre, un <capo lavoro>.⁵⁹⁵

No obstante, y pese a que en esta segunda función la afluencia de público fue mayor todavía, como lo prueba el hecho de que los espectadores ocupaban incluso los pasillos laterales del patio de butacas,⁵⁹⁶ sin embargo no toda la crítica musical valenciana mostró la total unanimidad de criterio que había observado con respecto a la interpretación de "I Pagliacci". Así, el diario "El Pueblo" expuso un punto de vista diferente a los restantes rotativos, destacando que Titta Ruffo -a pesar de interpretar uno de sus papeles más emblemáticos- no satisfizo por entero a los aficionados:

<La despedida de Titta Ruffo, a juzgar por la impresión del público, no respondió a la expectación que había producido. Fue mucho lo que se comentó estos días la primera audición de este privilegiado cantante, mucho lo que se esperaba, tratándose de la obra en que Titta Ruffo llega al grado máximo de expresión dramática, a la perfección suma; mucho, en fin, lo que ha batallado la gente por adquirir billetes, aun pagándolos a precio de oro. Así, no hallábase el eminente barítono en posesión de su maravillosa voz, que no brillaba con la intensidad acostumbrada a causa de ligera indisposición, se explica que las ovaciones que fueron muchas y justísimas, no llegasen al frenesí, exceptuando en el acto tercero. Aquí estuvo Titta Ruffo sencillamente colosal, incomparable como actor y como cantante>.⁵⁹⁷

En los primeros días de mayo, el Teatro Principal había organizado una compañía con cantantes de lujo, procedentes del Liceo de Barcelona y del Teatro Real de Madrid, aprovechándose la circunstancia de haber concluido esos cantantes sus actuaciones en los dos grandes coliseos del país. Este era el caso de Domenico Viglione-Borghese, otro afamado barítono italiano, pero que no poseía el carácter mítico que en Valencia adquirió Titta Ruffo. Viglione-Borghese era un barítono que perfilaba muy bien sus papeles, transmitiendo al público los sentimientos más bajos de algunos de los pérfidos personajes que encarnaba (como el barón "Scarpia", por ejemplo). Domenico Viglione-Borghese venía del Liceo barcelonés. Junto a Viglione-Borghese fueron contratados por el Teatro Principal el divo Francisco Viñas y la contralto Virginia Guerrini; secundados por Teresina Burchi, Carmen Crehuet, Amador

⁵⁹⁵ *Las Provincias*, 15 de marzo de 1913.

⁵⁹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 15 de marzo de 1913.

⁵⁹⁷ *El Pueblo*, 15 de marzo de 1913.

Famadas y Conrado Giralt. Todos ellos bajo la prestigiosa batuta de Lamotta de Grignon, secundado por el maestro Terragnolo.

Los precios de las funciones fueron inferiores a los cobrados por las actuaciones de Titta Ruffo. Así, la butaca costaba 10 pesetas; mientras que la Entrada General sólo ascendía a 1'50. La programación de esta compañía fue reducida pero suculenta, destacando el estreno de "Tristán e Isolda" y la *reprisse* de "Sansón y Dalila". La presencia de Francisco Viñas, además, incluía a "Lohengrin", típico *capolavoro* de su repertorio.

La primera representación tuvo lugar el 4 de mayo, subiendo al proscenio la ópera "Rigoletto" (Domenico Viglione-Borghese, la soprano ligera LLOpart y el tenor Marco Cortada en los papeles principales). La orquesta la dirigió el maestro Terragnolo. Esta función estuvo dedicada al beneficio del Hospital Provincial, a la que asistió muy poco público. Pese a ello, la crítica musical reconoció la calidad artística de Viglione-Borghese, columna vertebral de la representación:

*<Con un teatro medio vacío (...) se puso en escena "Rigoletto", cuya interpretación no dudo en calificarla de verdadero acontecimiento. (...) El "clou" de la función lo constituyó el barítono Viglione-Borghese, que venia precedido de una gran fama, y la verdad, no defraudó las esperanzas. Voz espléndida, con matices de una sobriedad ejemplar, con gallardías de una audacia inusitada y expansiones de espléndido efecto teatral, cálida y potente, se alzaba majestuosa sobre la orquesta, al mismo tiempo que desplegaba altas dotes de artista en la ficción escénica.>*⁵⁹⁸

Esta inasistencia de público fue debida, en opinión del diario "El Pueblo", a la ausencia del patriciado urbano, los grupos sociales económicamente más pudientes:

*<Del fracaso económico del beneficio de este año más que a la comisión organizadora debe culparse a nuestra flamante aristocracia, (...) que anoche brillaron por su ausencia en "el primero de nuestros coliseos". Daba grima ver un tercio de butacas ocupadas y los palcos, plateas y principales vacíos. (...) El rico que no se negó descaradamente a tomar localidades devolvió las que le envió la comisión.>*⁵⁹⁹

Celebrada la función benéfica del Hospital Provincial, la compañía inauguró formalmente el abono de la temporada de ópera el 6 día de mayo con "Lohengrin", en donde participó, por supuesto, Francisco Viñas. Además de Viñas cantaron Carmen Crehuet, la contralto de Brescia, Virginia Guerrini,

⁵⁹⁸ *Diario de Valencia*, 5 de mayo de 1913.

⁵⁹⁹ *El Pueblo*, 5 de mayo de 1913.

Viglione-Borghese, Conrado Giralt y Bataller, bajo la dirección de Lamotte de Gignon. La representación, con pocos ensayos, fue brillante, merced a la presencia de los tres divos en el proscenio, Viñas ("Lohengrin"), Guerrini ("Ortruda") y Viglione-Borghese ("Telramondo"):

<La interpretación en conjunto, resentíase de falta de ensayos, pero ya nos daríamos con un canto en el pecho si tuviésemos la seguridad de poder deleitarnos de vez en cuando con una "Ortruda", un "Lohengrin" y un "Telramondo" como los que escuchamos anoche. De "primitivo cartelito".>⁶⁰⁰

Fue ésta la última temporada de ópera que cantó Francisco Viñas en Valencia. El tenor de Mollà se despediría pocos años después del Teatro Real madrileño, en el mes de marzo de 1916, dentro de la temporada teatral 1915 - 1916. Precisamente, el público no acudió masivamente al Teatro Principal debido a los rumores que circularon por Valencia sobre la posible pérdida de facultades canoras del divo catalán, rumores reconocidos por el crítico del "Diario de Valencia":

<He de confesar ingenuamente que fui al teatro desanimado y con temor, si no a un fracaso ruidoso, a que ocurriera algo desagradable; pero no, los "dilettanti" que hicieron circular rumores acerca de las facultades del gran tenor, se han equivocado por completo. El Sr. Viñas está como en sus mejores tiempos y así lo demostró anoche en los momentos culminantes de la obra.>⁶⁰¹

El 7 de mayo tuvo lugar la "mise en scène" de "Aida", bajo la batuta de Lamotte de Grignon, cantando Teresina Burchi, Virginia Guerrini, Amador Famadas, Domenico Viglione-Borghese, Conrado Giralt, Bataller y Gallofré. Una interpretación *<excelente en conjunto>*.⁶⁰²

El 10 de mayo tuvo lugar el estreno en Valencia de la ópera "Tristán e Isolda". Bajo la batuta de Lamotte de Grignon, cantaron aquél estreno Francisco Viñas, Teresina Burchi, Domenico Viglione-Borghese, Virginia Guerrini y Conrado Giralt. Los decorados eran nuevos, uno para cada acto, pintados *ex profeso* por el pintor escenógrafo barcelonés Ros i Güell. A pesar de la conjunción en escena de Viñas, Viglione-Borghese y Virginia Guerrini, la asistencia de público fue escasa, si exceptuamos las localidades más baratas:

⁶⁰⁰ *El Pueblo*, 7 de mayo de 1913.

⁶⁰¹ *Diario de Valencia*, 7 de mayo de 1913.

⁶⁰² *El Pueblo*, 8 de mayo de 1913.

<Fuí anoche al teatro con la esperanza de ver la sala más concurrida que de costumbre, y me ví defraudado. Ni el estreno de la grandiosa obra del gran Wagner es capaz de llevar gente a nuestro primer coliseo; sólo en las alturas hubo un lleno.>⁶⁰³

Toda la crítica musical valenciana apoyó decididamente el estreno del gran drama wagneriano.⁶⁰⁴ Destacamos, de entre todos los periódicos, el apasionado panegírico wagneriano del diario "El Pueblo":

*<Expresemos la impresión, las sensaciones experimentadas por el público, que salió del teatro presa del escalofrío de lo sublime, desde el soberano, apocalíptico final del drama, página definitiva, como la califica el eminente tenor Francisco Viñas. No recordamos emoción más intensa, ni nada que en arte pueda sobrecoger el ánimo como todo el tercer acto y singularmente la segunda mitad, el colosal, estupendo dúo del 2º acto y el final del primero... El genio de Wagner se impone a todo y a todos: a quienes como técnicos comprenden las bellezas de su ciencia musical y a los profanos que constituimos legión pero que vamos a la representación del drama lírico poseídos de un deseo vehemente de rendir tributo al glorioso maestro.>*⁶⁰⁵

Los méritos de la excelente representación fueron para el dúo solista estelar, Francisco Viñas y Teresina Burchi, y las voces de Domenico Viglione-Borghese y Virginia Guerrini; pero también para el maestro Lamotte de Grignon, por la preservación del estilo wagneriano y porque, con una reducida orquesta, *<trabajó lo indecible para sacar el partido posible de los escasos elementos orquestales puestos a su disposición>*.⁶⁰⁶

El 11 de mayo subió a la escena del Teatro Principal la ópera de Saint-Saëns, "Sansón y Dalila". Era "Dalila" uno de los papeles estelares de la diva italiana Virginia Guerrini. Junto a la contralto Virginia Guerrini cantaron el tenor Amador Famadas, el barítono Navarro y el bajo Conrado Giralt. Lamotte de Grignon dirigió la orquesta. Dado que era una ópera a su medida, Virginia Guerrini acaparó el éxito de la representación:

*<La Srta. Guerrini hizo una "Dalila" colosal (no rebajamos nada), ha hecho un verdadero estudio del personaje y de su partitura y a él añadió sus bellas cualidades de excelente cantante y sus arrestos de brava mujer.>*⁶⁰⁷

⁶⁰³ *Diario de Valencia*, 11 de mayo de 1913.

⁶⁰⁴ Durante el período objeto de nuestro estudio, la crítica musical local se mostró siempre abiertamente partidaria del wagnerianismo. No obstante, ponemos en tela de juicio la posible incidencia de la crítica sobre el público en este caso, -al menos una incidencia inmediata-; habida cuenta que el público acogió con tibieza el drama wagneriano, no concurriendo masivamente en ninguna de las dos representaciones de "Tristán e Isolda", a pesar de los encendidos panegíricos hacia la ópera wagneriana vertidos por la crítica en la prensa valenciana.

⁶⁰⁵ *El Pueblo*, 11 de mayo de 1913.

⁶⁰⁶ Almanaque *Las Provincias*, año 1914.

⁶⁰⁷ *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1913.

El 12 de mayo se repitió la ópera "Tristán e Isolda", con el mismo reparto.

Tampoco en esta función, cuya calidad interpretativa fue similar a la anterior, hubo una gran afluencia de público:

<Anoche se repitió la representación de la grandiosa producción de Wagner, "Tristán e Iseo". Como de costumbre, en la sala se estuvo en familia: sólo en las alturas hubo lleno.>⁶⁰⁸

El diario "El Pueblo" lanzó una diatriba contra las clases adineradas, el "público aristocrático", cuya ausencia impidió un mayor número de representaciones:

<Así lo anunció la empresa: sólo dos audiciones de "Tristán e Iseo", pero es indudable que de haber obtenido la grandiosa obra un éxito de taquilla, como se dice en el argot teatral, habríamos asistido a dos nuevas representaciones. Este desvío del público, llamado aristocrático, se explica, pues está en relación con la sensibilidad y el gusto artístico, y aún diríamos que con la cultura la inmensa mayoría de las personas de buen tono dedican 300 o 400 pesetas para el palco de los toros en las corridas de Feria y, sin embargo, no invierten quince duros (75 pesetas) en un palco para asistir a la representación del "Tristán". Así, ¡cómo sorprendernos de que haya transcurrido tanto tiempo desde el estreno de "La Walkyria" hasta el de la obra que anoche oímos por segunda vez!...>⁶⁰⁹

Estas aseveraciones del rotativo "El Pueblo" nos invitan a la reflexión.

Las condiciones objetivas ofertadas por esta compañía eran excelentes, dentro de los medios humanos y materiales con que se contaban para la representación de óperas en Valencia *in illo tempore*: un buen plantel de primerísimas figuras mundiales, unos precios moderados, si tenemos en cuenta la calidad de esas figuras, un buen director de orquesta, y unos títulos operísticos de repertorio -si excluimos el estreno de "Tristán e Isolda"-, títulos perfectamente asimilados y aceptados por el público valenciano, en especial las óperas verdianas y el "Lohengrin" wagneriano, que ya hubo sido popularizado entre nuestro público por Francisco Viñas, quien ahora volvía a comparecer en escena con la misma ópera. En el caso de "Sansón y Dalila", es cierto que nunca fue una ópera de clamorosa aceptación. ¿Qué ha sucedido, pues, para que se produzca el retraimiento del público?. En primer lugar, conviene apuntar que dicho retraimiento afectó solamente a los grupos burgueses y "aristocráticos" de la sociedad valenciana. Esto parece claro; pues función tras función la prensa se esforzó en señalar que las localidades

⁶⁰⁸ *Diario de Valencia*, 13 de mayo de 1913.

⁶⁰⁹ *El Pueblo*, 13 de mayo de 1913.

baratas, aquellas de las *"galerías altas"*, ocupadas presumiblemente por los sectores de población con menor poder adquisitivo, asistieron masivamente a cada una de las representaciones. Estos últimos sectores de población respondieron a la invitación wagneriana de la crítica, apoyando con su presencia el estreno de *"Tristán e Isolda"*. En segundo lugar, parece deducirse que el interés de los grupos sociales acomodados, aristocráticos, descansaba primordialmente en los cantantes que actuaban. Tanto Virginia Guerrini como Domenico Viglione-Borghese carecían del carácter mítico que poseían Titta Ruffo o Francisco Viñas, por ejemplo. Resulta sintomático que cuando los rumores sobre la posible merma de facultades de Francisco Viñas se hubieron extendido, erosionando la mitomanía hacia el divo, ese público acomodado se abstuvo de acudir al Teatro Principal. Pero, una vez que el tenor de Mollà hubo demostrado encontrarse todavía en plenitud de sus facultades, el público *"aristocrático"* regresó a los palcos y butacas de patio, hecho que sucedió en la última representación de *"Lohengrin"*, el *"Lohengrin"* de antaño, con el gran divo en escena. Por otro lado, parece inferirse también un cierto conservadurismo del denominado *"público aristocrático"*, insensible ante el estreno de una obra de la envergadura del *"Tristán e Isolda"*. Sobre ellos, la incidencia de la crítica local, si la hubo, fue mínima. Era el gran cantante, el divo, el artista influyente sobre el público, capaz de llenar un teatro ante la representación de una ópera menor y de escaso predicamento como *"Hamlet"*, o difundir -perdónenos el lector nuestra insistencia- una ópera wagneriana como *"Lohengrin"*. Porque, ante todo, ese público iba al teatro a escuchar al gran cantante, con independencia de la ópera que subiera a la escena. El conservadurismo operístico de los grupos dominantes de la sociedad valenciana y su excesivo culto al divo agravaron aún más el provincianismo y empobrecimiento de la ópera en nuestros teatros, tanto desde el punto de vista cuantitativo cuanto cualitativo, afectando este último de manera preferente a los estrenos de nuevas obras.

El 13 de mayo la compañía dirigida por los maestros Lamotte de Grignon y Terragnolo se despidió con una representación postrera de "Lohengrin" (Francisco Viñas, Carmen Crehuet, Virginia Guerrini, Domenico Viglione-Borghese, Conrado Giral y Bataller), empuñando el maestro Lamotte de Grignon la batuta. Hubo, por fin, lleno en el Teatro Principal:

*<La sala presentaba una animación desusada que contrastaba con la frialdad de las anteriores funciones.>*⁶¹⁰

La escasez de público a lo largo de esta breve temporada de ópera, -si exceptuamos la función de despedida-, fue la responsable del fracaso económico de la misma:

*<Está visto; aquí no puede una empresa organizar un espectáculo dignamente artístico sin exponerse, como ahora, a un fracaso económico enorme.>*⁶¹¹

La última representación de "Lohengrin" constituyó otro éxito artístico. La crítica musical era consciente de la calidad de las voces actuantes y de las representaciones en su conjunto:

*<Difícilmente volveremos a ver en el Principal un conjunto de artistas tan eminentes como los que han venido actuando en esta corta temporada, ni que se representen obras de manera tan perfecta.>*⁶¹²

El 11 de julio inauguró la temporada estival en la Plaza de Toros la compañía de "zarzuela y ópera española" de Pablo Gorgé. Se trató de una temporada rutinaria, similar a las anteriores de esta compañía familiar alicantina, alternando la puesta en escena de óperas con zarzuelas. En la función de apertura se puso en escena "Aida" (Ramona Gorgé, el tenor Mario Serra, Concha Gorgé, Juan Baustista Corts y el bajo "Pablito" Gorgé, en los papeles principales). La representación de "Aida" contó con numeroso público. El 14 de julio se había programado la ópera "El Soñador", función organizada por la Sociedad "El Micalet" y el Ateneo Musical en homenaje a Salvador Giner. No obstante, el súbito fallecimiento de Pablo Gorgé Soler, el maestro director de la compañía, obligó a posponer la representación de "El Soñador"

⁶¹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1913.

⁶¹¹ *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1913.

⁶¹² *Ibidem*.

al día 16 de julio. Bajo la dirección de Vicente Sánchez Torralba, el reparto de "El Soñador" fue el siguiente:

F. Tormo (soprano).....	"Asenet"
Concha Gorgé (contralto).....	"Hora"
M. Serret (tenor)	"Josef"
J. Bta. Corts (barítono)	"Faraón"
Pablo Gorgé (bajo)	"Mestaf"
C. Sanmartín (soprano)	"Ofima"
F. Palau (barítono).....	"Heraldo"
LL. Vives (bajo)	"Tizor"

La orquesta fue reforzada, contando con 70 instrumentistas. La versión ofrecida de la ópera de Giner contó con los habituales inconvenientes. Unos, los inherentes al coso taurino. Otros, las deficiencias propias de la falta de ensayos. A ellos debemos unir la modesta calidad de los cantantes. El crítico del "Diario de Valencia" los enunció de manera proverbial:

<No es la Plaza de Toros el marco más adecuado para la representación de una obra de la estructura y calidad de "El Soñador", pero ante la imposibilidad de celebrarse tan grandioso acontecimiento en un teatro, hemos de conformarnos, aunque con ello pierda muchísimo el arte. La interpretación, en conjunto, no fue todo lo esmerada que era de esperar, pero en fin, anoche todo pasó en gracia al objeto y finalidad que se persigue. Esto no obstante se notaron deficiencias que sin duda obedecían a falta de ensayos, porque no es de suponer que sean debidos a falta de voluntad en los intérpretes, ni menos a desconocimiento de la obra por parte del director, que la tiene harto conocida.>⁶¹³

El 21 de julio la compañía Gorgé puso en escena "I Pagliacci", cantada en castellano (Concha Gorgé, el tenor Úbeda y Pablito Gorgé en los papeles principales, bajo la batuta del maestro Palos), en una función doble en donde también se representó la zarzuela "Molinos de viento". El 22 de julio se representó la ópera de Bretón "La Dolores" (Concha Gorgé, Juan Bautista Corts, Pablo Gorgé). El precio de la Entrada General de cada una de estas funciones sólo valía 0'25 pts. El 23 de julio concluyó la temporada de la compañía Gorgé, a la que siempre asistió numeroso público.

⁶¹³ *Diario de Valencia*, 17 de julio de 1913.

De la Plaza de Toros la compañía de la familia Gorgé se trasladó al Teatro Serrano, inaugurando su temporada el 7 de agosto. Fallecido el director Pablo Gorgé Soler, tomó las riendas de la compañía el cantante Pablo Gorgé Samper. "Marina", en su versión operística, fue la obra escogida para la apertura de la temporada estival en ese teatro de precios económicos (el precio de la butaca en esta temporada de la compañía Gorgé costó 1'50 ptas. y la Entrada General, 0'50 ptas). "Marina" fue cantada en sus papeles principales por Ramona Gorgé, el tenor Montañana, el barítono García Soler y el bajo Pablo Gorgé, además de Concha Gorgé. Todos ellos bajo la batuta del maestro Palos.

Los días 10 y 13 de agosto la compañía ofreció dos representaciones de "Aida", encabezando el reparto en ambas funciones Ramona Gorgé, Concha Gorgé, el tenor Salvador Alejos y el barítono Emilio García Soler.

El 16 de agosto, subió a la escena del Teatro Serrano la ópera "La Bohème", con Ramona Gorgé y Salvador Alejos en los principales papeles. Esta ópera de Puccini se repitió al día siguiente con el mismo reparto principal.

III.14.- LA TEMPORADA 1913 - 1914: TEATRO PRINCIPAL: MARÍA BARRIENTOS Y LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL "GRAN TEATRO" DEL LICEO. COMPAÑÍA DE JOSÉ SABATER.

Durante los primeros días de diciembre de 1913, el empresario del Teatro Principal recurrió a una nueva fórmula para poder ofrecer representaciones de ópera, en aras de cumplir con la cláusula impuesta por la Diputación que le obligaba a dar *<veinte funciones de dicho espectáculo durante el año>*⁶¹⁴. En lugar de realizar individualmente las contrataciones de los cantantes y el director, creando una "compañía" *ex profeso* para actuar en el primer coliseo

⁶¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 23 de diciembre de 1913.

valenciano, o aprovechar los periplos de las compañías privadas (como las de Arturo Baratta o la compañía Gorgé, por ejemplo), se procedió a firmar un convenio con el Liceo barcelonés. En virtud de dicho convenio, el Liceo "exportaba" su compañía al Teatro Principal, ofreciendo un corto número de funciones en el proscenio de la calle Barcas. El Teatro Principal procuraba, así, garantizar la calidad de las representaciones, trayendo la compañía de uno de los dos mejores teatros de la nación. Por otro lado, el convenio permitía ofertar la actuación de la compañía del "Gran Teatro" del Liceo en unas condiciones económicas ventajosas, a unos precios más asequibles. Y, en efecto, las tarifas fueron relativamente reducidas: la butaca de patio costó 7'50 pesetas por función; mientras que la Entrada General, 1 peseta. Estos eran los precios de las funciones ordinarias. Por lo que respecta a las extraordinarias, -aquellas en las que cantaba María Barrientos-, la tarifa de la butaca de patio alcanzaba las 12'50 pesetas y la Entrada General 1'50 pesetas (6'25 pesetas y 1 peseta respectivamente más baratas con respecto a la anterior comparecencia de María Barrientos en la temporada precedente en el Teatro Principal, en donde el empresariado del coliseo valenciano optó por realizar la contratación directa con elementos actuantes en el Liceo catalán, aprovechando una *tournée* de la diva).

Acompañaban a María Barrientos la soprano Mercedes Llopart, los tenores Gubellini y Scampini y el barítono Paccini, como cantantes más relevantes, y el director de orquesta Vicente Petri.

La breve temporada de la compañía de ópera del Gran Teatro del Liceo se inauguró el 18 de diciembre con una ópera cómica de Meyerbeer: "Dinorah". Los papeles principales estuvieron encomendados a María Barrientos y Mario B. Hediger, secundados por el tenor Vicente Gallofré y el bajo Angelo Ricceri. Con el teatro totalmente abarrotado de público, la crítica - apoyando la reposición de la obra de Meyerbeer- reconoció la cuidadosa

preparación de la ópera y el éxito personal de la gran soprano ligera María Barrientos:

<Anoche hubo una buena entrada. Todas las localidades estaban ocupadas. "Dinorah", la celebrada ópera de Meyerbeer, hacía mucho tiempo que no se cantaba en Valencia, y naturalmente su aparición en el cartel despertó cierta curiosidad. Había otro motivo para ello: el de encargarse del papel de la heroína la eminente tiple ligera María Barrientos. En general, y teniendo en cuenta que se trata de una partitura de las que no se improvisan, de las que exigen ensayos, acoplo, etc., el público quedó satisfecho. En especial María Barrientos causó el delirio: lució todas sus espléndidas facultades, su dicción correctísima, su admirable escuela.>⁶¹⁵

El 20 de diciembre subió a la escena "Rigoletto", cantada en sus papeles principales por el barítono Adolfo Pacini, la soprano Mercedes Llopart, el tenor Pietro Gubellini, el bajo Angelo Ricceri y la contralto Adela Ponzano. Dado que en esta representación no cantaba María Barrientos, la asistencia de público fue menor:

<En las butacas hubo mucha menos concurrencia que la noche del debut, así como en las alturas.>⁶¹⁶

El 21 de diciembre, y en función de matinée, tuvo lugar la "mise en scène" de "Lucia di Lammermoor" (María Barrientos, Mercedes Llopart, Gubellini, Pacini y Angelo Ricceri). Fue ésta la función de despedida de María Barrientos, quien eligió una ópera "belcantista" a su medida, volviendo a coronar una gran actuación ante un nutrido público:

<Con la "matinée" de ayer se despidió del público la celebrada tiple María Barrientos. El teatro estaba hermosísimo: los palcos y las butacas veíanse ocupados por un público numeroso y distinguido. María Barrientos hizo verdaderos alardes con su privilegiada voz y con su arte soberano.>⁶¹⁷

En la función de noche del 21 de diciembre se representó la ópera "Otello" (Mercedes Llopart, Augusto Scampini y Adolfo Pacini, encabezando el reparto). Correcta ejecución del trío de voces principales, aunque sin especial relieve. El público "aristocrático", dado que María Barrientos no estaba ya en escena, se ausentó en gran medida:

<La sala no ofrecía el aspecto de las noches anteriores, pues eran muchos los palcos plateas y principales, así como butacas, que estaban vacíos (...) La grandiosa partitura del inmortal Verdi, "Otello", en general tuvo una interpretación aceptable.>⁶¹⁸

⁶¹⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 19 de diciembre de 1913.

⁶¹⁶ *Diario de Valencia*, 21 de diciembre de 1913.

⁶¹⁷ *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1913.

⁶¹⁸ *Diario de Valencia*, 22 de diciembre de 1913.

La compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona se despidió con una segunda representación de "Rigoletto", sin cambios en su reparto. Una vez más, *<la concurrencia era muy escasa>*.⁶¹⁹

El 3 de marzo de 1914, el Teatro Principal abrió sus puertas a una nueva compañía de ópera. Al frente de esta compañía figuraba el maestro José Sabater, quien había sido designado director de orquesta del Liceo de Barcelona el año anterior. Se trataba de una compañía muy modesta, sin pretensiones, con cantantes de segunda y tercera fila, no faltando tampoco cantantes noveles. Los precios eran bajos, de acuerdo con la escasa entidad de la compañía. Así, la butaca costaba 2'50 pesetas por función, mientras que la Entrada General, 60 céntimos (0'60 pesetas). No habiendo ninguna figura destacada, los resultados artísticos del conjunto permanecieron dentro de la homogénea discreción. El público, que asistió en gran medida a las primeras funciones, fue progresivamente ausentándose a medida que transcurría la temporada, ante la modesta calidad de la compañía. En algunas de las óperas representadas se suprimieron algunos fragmentos. Exponemos a continuación todas las funciones de la compañía dirigida por José Sabater:

3 de marzo de 1914: "Los Hugonotes" (la soprano Rabassa, el tenor Cecchi, el barítono Fernández y el bajo Conrado Giralt encabezaron el reparto). El crítico del diario "El Pueblo" resumió tras esta función de apertura los rasgos generales de esta compañía y de la temporada:

<Ayer se presentó la compañía de ópera cantando "Los Hugonotes" con asistencia de bastante público. Trátase de una compañía de cantantes modestos, algunos de los cuales, a falta de condiciones artísticas sobresalientes, demuestran posibles deseos de agradar. El público lo reconoció así, y aplaudió en algunos pasajes de la obra, que se cantó con mutilaciones>.⁶²⁰

Toda la crítica musical coincidió en estas apreciaciones generales: la homogénea modestia y buena voluntad de los cantantes.

4 de marzo de 1914: "Los Hugonotes" (con el mismo reparto).

⁶¹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 23 de diciembre de 1913.

⁶²⁰ *El Pueblo*, 4 de marzo de 1914.

5 de marzo de 1914: "La favorita" (la mezzosoprano Renata Pezzati, el tenor Amiel, el barítono Fernández y el bajo Conrado Giralt en los papeles principales). Una interpretación, *<en su conjunto, muy deficiente>*.⁶²¹

6 de marzo de 1914: "Il Trovatore" (encabezaron el elenco la soprano María Darnis, la mezzo Gollmary, el tenor Cecchi, el barítono Azzolini y el bajo Conrado Giralt). Los resultados interpretativos, aceptables.

7 de marzo de 1914: "Il Barbiere di Siviglia" (al frente del reparto la soprano ligera Luisa Calvera Fons, el tenor Fonti, el barítono Azzolini y el bajo Conrado Giralt). Buena voluntad y favorable acogida del público.

8 de marzo de 1914 (función de matinée): "La favorita" (sin cambios en su reparto).

8 de marzo de 1914 (función de noche): "Il Barbiere di Siviglia" (sin modificaciones en el elenco).

9 de marzo de 1914: "Los Hugonotes" (debutó el barítono Jordá en sustitución de Fernández; permaneciendo invariable el resto del reparto).

10 de marzo de 1914: "Rigoletto" (función de despedida de la debutante tiple ligera Luisa Calvera Fons, encarnando el papel femenino principal junto al barítono Azzolini y el tenor Amiel). Poca entrada de público y buenos resultados interpretativos.

11 de marzo de 1914: "La favorita" (el barítono Jordá sustituyó a Fernández, permaneciendo el resto del reparto sin cambios).

12 de marzo de 1914: "Lohengrin" (la soprano María Darnis, la mezzo Renata Pezzati, el tenor Recasens, el barítono Jordá y el bajo Conrado Giralt en los principales papeles). Una representación *<ajustada, homogénea y equilibrada en su conjunto>*.⁶²²

13 de marzo de 1914: "Il Trovatore" (sin cambios en su reparto).

⁶²¹ *Diario de Valencia*, 6 de marzo de 1914.

⁶²² *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1914.

14 de marzo de 1914: "Lohengrin" (sin cambios el elenco de cantantes de esta ópera).

15 de marzo de 1914 (función de matinée): "Lohengrin".

15 de marzo de 1914 (función de noche): "Un ballo in maschera" (encarnaron los principales papeles la soprano Rabassa, la contralto Gollmary, el tenor Cecchi, el barítono Azzolini y el bajo Conrado Giralt). Una función con poco público. Digna interpretación, aunque resentida por los escasos ensayos.

16 de marzo de 1914: "Lohengrin" (sin cambios en su elenco interpretativo).

17 de marzo de 1914: "Un ballo in maschera" (sin cambios en el reparto de esta ópera).

18 de marzo de 1914: "La Africana" (María Darnis, la soprano ligera Venegas, el tenor Amiel, el barítono Jordá y el bajo Conrado Giralt en los papeles principales). Una interpretación *<ajustada y muy esmerada>*⁶²³.

19 de marzo de 1914 (función de matinée): "La Africana" (sin cambios).

19 de marzo de 1914 (función de noche): "Un ballo in maschera".

20 de marzo de 1914: "Rigoletto" (debut de la soprano Emilia Miralles; permaneciendo el resto del elenco invariable en sus papeles principales). La curiosidad por escuchar a esta cantante novel valenciana motivó una mayor asistencia de público que de costumbre.

21 de marzo de 1914: "Il Trovatore" (sin cambios en el reparto de los primeros cantantes).

22 de marzo de 1914 (función de matinée): "Los Hugonotes" (sin cambios en el elenco principal).

22 de marzo de 1914 (función de noche): "Lohengrin" (sin cambios).

Con esta representación postrera de la ópera wagneriana concluyó la temporada de la compañía organizada alrededor del director de orquesta José Sabater. Veinte días permaneció en cartel, cumpliendo así el empresariado del

⁶²³ *Diario de Valencia*, 19 de marzo de 1914.

Teatro Principal la cláusula de la Diputación a la que ya hemos aludido anteriormente. Una temporada gris, en un año natural (1914) en donde no se producirán nuevas representaciones de óperas en ninguno de los recintos teatrales valencianos.

III.15.- LA TEMPORADA 1914 - 1915: TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ARTURO BARATTA, CON FIDELA CAMPIÑA. PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍAS DE PALOS-BELTRÁN Y GORGÉ. TEATRO SERRANO: COMPAÑÍA GRANIERI-MARCHETTI.

El 13 de abril de 1915 comenzó en el Teatro Principal una nueva temporada de ópera, a cargo de una compañía dirigida por Arturo Baratta, totalmente remozada. Ello no obstante, se trataban de cantantes de discreta entidad artística, si exceptuamos una notable figura de segunda fila, la soprano Fidela Campiña. Esta soprano almeriense había debutado en el Teatro Real de Madrid en 1913, presentándose en el Liceo catalán al año siguiente.⁶²⁴ La lista artística de la compañía era la siguiente:

Maestros concertadores y directores: Arturo Baratta y Esteban Puig.

Director de coros: Esteban Puig.

Sopranos lírico-dramáticas. Fidela Campiña e Irene Illesco.

Soprano ligera: Elena Benedetti.

Mezzosoprano: Conchita Callao.

Primeros tenores: Juan Elías, Miguel Mulleras y Manuel Santhuy.

Primeros barítonos: Juan Valls y José Jordá.

Primeros bajos: Manuel Massiá y Eugenio Miracle.

Bajo cómico: Francisco Puiggener.

Tenor comprimario: Vicente Gallofré.

Soprano comprimario: Carmen Morelli.

Director de escena: Lorenzo Malvet.

Director artístico: Franco Rayer.

⁶²⁴ La cantante de Tíjola alcanzaría cierta notoriedad a partir de 1920, con el estreno de "La morisca", obra de Jaime Pahissa, en el Liceo barcelonés.

El coro estaba compuesto por 30 coristas. La compañía contaba, además, con un cuerpo de baile, integrado por 12 bailarinas.

Los precios eran económicos. Así, el precio de la localidad de la butaca de patio estaba cifrado en 2'50 pesetas por función. La Entrada General, 0'75 pesetas. El Teatro Principal contrataría, para unas funciones determinadas, a la cantante castellanense Herminia Gómez, -que venía avalada por un consistente currículum internacional-, y la soprano ligera Rosario D'Ory.

La temporada contó con una gran asistencia de público, en líneas generales. Arturo Baratta, que venía de Madrid, fue recibido con mayor comprensión por la crítica valenciana con respecto a temporadas anteriores. Los primeros cantantes procedían del Teatro Real de Madrid y del Liceo de Barcelona. Podemos calificar el resultado artístico de la temporada en su conjunto como "aceptable", sobrepasando la irrelevante mediocridad característica de las compañías organizadas por Arturo Baratta. Destacaron especialmente las actuaciones de las sopranos Fidela Campiña y Herminia Gómez, bien valorados sus respectivos trabajos artísticos por el público y la crítica. La duración de la temporada, con 18 días de permanencia en cartel, (excluimos la función del 3 de mayo, fuera de abono), puede considerarse como moderadamente larga, si tenemos en cuenta las características de esta segunda etapa, cortos "ciclos" de unos pocos días. El debut de la compañía tuvo lugar el 13 de abril con la representación de la ópera "Aida".

13 de abril de 1915: "Aida" (Fidela Campiña, Concepción Callao, Juan Elías, Juan Valls, Manuel Massiá y Eugenio Miracle). Nutrida presencia de público y buena acogida de la crítica:

<Ésta constituyó un verdadero éxito. El teatro presentaba un aspecto brillantísimo, estando ocupadas casi todas las localidades, y llena la entrada general, y todos los artistas fueron acogidos con muestras de gran simpatía por parte de la concurrencia. (...) La Srta. Campiña, que tuvo a su cargo el papel de "Aida", fue la verdadera heroína de la noche. (...) La orquesta cumplió a maravilla su misión, perfectamente dirigida por el maestro Baratta.>⁶²⁵

⁶²⁵ *La Voz de Valencia*, 14 de abril de 1915.

14 de abril de 1915: "La Traviata" (Herminia Gómez, Miguel Mulleras, José Jordá, Manuel Massiá y Eugenio Miracle en los principales papeles). La presencia de Herminia Gómez en escena atrajo numeroso público de La Plana castellonense. Es preciso recordar aquí que la soprano de Almazora había obtenido ciertos éxitos internacionales.⁶²⁶ En su conjunto, la representación recibió la aprobación de la crítica:

*<Noche de gala fue la de ayer en el Principal. Desde el patio hasta la galería, estaba completamente llena de público, que deseaba apreciar los adelantos realizados por nuestra paisana Herminia Gómez, que hoy llega a su tierra, después de recoger innumerables triunfos en los principales teatros de buena parte del mundo. Sólo por saborear este acontecimiento, llegaron ayer de Almazora, su pueblo natal, así como de Castellón y de otros pueblos cercanos, gran número de vecinos. (...) Representó "Violetta" anoche como la más consumada actriz, dando gran intensidad dramática a los momentos culminantes de la obra. (...) El maestro Baratta, incansable, llevó la obra de modo inmejorable.>*⁶²⁷

15 de abril de 1915 (función de tarde): "Aida" (sin cambios en su reparto).

15 de abril de 1915 (función de noche): "El Barbero de Sevilla" (Herminia Gómez, Manuel Santhuy, José Jordá, Manuel Massiá, Francisco Puiggener e Ida Andreotti). Una representación irregular, sostenida principalmente por Herminia Gómez, y proyectada para el lucimiento de esta cantante. La opinión unánime de la crítica valenciana sostuvo que la partitura rossiniana era muy apropiada para las características vocales de la soprano castellonense:

<"El Barbero de Sevilla", la hermosa y afiligranada obra del inspirado genio de Rossini, fue la que anoche se interpretó en el Principal, especialmente para que luciera sus facultades extraordinarias la eminente artista Herminia Gómez, y en verdad que no defraudó las esperanzas de los "dilettanti">.⁶²⁸

*<Su interpretación anoche de la parte de Rosina confirma nuestro aserto. Su éxito fue muy superior al que alcanzó en la de Violeta, y no porque en ésta no estuviera muy bien, sino por la sencilla razón de que Rosina responde mejor a su temperamento artístico.>*⁶²⁹

En rigor, "El Barbero de Sevilla" era una de las óperas de repertorio que Herminia Gómez cantó con mayor asiduidad, constituyendo uno de los pilares fundamentales sobre el que la cantante cimentó su carrera artística.⁶³⁰

⁶²⁶ Entre 1911 y 1914, Herminia Gómez hubo triunfado en destacados coliseos italianos y otros importantes escenarios mundiales: Teatro Principal de Florencia, Teatro "Costanzi" de Roma, Teatro "San Carlos" de Lisboa, Teatro "Comunale" de Modena, Teatro Principal de Modena, Teatro "Verdi" de Ravena, Teatro Real de Budapest y Teatro "Alhambra" de Alejandría, entre otros.

⁶²⁷ *La Voz de Valencia*, 15 de abril de 1915.

⁶²⁸ *Diario de Valencia*, 16 de abril de 1915.

⁶²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 16 de abril de 1915.

⁶³⁰ El éxito obtenido por Herminia Gómez con "El Barbero de Sevilla" en la temporada 1911 - 1912 en el Teatro Principal de Florencia motivó a la empresa del coliseo florentino a organizar tres

16 de abril de 1915: "La favorita" (Conchita Callao, Miguel Mulleras, José Jordá y Eugenio Miracle en los papeles principales). La orquesta fue dirigida en esta ocasión por el maestro Esteban Puig. No concurriendo en esta ópera ni Fidela Campiña ni Herminia Gómez, la asistencia de público fue menor. El resultado canoro conjunto de la representación, aceptable:

<Aunque no ofrecía la sala el aspecto de las anteriores, pues aunque hubo una entrada regular, no fué, ni en mucho, la concurrencia que asistió a las tres primeras representaciones>.⁶³¹

<La obra, en conjunto, salió muy ajustada, gracias a la esmerada labor de todos los artistas que en su interpretación tomaron parte>.⁶³²

17 de abril de 1915: "Rigoletto" (Herminia Gómez, Miguel Mulleras, Juan Valls y Manuel Massiá en los papeles principales). Función a beneficio de Herminia Gómez, despidiéndose la soprano del público valenciano. Al día siguiente, emprendería viaje hacia Argentina, en donde realizaría una amplia gira artística (cantando en Buenos Aires, Rosario, etc...).⁶³³ La representación constituyó un éxito personal de la soprano castellonense, aprobando la crítica valenciana su elección de "Rigoletto" y recomendándole la ampliación de su repertorio, fundamentalmente constreñido a aquellos papeles propios de soprano ligera:

<La ópera que cantó anoche era "Rigoletto", la misma que marca la inicial de la carrera artística de Herminia. Comprendemos que la haya elegido entre otras, para mostrar esos avances. Anoche la citada ópera fue para nosotros una revelación; la gentil soprano justificaba que no debe concretarse a interpretar el manoseado y corto repertorio de las óperas ligeras, o sea a cantar gorgoritos y someter sólo su garganta a juegos de realización, sino que debe extender su repertorio a otras óperas, atendido al matiz y color de su voz y a sus aventajadas dotes de cantante como soprano lírica, con lo que ensanchará su acción en el teatro>.⁶³⁴

18 de abril de 1915 (función de tarde): "La favorita" (sin cambios en su reparto).

18 de abril de 1915 (función de noche): "Il Barbiere di Siviglia" (Herminia Gómez es sustituida por Rosario D'Ory. El resto del elenco canoro, sin modificaciones). Una buena representación, aunque la presencia de Rosario

representaciones extraordinarias de la misma ópera, cantando junto a Herminia Gómez el celeberrimo Titta Ruffo, quien hubo de desplazarse *ex profeso* desde Rusia, por donde realizaba una *tournee*.

⁶³¹ *Diario de Valencia*, 17 de abril de 1915.

⁶³² *La Voz de Valencia*, 17 de abril de 1915.

⁶³³ Herminia Gómez elegiría precisamente "El Barbero de Sevilla" para su debut bonaerense.

⁶³⁴ *El Mercantil Valenciano*, 18 de abril de 1915.

D'Ory en escena, una cantante con menos atractivos para los aficionados valencianos, motivó un cierto retraimiento del público:

*<Nuevamente se puso ayer en el teatro Principal "Il Barbiere di Siviglia", para presentación de la Srta. Rosario D'Ory. El teatro, aunque no presentaba el brillante aspecto de las últimas noches, estaba bastante concurrido.(...) La debutante consiguió un triunfo clamoroso.>*⁶³⁵

19 de abril de 1915: "Il Trovatore" (Irene Illesco, Concha Callao, Juan Elías, Juan Valls). Correcta representación con una discreta asistencia de público al no comparecer en escena ningún cantante de especial relevancia, y pese a ser "Il Trovatore" una ópera muy apreciada por los aficionados valencianos.⁶³⁶

*<Con regular concurrencia en la sala y en las alturas, se puso anoche la inspirada obra "El Trovador" del insigne maestro Verdi. Es una de las óperas que con más gusto oyen los "dilettanti" valencianos y anoche había la novedad de que la cantaba por primera vez en esta ciudad la soprano señorita Irene Illesco (...). Cantó la obra con gran acierto (...). Los demás intérpretes, así como la orquesta y coros, acertadísimos.>*⁶³⁷

20 de abril de 1915: "Rigoletto" (Rosario D'Ory, Miguel Mulleras, Juan Valls y Manuel Massiá en los papeles principales). La debilidad en la gama media y baja del instrumento vocal de Rosario D'Ory fue compensada por sus buenos agudos, propios de una soprano ligera como ella. El público valenciano, un tanto seducido por el efectismo del registro agudo, acabó aprobando la actuación de Rosario D'Ory:

*<El público (...) lamentaba la débil intensidad de su voz en los registros grave y medio (...). En las situaciones dramáticas en que interviene la señorita D'Ory en el curso de la ópera, procuró dar relieve a las mismas en el canto, decidiendo siempre el éxito de los finales por la seguridad y brillantez con que destacó las notas agudas.>*⁶³⁸

21 de abril de 1915: "Aida" (sin cambios en su reparto).

22 de abril de 1915 (función de tarde): "Il Barbiere di Siviglia" (los mismos cantantes que comparecieron en la función del 18 de abril).

22 de abril de 1915 (función de noche): "Lohengrin" (Fidela Campiña, Miguel Mulleras, Conchita Callao, José Jordá y Manuel Massiá en los principales papeles). La representación fracasó debido la escasez de ensayos

⁶³⁵ *La Voz de Valencia*, 19 de abril de 1915.

⁶³⁶ No es gratuito el hecho de que "Il trovatore" fuese traducido al castellano por la popular compañía Gorgé.

⁶³⁷ *Diario de Valencia*, 20 de abril de 1915.

⁶³⁸ *El Mercantil Valenciano*, 21 de abril de 1915.

preparatorios y a la inadecuación del papel masculino estelar en la persona de Miguel Mulleras:

<Fué una verdadera lástima que la temporada actual de ópera, que marchaba muy bien, presentándose las obras con bastante justeza y algunas con éxito indiscutible, se estropeará con la ópera representada anoche, que carecía de los ensayos que necesitaba y con intérpretes como Mulleras, que no encaja con el Caballero del Cisne>.⁶³⁹

23 de abril de 1915: "Fausto" (Irene Illesco, Manuel Santhuy, Juan Valls, Manuel Massiá e Ida Andreotti en los principales papeles). La orquesta estuvo dirigida por Esteban Puig. Una representación interpretada con *<verdadero acierto>*.⁶⁴⁰

24 de abril de 1915: "Lohengrin" (sin cambios en su reparto). Mejoría en los resultados interpretativos.⁶⁴¹

25 de abril de 1915 (función de tarde): "Lohengrin" (sin cambios en el elenco canoro actuante). La orquesta, dirigida por Esteban Puig.

25 de abril de 1915 (función de noche): "Rigoletto" (el tenor Juan Elías sustituye a Miguel Mulleras; permaneciendo el resto del reparto invariable con respecto a la representación del día 20 de abril).

26 de abril de 1915 (función de tarde): "Il Barbiere di Siviglia" (sin cambios con respecto a la función del 18 de abril). Una función de *matinée* extraordinaria, fuera de abono, organizada para agasajar al jefe del partido liberal, conde de Romanones.

27 de abril de 1915: "Los Hugonotes" (Fidela Campiña, Rosario D'Ory, Conchita Callao, Juan Elías, José Jordá, Manuel Massiá y Eugenio Miracle en los papeles principales). La comparecencia de Fidela Campiña en el proscenio del Teatro Principal, sin duda la cantante más relevante de la compañía, y el interés que aún profesaba el público valenciano hacia la "grand opéra" meyerbeeriana, fueron los factores que coadyuvaron para que el Teatro Principal estuviese totalmente lleno. Las expectativas del público no se

⁶³⁹ *La Voz de Valencia*, 23 de abril de 1915.

⁶⁴⁰ *Diario de Valencia*, 24 de abril de 1915.

⁶⁴¹ *Diario de Valencia* y *La Voz de Valencia*, 25 de abril de 1915.

sintieron defraudadas, toda vez que la representación obtuvo buenos resultados artísticos de conjunto, destacando la soprano de Tíjola:

<Anoche se cantó en el Teatro Principal la celebrada ópera de Meyerbeer "Gli Ugonotti". Había gran expectación por conocer la interpretación que obtenía tan hermosa obra por parte de la compañía que actúa en nuestro primer coliseo; y esta expectación se tradujo en un lleno rebosante, que daba al teatro un aspecto deslumbrador. El público quedó satisfecho del trabajo de los artistas, si hay que dar fe a los calurosos aplausos que les prodigó al final de todos los actos. En realidad, todos los intérpretes de "Gli Ugonotti" trabajaron con verdadero entusiasmo y cantaron sus respectivas "particellas" con gran acierto. Hay que mencionar en lugar preferente a la notabilísima soprano Fidela Campiña. Para esta gentil artista fue la función de anoche un triunfo personal tan espontáneo y tan grande, como merecen sus envidiables cualidades de actriz y cantante superiorísima. Su intensa labor de anoche puso una vez más de manifiesto el extraordinario talento de la Srta. Campiña. El público le aplaudió con verdadero entusiasmo al final de los principales "pezzos" y al terminar la obra.>⁶⁴²

<La celebrada ópera de Meyerbeer "Gli Ugonotti", que un tiempo fue la predilecta de nuestro público, púsose anoche en escena, y dadas las dificultades de la partitura, y sobre todo, la forma precipitada en que realizan su labor en la actualidad las compañías de ópera, el público quedó satisfecho del espectáculo, a juzgar por los aplausos que otorgó a los intérpretes. La señorita Campiña mereció unánimes elogios, porque puso a contribución su arte y sus felices disposiciones de cantante para salir airosa en su cometido.>⁶⁴³

29 de abril de 1915: "Los Hugonotes".

1 de mayo de 1915: "Cavalleria Rusticana" (Fidela Campiña, Conchita Callao, Miguel Mulleras y José Jordá). Una función a beneficio de Fidela Campiña en donde se también se interpretaron los actos III y IV de "Gli Ugonotti". Alabanzas de la crítica valenciana a la soprano almeriense, destacando sus aptitudes canoras en la tipología lírico-dramática:

<Fidela Campiña, por sus inapreciables condiciones artísticas y espléndidas facultades, está llamada a ocupar en breve plazo uno de los primeros puestos entre las de su clase en el género lírico-dramático, y ello lo demostró anoche la concurrencia premiando su esmerada y afiligranada labor con ruidosas y constantes ovaciones, que en algunos momentos fueron delirantes.>⁶⁴⁴

La presencia de Fidela Campiña en escena, y el hecho de constituir su propia "serata d'onore", motivó que se registrara la mayor afluencia de público de toda la temporada de la compañía Baratta en el Teatro Principal, a tenor de lo afirmado por la prensa local:

<Ayer fue el último día de la temporada, y beneficio de la aplaudida artista señorita Campiña. El teatro estaba más animado que nunca, y ello prueba las simpatías que la señorita Campiña se ha conquistado entre nosotros. Apresurémonos a decir que éstas son justificadas.>⁶⁴⁵

3 de mayo de 1915: "Cavalleria Rusticana" (una función postrera con el mismo reparto, en donde también se interpretó el segundo acto de

⁶⁴² *La Voz de Valencia*: 28 de abril de 1915.

⁶⁴³ *La Correspondencia de Valencia*, 28 de abril de 1915.

⁶⁴⁴ *Diario de Valencia*, 3 de mayo de 1915.

⁶⁴⁵ *Las Provincias*, 3 de mayo de 1915.

"Rigoletto"). Esta representación, concluida ya la temporada de abono de la compañía de Arturo Baratta, estuvo organizada por la Asociación de Profesores de Orquesta.

Ya en la estación veraniega, la compañía de zarzuela y ópera española dirigida por los maestros Francisco Palos y Vicente Beltrán actuó en la Plaza de Toros, en una temporada que abarcó desde el 15 al 31 de julio de 1915. Se trataba de una compañía de zarzuela que intercalaba, de manera episódica, alguna ópera italiana traducida al castellano, y alguna zarzuela en su versión operística. Es el caso de la representación de "Cavalleria Rusticana" (17 de julio, encabezando el reparto cantantes de zarzuela, como la tiple cómica Presentación Nadal, -cuyo papel en esta ópera verista es de soprano dramática-, la tiple María Climent en el corto papel de "Lola", el tenor Joaquín Nadal y el barítono Bernardo Barberá), o la representación de "Marina", en su versión operística, el día 24 de julio (Presentación Nadal, Lola Fora, Joaquín Nadal y Fernández Carbonell en los papeles principales). La compañía se despidió el 31 de julio con la representación de la ópera de Bretón, "La Dolores" (los hermanos Nadal, -Presentación y Joaquín- y el barítono Barberá encabezaron el reparto).

También revistió un carácter episódico la representación de la ópera "Cavalleria Rusticana" que tuvo lugar el 11 de agosto en el estival Teatro Serrano, a cargo de la compañía de Granieri-Marchetti (la soprano Rosalia Pangrazzi, el tenor Amadeo Granieri y el barítono Gino Tessari encabezaron el reparto). En rigor, se trataba de una compañía de opereta; siendo planteada la representación de la ópera verista de Mascagni como una magna función de despedida de la compañía. En su amplia temporada (del 9 de julio al 11 de

agosto) ofrecieron un amplio conjunto de operetas europeas. La compañía procedía de Barcelona, partiendo el 12 de agosto hacia Lisboa.

El 15 de septiembre dió comienzo una brevísima temporada de ópera en la Plaza de Toros (en rigor, un "ciclo" de 5 días de duración). La compañía estaba compuesta por elementos canoros de la familia Gorgé, como Ramona y Concha Gorgé, así como otros cantantes que frecuentaban la plantilla de la familiar compañía alicantina, como el barítono Juan Bautista Corts y el bajo Ramón Casas. El elenco estaba reforzado con la presencia del tenor Antonio Marqués⁶⁴⁶. Fallecido el director y *factotum* de la compañía Gorgé, D. Pablo Gorgé, empuñó la batuta el joven maestro Francisco Palos, quien había dirigido la compañía de zarzuela y ópera española que había actuado en la misma Plaza de Toros dos meses antes, en la segunda quincena de Julio. La política de esta compañía era similar a la llevada a cabo por la familia Gorgé: su repertorio estaba compuesto por populares óperas italianas traducidas y cantadas en castellano ("El trovador", "Aida", "La Bohème", "Payasos" ("I Pagliacci"), "Rigoletto", "La favorita", "Cavalleria Rusticana"). Los precios eran muy económicos: la Entrada General costaba 0'15 ptas. por función, mientras que la tarifa de la silla de pista alcanzaba las 0'40 pesetas. Aunque se anunció que la temporada comenzaría el 11 de septiembre, hubo de aplazarse al día 15 debido a las inclemencias climáticas. La temporada, dentro de su modestia y su carácter popular y poco pretencioso, satisfizo al público y a la crítica, aunque sin rasgos relevantes dignos de mención. Exponemos a continuación las distintas funciones de la misma:

15 de septiembre de 1915: "El Trovador" (Ramona Gorgé, Concha Gorgé, Antonio Marqués, Juan Bautista Corts y Ramón Casas, encabezando el reparto).

⁶⁴⁶ Presentado en los carteles bajo el sobrenombre artístico de "Marchi". Antonio Marqués había participado en la temporada anterior en el Teatro Real de Madrid.

16 de septiembre de 1915: "Rigoletto" (figuraron en los papeles principales Ramona Gorgé, Antonio Marqués y Juan Bautista Corts).

17 de septiembre de 1915: "Payasos" (la soprano Ramona Gorgé, el tenor Antonio Marqués y Juan Bautista Corts encabezaron el reparto) y "Cavalleria Rusticana" (Ramona Gorgé, Antonio Marqués, Juan Bautista Corts).

18 de septiembre de 1915: "Marina" (en su versión operística, con Ramona Gorgé, Antonio Marqués, Juan Bautista Corts y Ramón Casas).

19 de septiembre de 1915 (función de tarde): "Payasos" (la soprano Josefina Tormo, el tenor Antonio Marqués, el barítono Juan Bautista Corts y el bajo Ramón Casas).

19 de septiembre de 1915 (función de noche): "El Trovador" (sin cambios en su reparto). Fue esta la última función de la compañía. Una fugaz temporada cuyo rasgo más relevante, destacado por la crítica valenciana, consistió en la presentación del tenor Antonio Marqués:

<Ha constituido el mayor aliciente de esta corta temporada la presentación del notabilísimo tenor D. Antonio Marqués-Marchi, cantante de portentosas facultades, del que guardará el público valenciano grato recuerdo por sus excepcionales facultades, que con tan prodigiosa facilidad y maestría sabe adaptar el distinguido artista a toda clase de óperas, según ha demostrado en la variedad de repertorio que en breves días ha interpretado>.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ *El Correo*, 20 de septiembre de 1915.

III.16.- LA TEMPORADA 1915 - 1916: ÓPERA EN EL TEATRO ESLAVA. INAUGURACIÓN DEL TEATRO OLIMPIA CON LA COMPAÑÍA DE ERCOLE CASALI: MARÍA LLÁCER, RICARDO STRACCIARI Y GRAZIELA PARETO. TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE VICENTE PETRI; COMPAÑÍA DE SAGI-BARBA Y EL ESTRENO DE "LA VIDA BREVE"; "TOURNÉE" DE TITTA RUFFO.

La primera novedad de la temporada teatral 1915 - 1916 estriba en el breve ciclo operístico ofrecido por el Teatro Eslava. Un hecho insólito en verdad, por cuanto nunca antes habían tenido lugar representaciones de ópera en dicho coliseo; y, tras este breve ciclo, nunca más se representará ópera en ese teatro, al menos en el período objeto de nuestro estudio. Estas representaciones de ópera en el Teatro Eslava, -anunciadas de manera rimbombante en la prensa local-,⁶⁴⁸ no trascienden de la mera anécdota. El empresariado del Teatro Eslava aprovechó el paso de la compañía de Arturo Baratta por Valencia, -procedente de Alicante y realizando una "tourné" por varias provincias-, para ofrecer unas pocas funciones de ópera. Se trata, por tanto, de un "bolo". Los precios de las entradas a las funciones eran muy económicos, habida cuenta de la compañía contratada. Así, la Entrada General costaba 0'75 pesetas. En el elenco canoro figuraban algunas voces que frecuentaban su participación en las compañías de Baratta, como la soprano ligera Rosario d'Ory, el tenor Miguel Mulleras y el bajo Francisco Puiggener. Junto a ellos, la segunda soprano Foncuberta, el barítono Luis Almodóvar y el bajo Martí. El corto ciclo operístico, consistente en 5 funciones inicialmente, dio comienzo el día 9 de octubre. La empresa del Teatro Eslava había proyectado la realización de las 5 funciones siempre y cuando el teatro estuviera lleno en cada una de las mismas. Aunque la asistencia de público

⁶⁴⁸ Con calificativos como <gran solemnidad artística> e <inauguración del arte lírico en este teatro> (Cfr. *La Voz de Valencia*, 8 de octubre de 1915).

fue numerosa, sobre todo en la primera función, no se alcanzó el lleno esperado en ninguna de las 3 que tuvieron lugar, por lo que el Teatro Eslava, al término de la tercera función, decidió suspender las restantes, concluyendo inesperadamente la "temporada" de ópera el día 10 de octubre:

<Se nos dice que anoche terminó la temporada, por estar calculada la combinación a base de cinco llenos, y como esto no ha podido lograrse, de ahí la determinación adoptada>.⁶⁴⁹

Una vez más, se evidencia explícitamente uno de los problemas fundamentales -acaso el primordial- de la ópera y su representación en los escenarios teatrales valencianos: la rentabilidad de la ópera como espectáculo. Véase acá el caso del Teatro Eslava. Un coliseo dedicado a la zarzuela (el sainete lírico), las *varietés* (sic) y las comedias teatrales durante estos años,⁶⁵⁰ y que, aprovechando un "bolo", decide arriesgarse a celebrar unas funciones de ópera con una compañía económica, de "cachettes" reducidos. Es plausible suponer que el empresariado del Teatro Eslava intentó ampliar el abanico genérico de su programación incorporando al prestigioso género operístico dentro de la misma; un ensayo experimental con una compañía completa en tránsito, no siendo ésta organizada a cargo del propio teatro por medio de contrataciones individuales. Pero, pese a tratarse de una compañía "barata", la ópera es un espectáculo costoso. Teniendo en cuenta además que los precios de las localidades eran bajos, pues la compañía era mediocre, los márgenes de beneficio para el empresario del Teatro Eslava debieron de ser muy estrechos, por lo que éste puso como condición para una mínima rentabilidad la exigencia de completar el aforo del coliseo. Una condición que no se cumplió, pese a que las representaciones fueren bien recibidas por el público asistente y por la crítica artística.

9 de octubre de 1915: "Il Barbiere di Siviglia" (Rosario d'Ory, Miguel Mulleras, Luis Almodóvar, Martí, Francisco Puiggener y Foncuberta). Hubo una

⁶⁴⁹ *Diario de Valencia*, 11 de octubre de 1915.

⁶⁵⁰ Cfr. Almanaque de *Las Provincias* de los años 1915 y 1916 (referidos respectivamente a los años 1914 y 1915). Descuellan en este último apartado las actuaciones de la compañía dirigida por Margarita Xirgú en 1914 (del 3 al 18 de diciembre) y en 1915, con un gran éxito de público, como, por ejemplo, la representación de la comedia de Valle Inclán "El yerno de las almas" en 1915.

nutrida asistencia de público, probablemente motivado por la novedosa presentación de una "temporada" de ópera en el Teatro Eslava. La crítica del rotativo "Las Provincias" se esforzó por destacar las dignas condiciones acústicas del Teatro Eslava, sugiriendo además su adaptabilidad para la ópera italiana y la ópera "buffa" mozartiana, debido a las reducidas dimensiones del proscenio. Aunque, por lo que a la ópera "buffa" mozartiana respecta, el crítico reconoce implícitamente el provincianismo del público valenciano:

<Una grata sorpresa tuvieron los que acudieron anoche a este teatro, no ciertamente por la compañía (ya conocida aquí) (...), sino por las excelentes condiciones musicales que para el arte lírico tiene la elegante sala de Eslava. Es un teatro que parece hecho para ópera italiana, que no existe gran número de elementos, y que puede realizarse fácilmente. Anoche se cantó "Il barbiere di Siviglia". La voz de Rosario D'Ory ("Rosina") brilló a maravilla en la excelente y resonadora sala, luciendo la gentil artista todos los matices, todas las delicadezas y todas las dulzuras de su timbre y su dicción. El público la ovacionó constantemente, y a fê que ello era merecido. Los demás artistas cumplieron como buenos. Se les oía y se les entendía hasta no perderse sílaba: decididamente, el de Eslava es un local admirable para este género. Y la orquesta, reducida, sonaba deliciosamente, haciendo pensar en lo bien que podrían escucharse las divinas óperas cómicas de Mozart en este sitio, si hubiera en nuestra capital ambiente para tales delicadezas del arte. El público quedó, pues, complacido y aplaudió con evidente agrado>.⁶⁵¹

En análogos términos se expresó el crítico del "Diario de Valencia", apuntando la nutrida asistencia de público:

<Con un nuevo género ha abierto esta temporada sus puertas el teatro Eslava, género que encaja muy bien en aquél marco y que ha sido del agrado del público, pues así lo demostró anoche la numerosa y distinguida concurrencia que llenó el patio de butacas>.

10 de octubre de 1915 (función de tarde): "Rigoletto"(Rosario d'Ory, Mulleras, Almodóvar, en los principales papeles). Aprobación de la crítica a la actuación de los principales cantantes. Buena entrada de público:

<Rosario d'Ory, Mulleras y Almodóvar cosecharon nutridas salvas de aplausos en toda la obra. (...) Todos los demás, discretos. La entrada, buena, sin llegar al lleno>.⁶⁵²

10 de octubre de 1915 (función de noche): "Lucia di Lammermoor" (Rosario D'Ory, Miguel Mulleras, Luis Almodóvar y José Martí). La orquesta fue dirigida esta vez por el maestro Esteban Puig. Aunque la crítica aprobó la representación de esta ópera "belcantista", tampoco consiguió completarse el aforo de localidades en esta ocasión, por lo que, -como ya hemos apuntado

⁶⁵¹ *Las Provincias*, 10 de octubre de 1915.

⁶⁵² *Diario de Valencia*, 11 de octubre de 1915.

anteriormente- se suspendieron las restantes funciones, concluyendo así, de manera imprevista, la temporada.

El 10 de noviembre de 1915 el Teatro Olimpia abrió sus puertas al público por primera vez en su historia. Pocos días antes, el 29 de octubre, se había inaugurado también un nuevo coliseo: el Teatro Benlliure.⁶⁵³ La prensa local ya hubo anticipado desde el verano anterior los propósitos de los empresarios del Olimpia, Such y Martí, consistentes en inaugurar el coliseo con primerísimas figuras mundiales del canto, a saber, Ricardo Stracciari, María LLácer y Graziela Pareto:

<"Olimpia" es el nuevo teatro de la calle de San Vicente (...). Una hermosura de teatro, a juzgar (...) por el buen gusto que tienen los jóvenes empresarios, Sres. Such y Martí; dos hombrecitos que "vienen pegando". Tratan de inaugurar el teatro nada menos que con Stracciari, (...) María LLácer, la Pareto o la Galli Curcci (...). ¡Casi nada!. Esto, que no podría verse en el Principal a ocho duros la butaca, se verá en el "Olimpia" por mucho menos (...) porque los hombres Such y Martí, que andan muy enterados de estas cosas, "han oído" que el célebre empresario italiano Ercole Casali venía a España con su gran compañía para actuar en Madrid y en Barcelona, y lo han "capdellado" para que de unas cuantas funciones en Valencia. Si esto se arregla, para lo cual es necesario muchos arrestos, "Olimpia" dará un golpe, porque no así como así se juntan cuatro eminencias en una corta temporada para que actúen juntas>.⁶⁵⁴

A la luz de lo expuesto, el propósito de los empresarios consiste en inaugurar el teatro Olimpia aprovechando un "bolo", un procedimiento muy empleado por los empresarios teatrales en esta segunda etapa, y que acarrea como resultado unas temporadas operísticas muy breves, inferiores a una semana de duración, con un reducido número de funciones. Casi podemos afirmar que, poco a poco, -y por lo que respecta a las grandes compañías- la ópera en Valencia quedará reducida a "bolos" procedentes de Madrid o Barcelona, "bolos" de compañías con grandes cantantes cada vez más infrecuentes (sobre todo tras el cierre del Teatro Real de Madrid). Y, así, la ópera en Valencia, que antes constituía un espectáculo usual, frecuente, -con largas temporadas a pesar de las discretas compañías que visitaban la ciudad-

⁶⁵³ Para la inauguración de este teatro situado en los distritos marítimos de Valencia, los coros de "El Micalet" cantaron el coro de esclavas de la ópera "El soñador" de Salvador Giner, además de otros eventos, entre los que no faltó una película de cine. Cfr. *Las Provincias*, días 29 y 30 de octubre de 1915.

⁶⁵⁴ *El Mercantil Valenciano*, 16 de agosto de 1915.

pasa ahora a convertirse en anecdótico, infrecuente y episódico. El "bolo", como ya hemos afirmado anteriormente, era un procedimiento más económico desde el punto de vista empresarial, permitiendo ofrecer en la taquilla unos precios menores de las localidades. Con todo, los empresarios del Teatro Olimpia arriesgaban mucho, por tratarse de una compañía italiana de lujo, con primerísimas figuras mundiales, de costos elevados debido a los "cachettes" de los cantantes. El propósito de inaugurar el coliseo de la calle de San Vicente con el espectáculo operístico respondía a la alta consideración y el prestigio social que disfrutaba el género. Por otra parte, era plausible suponer que la compañía de Ercole Casali pudiese actuar en Valencia, pues la esposa del empresario italiano era la cantante valenciana María LLácer.⁶⁵⁵

Y así sucedió. La compañía de Ercole Casali compareció en el Teatro Olimpia con el siguiente elenco:

Maestros directores y concertadores: Ettore Panizza, Carlo Perciva y José Anglada.

Sopranos: Graziella Pareto y María LLácer.

Contralto: Andreina Beinat.

Tenores: Manfredo Polverosi, Arnaldo Giorgenshy, Diógenes de Eguilior.

Barítonos: Ricardo Stracciari y Ernesto Badini.

Bajos: Torres de Luna y Concetto Paterna.

Maestro de coros: Rafael Terragnolo.

La orquesta estaba formada por 60 instrumentistas. El coro, compuesto por 40 cantantes, procedía del Teatro Real de Turín; mientras que el cuerpo de baile pertenecía al Teatro Real de Madrid. Los decorados fueron diseñados *ex profeso* para esta "tournee" en Barcelona, obra de Bartolomé Madalena. La sastrería, autóctona, era la de los hermanos Peris. La compañía procedía de

⁶⁵⁵ Galiano Arlandis, A.M.: *Biografía de María LLácer Rodrigo, cantante de ópera valenciana*. Trabajo de investigación inédito, concluido en 1993, financiado por l'Institut de Musicologia de l'I.V.E.I. Figura en la Memòria d'Investigacions 1980-1994. I.V.E.I., p. 244, referencia 12-036. València, 1995. En dicho trabajo la autora deja escrito que María LLácer contrajo nupcias con Ercole Casali el 12 de diciembre de 1912.

Palma de Mallorca, en donde habían actuado anteriormente, llegando a Valencia el mismo día 10 de noviembre.⁶⁵⁶

Los precios de las butacas de patio oscilaban entre las 12'50 pesetas por abono a todas las funciones, y las 15 pesetas si era adquirida la localidad en taquilla para una función determinada. La Entrada General costaba 2 pesetas.

Junto a María LLácer y Graziella Pareto, el barítono de Casalecchio di Reno, Ricardo Stracciari, constituía un gran reclamo para el público. Giacomo Lauri-Volpi, quien compartió en ocasiones la escena con Stracciari, apunta las grandes virtudes de su instrumento, una voz con *<la dulzura, el terciopelo y la vastedad de sus estupendas vibraciones>*.⁶⁵⁷ Era uno de los más grandes barítonos italianos de su tiempo, junto con Titta Ruffo, Domenico Viglione-Borghese o Carlo Galeffi. La voz de Stracciari, cálida y aterciopelada, progresaba con facilidad hacia el registro agudo, poseyendo además el cantante boloñés especiales dotes para los recitativos y la declamación.

La inauguración del Teatro Olimpia se llevó a cabo con la representación de la ópera de Rossini "Il Barbiere di Siviglia".

10 de noviembre de 1915: "Il Barbiere di Siviglia" (Graziella Pareto, Ricardo Stracciari, Arnaldo Giogenshy, Torres de Luna y Concetto Paterna en los principales papeles). La inauguración del Teatro Olimpia despertó una gran expectación pública, convirtiéndose en un acontecimiento social. Así lo atestiguan las crónicas musicales:

<El estreno de un teatro que, como el de la calle de San Vicente, viene empujando, tenía que constituir un acontecimiento en Valencia y así lo comprendió desde el humilde que se conforma presenciando en la calle el desfile de entrada y salida al coliseo, hasta la encopetada dama que luce sus galas en la elegante platea del mismo. Desde bastante antes de la hora señalada, inudó la gente aquellos alrededores, y a la salida aún permanecía estacionada la multitud, deseosa de admirar los ricos trajes que realzaban la belleza de las aristócratas valencianas>.⁶⁵⁸

<Aspecto de acontecimiento importante ofrecían anoche los alrededores del edificio en que está instalado el teatro Olimpia. Su inauguración despertó la curiosidad popular. Difícil era transitar por las calles adyacentes. Fuerza pública de a pie y de a caballo guardaba el orden. Carruajes, automóviles, tranvías, formaban largas hileras, que lentamente iban discurriendo ante el teatro

⁶⁵⁶ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1915.

⁶⁵⁷ *Revista Ritmo*, num. 532. Madrid, abril de 1983.

⁶⁵⁸ *El Correo*, 11 de noviembre de 1915.

Olimpia, donde penetraban los viajeros (...). La sala se hallaba rebosante de público y ofrecía el aspecto de gran solemnidad>. ⁶⁵⁹

La crítica musical justificó la plena ocupación de las setecientas butacas del Teatro Olimpia, debido, en gran medida, a la presencia en escena de Ricardo Stracciari y de Graziela Pareto, así como a la magnífica calidad de la compañía de Ercole Casali:

<Graziella Pareto y Stracciari son dos notabilidades indiscutibles, sancionadas por los más exigentes públicos y a ellos y a su compañía, que también merece se la distinga, corresponde buena parte de la expectación de anoche>. ⁶⁶⁰

La representación constituyó un gran éxito, sin paliativos, tanto para el público cuanto para la crítica, especialmente para los dos "primeros espadas":

Graziella Pareto y Ricardo Stracciari. De la soprano ligera, la crítica reconoció hallarse en un gran momento, con excelentes cualidades para la coloratura.

Del barítono italiano, la homogeneidad de su gama y su riqueza expresiva:

<La señora Pareto, la eminente diva, tan querida de todos los públicos, hállase en la plenitud de sus espléndidas facultades. Su privilegiada garganta no encuentra dificultades en los picados (...). El otro coloso, Ricardo Stracciari, (...) es un gran artista, sin reservas de ninguna clase. Figura, voz, talento, todo le acompaña. La voz es de timbre simpático, muy igual, con matices que le van a maravilla para dar al canto expresión adecuada>. ⁶⁶¹

La siguiente función estuvo dedicada a "Tosca".

11 de noviembre de 1915: "Tosca" (María LLácer, Diógenes de Equilior y Ricardo Stracciari encabezaron el reparto). También el teatro registró una gran entrada en esta ocasión. Toda la crítica resaltó unánimemente el excelso cometido de Stracciari y de María LLácer. Así, el crítico del diario "El Mercantil Valenciano", -que no sentía ninguna inclinación hacia esta ópera pucciniana-, resaltó cómo Stracciari perfiló ejemplarmente su papel, un "Scarpia" violento y lascivo:

<Se puso en escena la ópera "Tosca", ante una concurrencia brillante. No es de nuestra predilección la creación pucciniana, urdida con trozos de un "verismo" que en algunos momentos llegan a causar repugnancia (...). El gran barítono Stracciari nos ofreció un aspecto enteramente distinto de su arte admirable, sustituyendo al gracejo singular de Fígaro, por la severidad tonal y el acento imperioso del tirano e impúdico barón de Scarpia>. ⁶⁶²

⁶⁵⁹ *La Voz de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

⁶⁶⁰ *El Correo*, 11 de noviembre de 1915.

⁶⁶¹ *La Correspondencia de Valencia*, 11 de noviembre de 1915.

⁶⁶² *El Mercantil Valenciano*, 12 de noviembre de 1915.

En parecidos términos se expresó el crítico del diario "El Correo", destacando también la refinada violencia con que Stracciari caracterizó a su personaje:

*<El "Scarpia" de Stracciari, fue una creación. No es el inspector de policía, bajo, intrigante, vulgar, ni el viejo decrépito animado de una pasión insana. Es el personaje elevado, elegantemente pérfido, lleno de violencia y de figura con la mujer que desea, y que atropella todo para triunfar>.*⁶⁶³

Por su parte, la crítica valenciana consideró que María LLácer se había convertido ya en una consumada y excelsa cantante, comparando esta interpretación con aquélla de su debut en el Teatro Principal, el 29 de noviembre de 1907, en el "Otello" verdiano:

*<María LLácer, la bellísima valenciana, cantó como los propios ángeles. Hizo gala en "Tosca" de un depurado estilo, de fresca y armoniosa voz y de su dominio de la escena que demuestra increíbles progresos desde que la vimos debutar en "Otello">.*⁶⁶⁴

El 13 de noviembre se puso en escena "Manon" de Massenet. Aquél mismo día, en una previa publicada en "El Mercantil Valenciano", Pedro Gómez Martí dedicó un parco pero encendido panegírico a las dotes dramáticas e interpretativas de María LLácer, destacando de entre sus méritos la caracterización psicológica de sus personajes, augurando, por ello, un gran triunfo para la diva valenciana en la ópera del compositor galo:

*<La otra noche, en "Tosca", supo dar toda la fuerza dramática que la obra requiere, sin rebasar nunca los límites de una interpretación justa (...). Por eso, esta noche, en "Manon", donde son más las "facetas" psicológicas del personaje, su triunfo será definitivo>.*⁶⁶⁵

Y no le faltó razón. "Manon" supuso para María LLácer un triunfo completo. Adjuntamos a continuación los principales cantantes que intervinieron en su ejecución:

13 de noviembre de 1915: "Manon" (María LLácer, Manfredo Polverossi, Torres de Luna, Concetto Paterna). La interpretación de "Manon" cosechó un ruidoso éxito, pero sólo para los principales cantantes; y, de manera especial, para María LLácer. La crítica aparecida en el "Diario de Valencia" al día siguiente, resume con sencillez la actuación de la cantante valenciana:

*<María LLácer, nuestra simpática paisana, triunfó anoche en toda la línea como cantante y como actriz>.*⁶⁶⁶

⁶⁶³ *El Correo*, 12 de noviembre de 1915.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *El Mercantil Valenciano*, 13 de noviembre de 1915.

⁶⁶⁶ *Diario de Valencia*, 14 de noviembre de 1915.

El juicio emitido por la crítica artística fue unánime con respecto a María LLácer, y bastante homogéneo si consideramos a los tres cantantes principales, María LLácer, Manfredo Polverossi y Torres de Luna:

<La interpretación dada anoche a "Manon" fue sencillamente admirable. Claro está que al decir esto nos referimos solamente a la Sra. LLácer y Sres. Polverosi y Torres de Luna. Los demás intérpretes cumplieron discretamente con sus respectivos papeles>.⁶⁶⁷

Ello no obstante, no toda la crítica valoró igualmente la labor del tenor Manfredo Polverossi. Es cierto que Polverossi había sido bien recibido por el público de la Scala de Milán, interpretando el mismo papel, el del "caballero De Grioux"; por lo que tenía un buen conocimiento de la ópera, extremo éste que fue reconocido por la crítica menos favorable hacia su labor, la escrita en el rotativo "La Correspondencia de Valencia":

<El tenor señor Polverossi, no es un indocumentado artísticamente; se vió al cantante de talento, gran conocedor de la obra, luchar con las dificultades de la voz, que es desigual en extremo; se necesita maestría para conseguir que el público, que tan aficionado se muestra a las voces espléndidas, cierre los oídos á deficiencias>.⁶⁶⁸

En el polo opuesto se sitúa la crítica del diario "El Correo", firmada por Fabrelles Redal, muy elogiosa hacia el tenor italiano:

<María se vió admirablemente secundada por el tenor Polverossi. La voz de éste, bien timbrada y apoyada en los agudos, voz de cabeza que requieren las obras de estilo francés en el canto "spianato", y que muchos confunden erróneamente con la gutural, se adapta muy bien al carácter romántico del débil De Grioux y a la tesitura de la obra. (...) Polverossi ganó al público desde los primeros momentos. (...) Es un buen tenor que entiende y canta el género francés como no suelen hacerlo los italianos>.⁶⁶⁹

Ante el buen éxito obtenido con la representación de "Manon" de Massenet, los empresarios del Olimpia negociaron con la compañía de Ercole Casali la celebración de una función de *matinée* extraordinaria de la misma ópera al día siguiente. Un función con precios "populares": la butaca de patio costó 6 pesetas; mientras que la Entrada General, 1'50 ptas.

14 de noviembre de 1915 (función de *matinée*): "Manón". El único cambio que se produjo en el reparto de los principales cantantes fue la salida de Manfredo Polverossi de la escena, siendo sustituido por Diógenes de Equillor.

⁶⁶⁷ *La Voz de Valencia*, 14 de noviembre de 1915.

⁶⁶⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 14 de noviembre de 1915.

⁶⁶⁹ *El Correo*, 14 de noviembre de 1915.

Con: el teatro totalmente lleno, la función fue un gran éxito para María LLácer, superior si cabe al cosechado por la diva en el día anterior:

<El público inundó ayer tarde el Olympia, con el fin de admirar a su compatriota la feliz intérprete de "Manón", tributándola repetidas y cariñosas ovaciones. María LLácer estuvo mejor que nunca de voz, de expresión, de arte exquisito, etcétera>.⁶⁷⁰

En la función de noche, dentro del abono, se puso en escena "Rigoletto".

14 de noviembre de 1915 (función de noche): "Rigoletto" (Graziella Pareto, Ricardo Stracciari, Manfredo Polverossi, Torres de Luna, Concetto Paterna). La crítica resaltó elogiosamente la actuación y el canto de Graziella Pareto y de Ricardo Stracciari. De la soprano ligera catalana, se destacó el estudio cuidadoso del personaje. Del baritono boloñés, la honda emoción.

Aportamos a continuación algunos juicios de la crítica artística:

<La señora Pareto, la excelsa tiple española, dió anoche una versión de "Gilda" ideal; indudablemente debió soñarla así el autor. Expresión justa en todo momento; un estudio especialísimo del personaje, un algo que, sin apartarse de la ingenuidad, la elevaba a cien metros sobre el nivel de las infinitas "Gildas" de "biscuit". (...) ¡Que noche tuvo Stracciari!. ¡Qué noche hizo pasar a los que le escuchaban, pendientes de sus labios, de aquellos acentos de intenso dolor, que si bien salidos de la garganta, parecían nacidos del corazón!. Indudablemente, el "Rigoletto" de anoche perdurará en la memoria de los valencianos>.⁶⁷¹

<Su versión de Gilda, verdaderamente irreprochable, sencillamente genial, hubiera bastado para hacerla digna de las más extremas alabanzas. (...) Con Graziella Pareto triunfó ruidosamente Ricardo Stracciari, el portentoso baritono, que tan extraordinarias muestras de admiración y simpatía ha recibido en el escenario del Olimpia>.⁶⁷²

La despedida de la compañía tuvo lugar con la función del día 15 de noviembre, dedicada a la representación de "Tosca".

15 de noviembre de 1915: "Tosca" (María LLácer, Diógenes de Eguillor, Ricardo Stracciari). Con otro éxito rotundo, (*pace* Stracciari), la función constituyó *<un homenaje espléndido para nuestra eminente paisana María LLácer>.⁶⁷³*

El 15 de enero de 1916 dio comienzo la temporada de ópera en el Teatro Principal, a cargo de una compañía nucleada alrededor de Vicente Petri⁶⁷⁴. Se

⁶⁷⁰ *El Correo*, 15 de noviembre de 1915.

⁶⁷¹ *La Correspondencia de Valencia*, 15 de noviembre de 1915.

⁶⁷² *La Voz de Valencia*, 15 de noviembre de 1915.

⁶⁷³ *La Correspondencia de Valencia*, 16 de noviembre de 1915.

⁶⁷⁴ Probablemente esta compañía fue organizada por el propio Teatro Principal, a partir de la figura del director de orquesta, Vicente Petri. Hemos constatado que el empresario arrendatario, José Pallarés, recurrió a las contrataciones directas de cantantes, al menos en el caso de Giuseppe Anselmi. El hecho

trataba realmente de una "temporada" y no un breve "ciclo" operístico, toda vez que la compañía de Petri perduró en el proscenio del Teatro Principal hasta el día 4 de febrero inclusive. Una temporada, pues, de 20 días de duración. La compañía era mediocre, no contando en su plantilla con voces excepcionales, si exceptuamos la primera soprano, Fidela Campiña, y la segunda, Ángeles Ottein, además de la fugaz incorporación del gran divo siciliano Giuseppe Anselmi, cabecera de cartel. Ha menester apuntar que la contratación del magno tenor de Catania, -tentativa acariciada anteriormente por diversos empresarios del Teatro Principal, en virtud de la popularidad de Anselmi- fue obra del empresario que poseía arrendado el coliseo en aquél momento, José Pallarés, y no fue una tarea fácil. Como puede comprobarse en la siguiente noticia periodística, Anselmi solicitó cobrar 5.000 francos por función:

<Las empresas que han ido sucediéndose en el Principal han pretendido contratar al tenor Anselmi y no lo han conseguido, y el actual empresario D. José Pallarés, para conseguir traer al egregio artista, ha tenido que vencer grandes dificultades, viéndose en la necesidad de hacer un viaje a Milán, cosa difícil en las actuales circunstancias, pues es punto menos que imposible pasar las fronteras de las naciones en guerra.

Y una vez en Milán y conseguido la conformidad del gran tenor, tuvo que firmar el Sr. Pallarés un contrato en el que, además de comprometerse a pagar al "divo" 5.000 francos por función, le concede viaje en primera desde Milán por vía París para coger los trenes de lujo, por cuenta del empresario.>⁶⁷⁵

Una parte importante de la compañía estaba integrada por voces locales: Salvador Alejos⁶⁷⁶, Victoriano Redondo del Castillo⁶⁷⁷, Jorge Frau y José Martí. El resto procedía de Barcelona. La compañía de Vicente Petri era numéricamente reducida, como puede comprobarse a continuación:

Sopranos: Fidela Campiña, Ángeles Ottein.

Mezzosopranos: Renata Pezzati, Mercedes Masip.

Tenores: Elías, Mario Cortada, Salvador Alejos.

de que los decorados y la propia orquesta fueran locales, así como la importante presencia de cantantes autóctonos, son indicios que nos inducen a creer que se trató de una compañía organizada desde el Principal, con algunos cantantes foráneos procedentes de Barcelona. Pero justo es reconocer que no tenemos pruebas concluyentes que nos permitan aseverar con total rotundidad esta hipótesis.

⁶⁷⁵ *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1916.

⁶⁷⁶ Es con esta compañía de Vicente Petri la última temporada que el labriego de Picanya actuará en un teatro valenciano.

⁶⁷⁷ Alumno de Lamberto Alonso.

Barítonos: Enrico de Ghery, José Jordá, Jorge Frau.

Bajos: Victoriano Redondo del Castillo, José Martí.

Tampoco los títulos ofertados eran novedosos. Óperas italianas del repertorio verdiano y pucciniano, a las que cabe agregar "La favorita" de Donizetti. La compañía de Vicente Petri todavía mantenía en cartel "Los hugonotes" de Meyerbeer. Por último, la incorporación postrera de "Manon", ópera de Massenet, se debe a la participación de Giuseppe Anselmi. Dentro de su amplio repertorio, el tenor de Catania cantaba dos óperas de Massenet, "Werther" y "Manon", dejando constancia discográfica impresa de las mismas.⁶⁷⁸

Los precios en taquilla eran muy asequibles, en correspondencia con la calidad de la compañía. Así, la tarifa de la butaca de patio costaba 4 pesetas por función, mientras que la "Entrada General" valía 0'75 pesetas. Estos precios pertenecían a las funciones de los días ordinarios, en las cuales no cantaba Anselmi. En aquellas funciones que participaba Anselmi, las tarifas ascendían a 20 pesetas la butaca de patio, y 3 pesetas la "Entrada General".

La compañía de Petri no despertó excesivo interés en la crítica musical local, salvo las funciones extraordinarias de Giuseppe Anselmi; y, en menor medida, algunas representaciones interpretadas por Fidela Campiña o Ángeles Ottein. En general, se trata de textos breves, en donde -a pesar del trato amable dispensado a las representaciones de la compañía Petri- se deja traslucir en contadas ocasiones la mediocridad del conjunto (y no de las tres figuras mencionadas anteriormente) y una cierta carencia de ensayos generales, además de la paupérrima puesta en escena. En aquellas funciones vespertinas en donde se repetían títulos ya escenificados anteriormente, se omiten las crónicas en muchos casos, o bien se incorporan a la correspondiente a la función nocturna posterior con una lacónica reseña.

⁶⁷⁸ Cfr. Celletti, R.: *Le Grandi Voci*. Istituto per la Colaborazione Culturale, Roma, 1964, p. 22. En el periodo comprendido entre 1907 y 1962, Rodolfo Celletti recoge en su amplio tratado diversos registros fragmentarios de "Werther" y "Manon", interpretados por Giuseppe Anselmi.

"Aida" fue la ópera que sirvió para inaugurar la temporada.

15 de enero de 1916: "Aida" (Fidela Campiña, Renata Pezzati, Elías, De Ghery, Victoriano Redondo del Castillo). La gran popularidad de la que disfrutaba la ópera "Aida" entre el público valenciano, -explotada hábilmente por muchas compañías como la presente de Vicente Petri para inaugurar sus comparecencias teatrales-, es un hecho destacado por la crítica musical local:

<Début de la compañía de ópera.

"Aida", el inspiradísimo capolavoro de Verdi, es siempre oída con gusto por nuestro público. Esto y el hecho de ser la de anoche la primera función de la temporada de ópera, dio (...) una entrada muy buena, que daba al teatro un aspecto brillante (...).

(...)

GUSTAVO CONDE.>⁶⁷⁹

En los mismos términos se pronunció "El Mercantil Valenciano", señalando además los claroscuros interpretativos de los cantantes, especialmente la mezzosoprano Renata Pezzati y la frialdad del barítono

Enrico De Ghery:

<Con bastante concurrencia en los palcos, butacas y demás localidades preferentes y algo mayor en las galerías altas, se inauguró anoche la temporada de ópera italiana.

(...)

Para debut de la compañía que dirige el maestro Petri, ya conocido ventajosamente de nuestro público, fue elegida la creación del ilustre Verdi "Aida", que es la obligada para la presentación de los artistas, como lo era en tiempos de antaño "Los Hugonotes".

(...)

La joven soprano dramática Fidela Campiña está, si cabe, mejor de facultades que cuando vino por primera vez. Anoche no puso regateo a su voz bien timbrada, pastosa, extensa y flexible, (...) se mostró ágil, incansable, y triunfó por la resistencia de su órgano vocal, por la buena impostación de su voz y excelente escuela de canto.

(...)

Respecto a la señorita Pezzati, que tenía a su cargo la parte de Amneris, el público estuvo algo parco en demostraciones de aplauso. Canta bien; pero ya sea por falta de matiz en el registro grave, no da a la frase musical la brillantez de color, ni la expresión dramática que requiere el canto insinuante unas veces y de indignación otras, según las distintas situaciones de la ópera. De ahí la actitud reservada de los espectadores.

El tenor Elías no ha variado. Las mismas sonoridades espléndidas en el registro agudo, igual uniforme color y la misma preparación en los efectos de emisión de la voz. Hizo de ésta un gran derroche y el público le recompensó con muchos aplausos.

Al barítono señor De Ghery hay que reconocerle sus notables facultades de voz y excelencias de cantante; pero caracterizó al rey etíope con alguna frialdad, siendo así que se trata de un personaje que se distingue por su fiereza salvaje y dureza de expresión. (...)

Hizo un buen debut el joven bajo Victoriano R. del Castillo, si descartamos la poquita de "paúra" que le embargaba; pero a pesar de esta circunstancia justificada, exteriorizó su voz potente, fresca y bien timbrada, que modula con soltura, efecto de la buena escuela de canto.

(...)

I.V.>⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ La Voz de Valencia, 16 de enero de 1916.

⁶⁸⁰ El Mercantil Valenciano, 16 de enero de 1916.

16 de enero de 1916: (función de tarde): "Aida" (Mercedes Masip sustituyó a Renata Pezzati; permaneciendo el resto del elenco invariable).

16 de enero de 1916: (función de noche): "La Favorita" (Renata Pezzati, Mario Cortada, José Jordá, Victoriano Redondo del Castillo). "El Mercantil Valenciano" sancionó de esta manera una función mediocre ante poco público:

<Anoche se cantó la ópera de Donizetti titulada "La Favorita", con escasa animación en la sala y regular entrada en las galerías altas.

Su interpretación fue aceptable. En dicha ópera debutaron el tenor Sr. Mario Cortada, de medianas facultades vocales (...) y el barítono Sr. Jordá (...).

La señorita Pezzati sostuvo con discreción la parte de "Leonora" y el bajo señor Castillo caracterizó con acierto la del Padre Baltasar (...).>⁶⁸¹

17 de enero de 1916: "Rigoletto" (Ángeles Ottein, Renata Pezzati, Mario Cortada, Enrico de Ghery). La aparición en el proscenio de la soprano ligera Ángeles Ottein fue muy bien acogida por la crítica, dentro de una representación que -en su conjunto- cosechó mejores resultados. Tal vez la inseguridad de algunos cantantes pudo inducir a Vicente Petri en su lentitud dinámica:

<Anoche entró en turno la ópera de Verdi, "Rigoletto", y en honor de la verdad, alcanzó una interpretación equilibrada y armónica (...).

La señorita Ángeles Ottein (...) exteriorizó medios vocales muy recomendables de soprano ligera, pues tiene una voz extensiva, color y frescura, la emite con facilidad, y dispone también de notas de efecto limpias y sonoras en el registro sobreagudo para lucirlas en las cadencias y apuntaduras, que rematan el canto y deciden el éxito de la artista (...).

(...)

Todos los artistas fueron llamados al proscenio después de cada acto, como asimismo el maestro Petri, a quien consideramos muy tolerante en llevar con excesiva lentitud los tiempos.

I.V.>⁶⁸²

18 de enero de 1916: "La Favorita" (sin cambios en el reparto).

19 de enero de 1916: "Los Hugonotes" (Fidela Campiña, Ángeles Ottein, Elías, José Jordá, Victoriano Redondo del Castillo). Aunque es un argumento un tanto manido, es incontestable el hecho de que la aceptación por el público de la producción operística meyerbeeriana era cada vez menor, pasando sus óperas de moda, cayendo en desuso. Y acá tenemos un ejemplo de ello. Pese a encontrarse Fidela Campiña y Ángeles Ottein en escena, las dos voces más

⁶⁸¹ *El Mercantil Valenciano*, 17 de enero de 1916.

⁶⁸² *El Mercantil Valenciano*, 18 de enero de 1916.

atractivas de la compañía, lo cierto es que el público dio la espalda a esta ópera:

<Se puso anoche en escena la ópera del maestro Meyerbeer "Los Hugonotes". Antes, y este "antes" son muchos años, al sólo anuncio en el cartel del "capolavoro", como se denominaba la citada producción lírica, (...) se llenaba por completo el teatro.

Ahora las cosas pasan de otro modo, pues anoche la concurrencia era escasa (...). Se suele argüir que la música meyerbeeriana ha pasado ya de moda, que el gusto ha cambiado, y se aducen otras especies por el estilo, que a nadie convencen, y mucho menos a la empresa de dicho teatro, la cual ve comprometidos sus intereses por la ausencia de público.

(...)

I.V.>⁶⁸³

20 de enero de 1916: "Tosca" (Fidela Campiña, Mario Cortada y Enrico de Ghery en los papeles estelares). Una representación puesta en escena de manera precipitada, pues tan sólo contó con un ensayo general. Un rasgo endémico de las compañías en los teatros valencianos. El buen hacer de Fidela Campiña salvó esta "Tosca" tan improvisada:

<Ayer se cantó Tosca.

Puesta la obra con una rapidez increíble pues sólo ha tenido un ensayo, se lució en ella Fidela Campiña, que hubo de cantar con bella y afinada voz su difícil papel de Tosca, y hubo de repetir, entre aplausos, la romanza "Visi d'arte".

También escucharon aplausos los señores Cortada y de Ghery. El primero sintióse indispuerto antes del tercer acto, recomendándose a la indulgencia del público.>⁶⁸⁴

21 de enero de 1916: "Rigoletto" (sin cambios en su reparto).

22 de enero de 1916: (función de tarde): "Il Trovatore" (Fidela Campiña, Renata Pezzati, Elías, Jorge Frau, José Martí). Una función rutinaria, cuyo único rasgo accidental fue el debut del barítono Jorge Frau, que compatibilizaba el canto con su profesión de ingeniero. La crítica musical fue parca en elogios, dentro de una cierta concisión textual, acaso por tratarse de una función vespertina. Ello no fue óbice para que el público renovara su interés hacia esa ópera verdiana:

<En función de abono se cantó ayer tarde la popular ópera de Verdi "El Trovador", con bastante concurrencia en la sala y entrada general.

(...)

La interpretación fué buena.>⁶⁸⁵

23 de enero de 1916: (función de tarde): "Rigoletto" (Ángeles Ottein, Mercedes Masip, Salvador Alejos, Enrico de Ghery, José Martí).

⁶⁸³ *El Mercantil Valenciano*, 20 de enero de 1916.

⁶⁸⁴ *Las Provincias*, 21 de enero de 1916.

⁶⁸⁵ *El Mercantil Valenciano*, 23 de enero de 1916.

23 de enero de 1916: (función de noche): "Los Hugonotes" (sin cambios).

24 de enero de 1916: "La Traviata" (Ángeles Ottein, Mario Cortada y José Jordá en los principales papeles). Un triunfo personal de la soprano ligera Ángeles Ottein, con una ópera verdiana que hubo disfrutado de gran popularidad entre los aficionados valencianos:

<Ayer se cantó La Traviata, una de las obras que más atractivo tuvieron en nuestro Teatro Principal. En realidad, escuchar estas óperas de otros tiempos tiene un doble atractivo: primeramente la diversidad de estilos y de escuelas, y después... el ver cómo los aficionados antiguos recuerdan los buenos tiempos, aquellos buenos tiempos de largas temporadas de ópera, buenas cantantes y precios moderados.

La función de anoche tuvo cosas muy laudables. Primeramente, la tiple señorita Ottein cantó, con suma delicadeza y excelente escuela, el papel de la protagonista, al que también supo darle sentidos acentos.

Fué muy justamente aplaudida.

El barítono señor Jordá, también fué muy aplaudido.

Fué una representación muy feliz, sobre todo por los recuerdos que evocaba.>⁶⁸⁶

25 de enero de 1916: "Il Trovatore" (sin cambios en su reparto).

26 de enero de 1916: "La Traviata" (sin modificaciones en su elenco interpretativo).

27 de enero de 1916: "Aida" (se conservó en esta representación el reparto de la función de apertura de la temporada).

28 de enero de 1916: "La Traviata" (sin cambios).

29 de enero de 1916: "Manon" (encabezaron el reparto Fidela Campiña, Giuseppe Anselmi y Enrico de Ghery). La presentación de Anselmi en Valencia llenó casi por completo el Teatro Principal. Ello no obstante, el público no resultó totalmente complacido a causa de la tipología vocal del siciliano, pues Anselmi no era un tenor *spinto*, sino un tenor "*ligero*"; y, por ende, con unas características vocales bien diferentes a aquellas preferidas por los aficionados valencianos. Giacomo Lauri-Volpi nos detalla la tipología vocal de Giuseppe Anselmi, comparándolo con Tito Schipa, admitiendo que el primero es un tenor "*ligero*" que cautivó a los espectadores hispánicos⁶⁸⁷ precisamente

⁶⁸⁶ *Las Provincias*, 25 de enero de 1916.

⁶⁸⁷ De la lectura del texto de Lauri-Volpi que reproducimos a continuación, parece desprenderse que Anselmi contaba, quizás, con mayores adeptos entre el público femenino.

con la interpretación de la "Manon" de Massenet, amén de una cuidada elegancia interpretativa:

<Paralelo Anselmi-Schipa.

Rivales en la conquista del corazón de España fueron la romántica voz del siciliano y la clásica voz del pugliés, que instauraron, finalizado el áureo periodo de los tenores completos e integrales, la distinción entre tenores <ligeros> y <líricos>, con la consiguiente y radical transformación de los valores tímbricos.

(...)

Giuseppe Anselmi revolucionó a los públicos españoles con la <Manon> de Massenet. Hasta las alumnas de <Las Esclavas>, de Madrid, le mandaban cartitas perfumadas de esencias, y de palabritas suspirantes.

Con tantos corazones como latían por él, al final no pudo resistir y, desde su tumba a orillas del mar ligur, mandó su corazón al nostálgico Madrid, conservado hoy en un frasco de cristal, en el Museo del Teatro Real de Madrid.

Pero, en verdad, la ferviente admiración no parece inmerecida. Anselmi era todo meticolosa elegancia en el cantar, en el vestir, en el medir los pasos y las distancias en la escena, en tener cuidado en todos y cada uno de los movimientos y del más mínimo efecto.

Ningún tenor lo había superado en el celo del detalle, de las minucias del cálculo que tanto gusta al otro sexo.>⁶⁸⁸

Las críticas musicales locales se hicieron eco de un cierto descontento del público con Anselmi, y no sólo por los elevados precios de esta función extraordinaria, sino también y sobre todo por la inadecuación de su tipología vocal a los gustos de los aficionados valencianos. Analízense los tres textos extractados que reproducimos a continuación. Los tres, correspondientes a "La Voz de Valencia", "El Mercantil Valenciano" y "Las Provincias", reseñan como factor común dicha inadecuación tipológica canora de Anselmi a las preferencias de los aficionados valencianos. Los tres reconocen asimismo la gran categoría artística del divo, coincidencia unánime de toda la crítica local:

<El Sr. Anselmi, (...) encontró, ¿por qué no decirlo?, al público prevenido en contra suya. Si no verdadera hostilidad, por lo menos predisposición, sobre todo en ciertas secciones del teatro, sí que la había (...), y esperaba que la labor del artista fuese satisfaciendo el coste de la localidad, y por ello, que mientras no llegase a compensarlo por completo, estaba dispuesto a no entusiasmarse ni aplaudir, considerándola como una mera retribución de justicia estricta.

(...)

Quien se entusiasme con los sonidos fuertes y calderones prolongados, verdaderos latiguillos del canto, sufrirá una decepción con Anselmi. No es esa su escuela. Pero quien guste de manjares delicados, expresión deliciosa y fina, belleza suave, encontrará en Anselmi la satisfacción de sus anhelos.

(...)

B. QUADROS.>⁶⁸⁹

<Brillante aspecto ofrecía anoche la esplendorosa sala de dicho teatro. Hacía recordar sus mejores tiempos, pues aunque no hubo un lleno en la platea de butacas, la concurrencia, que era muy

⁶⁸⁸ Lauri-Volpi, G.: *Voces paralelas*. Edic. Guadarrama. Col. Universitaria de Bolsillo Punto Omega, sección Arte, nº 174, Madrid, 1974, p. 160.

⁶⁸⁹ *La Voz de Valencia*, 30 de enero de 1916.

escogida, se hallaba diseminada de tal forma, que aparentaba otra cosa. Los palcos no había uno vacío, y los ocupaban distinguidas familias. Los pisos restantes estaban rebosantes de público y la entrada general se hallaba de bote en bote.

Había una gran expectación por oír al tenor Anselmi, de cuya fama mundial solamente habían llegado aquí los ecos. (...)

No defraudó Anselmi en gran parte las esperanzas del público, que no sabía de él más que lo que había leído en la prensa de otras capitales. (...) Un artista para interpretar óperas (...) en las que predomina el cantante provisto de toda suerte de recursos, con los que detalla, matiza y descubre los más recónditos pliegues de la melodía, que aparece cincelada con fino buril, que al pasar por un plano deja una huella sutilísima y luminosa.

Este es el gran arte del tenor Anselmi, que anoche reveló a nuestro público desde su salida a escena (...).

Todas estas cualidades artísticas de Anselmi, que aparecen siempre amalgamadas, con admirable fusión y espontaneidad suma, fueron muy celebradas y aplaudidas. Sólo la voz fue discutida (...).

I.V.>⁶⁹⁰

<Teatro llenísimo, precios extraordinariamente elevados, mucho público, mucha expectación: ¡se esperaba al "divo"!.

Apresurémonos a decir que la sorpresa fué muy grata: en vez de un "divo", apareció ante el público un gran artista, un cantante admirable, de una escuela perfecta, indecible, realizando tantos y tantos efectos de suprema maestría (...).

Anselmi ha producido en Valencia (como le sucede por doquier), una impresión de gran simpatía. (...)

Es, además, un hombre de teatro, un perfecto músico; su cuadratura es magnífica, y no hay temor á que jamás haya desajuste, ni mucho menos desafinación, cuando él canta. Musicalmente resulta Anselmi una notabilidad, y pocos de los que pisan la escena tienen las dotes de músico tan sólidas como nuestro artista.

En cuanto al cantante resulta, asimismo, un maestrizo. (...)

Cierto que para los aficionados á voces estentóreas y calderones implacables (las tracas valencianas tal vez influyan en la necesidad de buscar tenores que griten), el arte de Anselmi no es bastante... ¿cómo decirlo...? bastante escandaloso.>⁶⁹¹

30 de enero de 1916: (función de tarde): "Los Hugonotes" (Mercedes Masip entró en el reparto sustituyendo a Ángeles Ottein).

30 de enero de 1916: (función de noche): "Rigoletto".⁶⁹²

2 de febrero de 1916: "La Bohème" (Fidela Campiña, Ángeles Ottein, Giuseppe Anselmi, Enrico de Ghery). Ha menester precisar que para esta segunda función extraordinaria de Anselmi no estaba prevista "La Bohème", sino "I pescatori di perle". Pero el material orquestal de la ópera de Bizet no llegó a tiempo, por lo que el tenor siciliano aceptó ser reemplazada por la ópera de Puccini:

⁶⁹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 30 de enero de 1916.

⁶⁹¹ *Las Provincias*, 30 de enero de 1916.

⁶⁹² No hemos podido reconstruir el elenco interpretativo de esta representación de "Rigoletto". Tan sólo sabemos que en ella participó Mercedes Masip, de acuerdo con la crónica publicada el 31 de enero de 1916 en *Las Provincias*: <También hemos de citar con elogio á la señorita Masip. Ayer cantó por la tarde y por la noche, respectivamente, Hugonotes y Rigoletto>.

<La empresa del Teatro Principal nos comunica que no habiendo llegado a tiempo el material de orquesta de la ópera Pescadores de perlas, de Bizet, con la cual tenía que haber sido la segunda representación extraordinaria del eminente Anselmi, se ve obligada a cambiarla por La Bohème, de Puccini, después de haberse puesto de acuerdo con el insigne artista, que aún siendo aquella ópera una de sus predilectas, ha accedido gustoso al cambio de la riqueza de las perlas por la pobreza llena de poesía de Rodolfo en su buhardilla.>⁶⁹³

A pesar del precipitado cambio de la ópera, Anselmi cautivó en mayor medida al público valenciano en esta ocasión. Obviamente, los resultados globales se resintieron debido a la falta de ensayos:

<Nosotros siempre hemos tomado el pulso a la opinión del público que la juzgamos sana y clarividente, que rara vez suele equivocarse, y por eso cuando entrábamos anoche en el teatro no faltó quien deslizó en nuestro oído la frase de que <soplaban vientos de fronda>, dando con ello a entender que se trataba de algo desfavorable contra el gran artista, lo que desmentimos en absoluto, pues teníamos confianza en el "gran" público (...).

Nuestro pronóstico se vió plenamente confirmado. Anselmi triunfó por completo en la parte de Rodolfo, no sólo con el auxilio poderosísimo de su arte supremo, excepcional, sino también con sus facultades de voz, digan lo que quieran los que todo lo subordinan a los calderones y a un extraordinario fiato.

(...)

Concedamos a la voz, pues, la importancia necesaria para el canto; pero reconozcamos también la acción preponderante que sobre la misma tiene el arte personalísimo labrado por el cantante a fuerza de estudio y observación, y en este sentido no puede menos de afirmarse que Anselmi es un artista meritísimo en su peculiar estilo de canto (...).

El público en general aplaudió con entusiasmo anoche a Anselmi en los momentos más culminantes de "La Bohème" (...).

Compartió con Anselmi su triunfo la soprano dramática señorita Fidela Campiña (...).

La señorita Ottein, en la parte de Musetta, hizo menos de lo que se esperaba (...).

La ópera adoleció de falta de ensayos en las escenas de conjunto musical.

I.V.>⁶⁹⁴

<El arte de Anselmi se impuso en forma grande. Cuando recordamos que nuestro público ha tributado formidables pitos á artistas como la Patti (...), cuando se piensa que muchos diletantes iban dispuestos a exigir muchísimo y á desencadenar la tempestad, sin que ésta se produjera, bien puede decirse que el triunfo del tenor fué grande.>⁶⁹⁵

3 de febrero de 1916: "Aida" (Fidela Campiña, Mercedes Masip, Elías, Enrico de Ghery, Victoriano Redondo del Castillo). Función a beneficio de la soprano almeriense, que consiguió una gran entrada de público:

<El beneficio de la notable tiple Fidela Campiña hizo que el teatro se viese muy concurrido. Ello prueba las simpatías que ha sabido conquistarse la artista (...).>⁶⁹⁶

4 de febrero de 1916: "Tosca" (Fidela Campiña, Giuseppe Anselmi y Enrico de Ghery encarnando el trío interpretativo estelar). En la tercera y última función extraordinaria de Anselmi, con la cual concluyó la temporada de la compañía de Vicente Petri en el Teatro Principal, el triunfo del tenor de

⁶⁹³ *Las Provincias*, 1 de febrero de 1916.

⁶⁹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 3 de febrero de 1916.

⁶⁹⁵ *Las Provincias*, 3 de febrero de 1916.

⁶⁹⁶ *Las Provincias*, 4 de febrero de 1916.

Catania fue rotundo, sin paliativos; aunque la crónica del rotativo "Las Provincias" sentencia la depauperada puesta en escena:

<Anoche se despidió, cantando la ópera Tosca, de nuestro público, el gran Anselmi. Y la despedida fue un triunfo de los que forman época, y de los que se ven raramente en el Teatro Principal. Los aficionados hablaban antes de levantarse el telón de lo que podía suceder: que si la voz de Anselmi no era para esta obra de Puccini (...). Bueno, pues anoche triunfó el famoso tenor en toda la línea. (...)

Para los espectadores fué una ópera nueva, una Tosca desconocida la que escuchaban anoche (...)

Que los telones y atrezzo no ofendan la vista con su miseria>.⁶⁹⁷

Al día siguiente de la despedida de la compañía Petri, alzaba el telón del Teatro Principal la compañía Sagi-Barba. En rigor, era una compañía de zarzuela capitaneada por Emilio Sagi-Barba. Este barítono barcelonés alcanzó el cénit de su carrera artística entre 1900 y 1932, constituyendo una de las figuras más importantes de la zarzuela española:

<Pocos cantantes españoles de zarzuela han disfrutado durante más de treinta años de tan ruidosa y amplia popularidad, lo mismo en España que en Suramérica. Fue en este género, tan nuestro, una figura señera, y aún nos atreveríamos a decir que única. Ninguno de los de su cuerda pudo igualarle.>⁶⁹⁸

La compañía Sagi-Barba contaba con un elenco un tanto parco, estando sus voces dedicadas a la zarzuela. Destacaban de entre ellas la soprano Luisa Vela, amén del propio Sagi-Barba:

Maestros directores y concertadores: Jesús Ventura y José María Marín.

Director de escena: Valentín García.

Primeras tiples: Luisa Vela, Presentación Nadal, Amparo Boronat y Teresa Gargallo.

Segundas tiples: Rosario Revilla, Consuelo Chaves, Teresa García y María Marín.

Tenores: Manuel Alba y Antonio Serrano.

Barítono: Emilio Sagi-Barba.

Bajos: Francisco Ruis y José Alted.

Maestra de baile: Carmen Rubio.

⁶⁹⁷ *Las Provincias*, 5 de febrero de 1916.

⁶⁹⁸ Hernández Girbal, F.: *Cien Cantantes Españoles de Ópera y Zarzuela (Siglos XIX y XX)*. Edic. Lira, Torrejón de Ardoz, 1994, p. 343.

Pintor escenógrafo: Manuel Garí. Sastrería: Telmo Vela.

El coro estaba formado por 30 cantantes; mientras que la orquesta estaba compuesta por 36 profesores.

Los precios en taquilla de las 5 únicas funciones que ofrecieron eran económicos, de acuerdo con la reducida plantilla y el carácter escasamente pretencioso de la compañía: la localidad de butaca costaba 3 pesetas por función; mientras que la "Entrada General", 0'52 ptas.

Pese a tratarse de una compañía de zarzuela, se anunció en los carteles como "*Compañía de Zarzuela y Ópera Española*", y, en efecto, llevaron a cabo el estreno en Valencia de la ópera de Manuel de Falla, "La vida breve", único título programado por la compañía en el Teatro Principal que no pertenecía al género zarzuelístico. El estreno tuvo lugar el día 8 de febrero de 1916, en una función de *matinée*, y no volvió a escenificarse. Interpretaron los principales papeles Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba.⁶⁹⁹

La crítica valenciana acogió favorablemente el estreno de la ópera de Falla. En cambio, el público la recibió con frialdad. Quizás sea la crónica del rotativo "El Mercantil Valenciano" la que mejor hubo reflejado el silencio del público, el cual no encontró en la partitura del gaditano grandes arias de almibarado melodismo:

<No nos gusta ir contra la opinión del público, por más que está muy discordante con la nuestra; respetamos su fallo; pero esto no impide que razonemos el nuestro.

(...)

Lo más suave que podemos decir respecto al juicio que formuló ayer el público respecto al nuevo drama lírico "La vida breve", libro de Fernández Shaw y música del joven maestro Manuel de Falla es que no entró en la obra. No es que protestara, ni hiciera ninguna demostración de desagrado: eso no; pero su silencio cuando cayó el telón por última vez fue aplastante. Hasta la claque, que siempre llega en sus aplausos a extremos exagerados, estuvo tímida, como temerosa de romper el hielo glacial que dominaba en la sala.

Y necesario es decirlo y proclamarlo. La partitura del maestro Falla es soberanamente bella desde el principio hasta el fin, de una intensidad dramática conmovedora y hondamente sentida y sin efectismos que la desvirtúen, ni formas rutinarias mandadas a retirar. Toda ella se desliza con naturalidad, con exquisito arte, y el mejor título que tiene a nuestra consideración es el de ser una obra netamente española, que hace revivir el ambiente regional de Andalucía; pero sin imitaciones vulgares, sino con las esencias más puras y más características del alma popular.

⁶⁹⁹ Obviamente, Luisa Vela encarnó el papel de "Salud"; mientras que Emilio Sagi-Barba interpretó al "Tío Sarvaor". Desconocemos a qué tenor le fue encomendado el *roll* masculino estelar, "Paco"; así como tampoco sabemos qué cantante femenina dio vida a "La abuela" de la protagonista.

El público echó de menos números musicales que terminan en punta, llevando aparejada la ovación; no "sintió" la pasión conmovedora de la gitanilla "Salud", abandonada por quien le juró amor eterno; no vió la aparente sencillez con que se describe la vida de la Naturaleza (...).>⁷⁰⁰

En similares términos se pronuncia el diario "El Pueblo", señalando la incomprensión del público. Para el crítico de este rotativo, la influencia wagneriana está presente en el plan del compositor, al subordinar las líneas canoras a la orquestación:

<Si se tratara de la obra de un indocumentado, de un currinche, cabría pasar en silencio los siseos y las cuchufletas que ayer escuchamos al caer por última vez el telón en el estreno de la ópera de un músico español. Debió bastar la consideración de haber sido "La vida breve" la primera ópera española estrenada fuera de España, y con aplauso, para que los espectadores -que la tomaron a chacota- se mostrasen más respetuosos.

(...)

Francamente hemos de declarar que el drama lírico de Carlos Fernández Shaw, con música de Manuel de Falla, no gustó.

(...)

La acción es sobria, pasional y a propósito para que el músico que ansie volar por las regiones del arte puro, honrado demuestre que es capaz de romper moldes y crear personalidad.

En este sentido es indudable que Manuel de Falla no ha defraudado las esperanzas de los inteligentes.

(...)

La música de "La vida breve" parécenos un poema sinfónico, en que el cantante se subordina a la orquestación, a la técnica del compositor, que sin el prurito de imitar al coloso de Bayreuth marcha por los derroteros que Aquél trazara.

(...)

La mayoría del público lo entendió de otro modo, o no lo entendió de ninguno; y unos -los más- optaron por callar, no obstante poseídos de tedio (...).

La obra ha sido bien presentada y regularmente ejecutada por la orquesta.

S.A.>⁷⁰¹

Los comentarios críticos del diario "Las Provincias" caminan por los mismo derroteros de los anteriores, aun cuando pone su énfasis en la insuficiencia global de la representación debido a la falta de ensayos. Ello no es óbice para reconocer la adecuada puesta en escena llevada a cabo por la compañía Sagi-Barba de "La vida breve", sin duda la mejor ópera española del siglo XX:

<Ayer se verificó en este teatro el estreno de la obra La vida breve, letra de Fernández Shaw y música del maestro Falla.

(...)

La vida breve constituye, pues, una partitura de primer orden: color, vida, ambiente, sentimiento castizo, inspiración, una paleta riquísima en colores, armonías atrevidas y nuevas, instrumentación admirable...

Es preciso decirlo francamente: estas obras necesitan una preparación grande de ensayos, muchos elementos orquestales, mucha atención... Ayer solo una lectura había bastado para la representación hecha; y aun cuando los profesores músicos hicieron prodigios de lectura, el efecto

⁷⁰⁰ *El Mercantil Valenciano*, 9 de febrero de 1916.

⁷⁰¹ *El Pueblo*, 9 de febrero de 1916.

total no podía ser conseguido. Pero aun así y todo, no podía negarse que nos encontrábamos ante una obra excepcional. (...)

Y, sin embargo, este arte, no es del agrado de muchos espectadores valencianos. Se decía, (...) que la partitura del maestro Falla, era música de maestro muy sabio, muy bien trabajada... lo cual es lo mismo que decir que no tenía inspiración. ¡Cuanto sucede todo lo contrario!. Es una obra de una inspiración fresca, lozana; en donde hay frases hermosísimas, y detalles de belleza sobresaliente; pero... esto precisa ser presentado en forma; con una orquesta grande, con muchos ensayos, dando a la partitura todo lo que necesita.

(...)

La interpretación por parte de Luisa Vela y de Sagi-Barba fue muy excelente (...).

El decorado produjo efecto; y la animación escénica estuvo bien preparada.>⁷⁰²

Pero la ópera no desapareció aún del Teatro Principal en esta temporada teatral 1915-1916, en la que el primero de los coliseos capitalinos registró una más que notable actividad. En los últimos días del mes de febrero de 1916 se organizó un "bolo" de tres funciones, merced a una compañía en tránsito que venía de Barcelona y que tenía como figura estelar al gran barítono toscano Titta Ruffo. Era la "*Tournée Titta Ruffo*", denominación acuñada en los anuncios de la prensa local:

<Ayer llegaron, procedentes de Barcelona, todos los artistas de la compañía de ópera italiana que debutará esta noche en el Teatro Principal.

La obra elegida para debut es Amleto, de Thomas, de la que el célebre Titta Ruffo hace, como es sabido, una verdadera creación. Acompañará al gran barítono en el desempeño de esta ópera la eminente Graziela Paretto y las aplaudidas artistas señoritas Agostinelli y Frascani, y el notable bajo Nikoletti-Korman.

Dicha ópera será puesta en escena con toda propiedad. El decorado ha sido pintado ex-profeso para esta tournée por la casa Constantino Magni, de Milán, y el vestuario es lujoso, como todo el que presenta la acreditada sastrería Peris Hermanos.

La orquesta la dirigirá el eminente maestro Padovani, lo cual es una garantía de buen éxito, y tomando parte la distinguida primera bailarina italiana señorita Fornaroli y un escogido cuerpo de baile, compuesto de 16 bailarinas del Teatro Real, de Madrid.>⁷⁰³

Como puede comprobarse, en esta ocasión sí que se trataba de una auténtica compañía foránea en tránsito, probablemente pergeñada en Barcelona a partir de los citados cantantes italianos y el director de orquesta, Alfredo Padovani, y reforzada en la ciudad condal con la soprano catalana Graziella Paretto. Ciertamente, Graziella Pareto y Titta Ruffo hubieron actuado en el Liceo de Barcelona en la presente temporada 1915-1916, de acuerdo con las afirmaciones de Roger Alier y Francesc Mata:

<En algunos títulos, (...) en el Hamlet (en italiano, con el título de Amleto) (...) se contó con la pareja ideal formada por la soprano catalana Graziella Pareto y el barítono Titta Ruffo.>⁷⁰⁴

⁷⁰² *Las Provincias*, 9 de febrero de 1916.

⁷⁰³ *Las Provincias*, 27 de febrero de 1916.

La incorporación del cuerpo de baile del matritense Teatro Real tal vez estuviese en relación con la *tourné* hispánica de Titta Ruffo. Ello es evidente al menos para el desplazamiento al Teatro Principal valenciano.

No poseemos datos sobre los precios de las 3 funciones; aunque sabemos que -en las comparecencias de Titta Ruffo- las tarifas fueron elevadas, a tenor de algunos comentarios vertidos en la prensa local.

"Hamlet", *grand-opéra* de Ambroise Thomas, cuya presencia en la escena valenciana estuvo íntimamente vinculada a Titta Ruffo, fue el título escogido para la aparición del barítono toscano en el proscenio.

27 de febrero de 1916: "Hamlet" (Titta Ruffo, Graziella Pareto, Agostinelli, Nicoletti-Korman).⁷⁰⁵ La ópera de Thomas sirvió para que el público y los artíficos locales renovaran su gran admiración hacia Titta Ruffo. La crítica, incluso, identificaba esta *grand-opéra* francesa con el divo italiano:

<Decir "Hamlet" en nuestros días es decir Titta Ruffo. Y decir Titta Ruffo es nombrar al portentoso barítono y extraordinario artista, de fama mundial.

(...)

Sólo presenciándolo es como puede darse cuenta de esa soberana maestría en la declamación que subyuga y aterra deleitando, y de esa excelente escuela de canto, que ora encierra en suaves y delicados pianísimos el Océano de voz que Dios le ha dotado, ora lo deja desbordarse como imponente catarata que nos domina por completo y anonada.

Por eso el público, atentísimo a cuantas modulaciones y gestos hacia el gran barítono, aprobaba sin cesar la labor y aplaudía con frenesí los principales pasajes.

(...)

B. QUADROS.>⁷⁰⁶

Junto a Titta Ruffo, al que "Las Provincias" apreció su cambio de timbre, ahora más carnoso y abaritonado, también su *partenaire*, Graziella Pareto, cosechó los aplausos y la admiración de los espectadores:

<El anuncio de la presentación de Titta Ruffo, hizo que el Principal se viese animadísimo, a pesar de las circunstancias presentes. Las alturas viéronse llenísimas de público, y las demás localidades también veíanse en casi su totalidad ocupadas.

Se cantó Hamlet, ópera que obtuvo excelente interpretación.

⁷⁰⁴ Alier i Aixalà, R., y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*, Op. cit., p. 104. Aunque Roger Alier y Francesc Mata no aportan las fechas de las actuaciones de la citada pareja escénica, se deduce de sus afirmaciones que Graziella Pareto y Titta Ruffo debieron interpretar "Hamlet" en la presente temporada en el Liceo de Barcelona con posterioridad al 20 de noviembre de 1915, fecha del estreno de "Boris Godunov".

⁷⁰⁵ Dado que la cuerda de Agostinelli era contralto, es plausible suponer que ésta interpretó el papel de "Reina", concebido para una soprano dramática (que debe poseer unas carnosas y corpulentas gamas graves).

⁷⁰⁶ *La Voz Valenciana*, 28 de febrero de 1916.

Titta Ruffo se captó en seguida las simpatías del público, cosa en verdad nada fácil, dados los precios elevados á que se pusieron las localidades. El célebre barítono conserva s::s facultades, su arte de cantante y de actor; su voz acaso no sea tan atenorada como antes, pero es más "calda", más pastosa... Y como venía dispuesto á complacer, como no ahorraba energías, como sostenía valientemente los calderones, pronto empezaron á sonar aplausos entusiastas. (...)

En resumen: el gran artista de otras veces, conquistó las ovaciones de otras veces.

Muy bien la Paretto, que (...) mostró su admirable voz y su gran escuela. El público la aplaudió con mucha efusión, porque estuvo realmente inspirada.>⁷⁰⁷

28 de febrero de 1916: "Carmen" (Frascani, Elías y Enrico de Ghery en los papeles principales).⁷⁰⁸ Fue ésta una función "de relleno", concebida para el descanso del gran divo toscano. La presencia del tenor Elías es explicable por el hecho de no contar con un tenor en la lista de cantantes de la "Tournée Titta Ruffo", por lo que el empresario arrendatario José Pallarés debió recurrir al primer tenor de la última compañía de ópera que había visitado el Teatro Principal: la compañía de Vicente Petri.⁷⁰⁹ El caso del barítono Enrico de Ghery es similar al de Elías, aunque la actuación de éste no tuvo otro objetivo que el descanso de Ruffo. Con todo, y al no figurar Titta Ruffo en el cartel de esta representación, hubo una escasa asistencia de espectadores. Fué una función anodina:

<La noche no era propicia para que acudiese público al Teatro Principal (...) el no tomar parte Titta Ruffo, contribuía á la desanimación.

Se cantó Carmen, y en ella no pasó nada digno de mención. Distinguíéronse en la interpretación de la obra la contralto señorita Frascani, el tenor Elías, el barítono de Ghery, y la orquesta, con su director, señor Padovani.>⁷¹⁰

2 de marzo de 1916: "Il Barbiere di Siviglia" (Rosario D'Ory, Elías, Titta Ruffo, Nicoletti-Korman). Esta representación del "Barbero" rossiniano fue un fracaso, con una asistencia de público muy escasa. Por un lado, Graziella Pareto no figuraba en el cartel, apareciendo en su lugar Rosario D'Ory; una soprano ligera de categoría artística muy inferior que había cantado en las compañías de Arturo Baratta. Por otro lado, -y según la crítica musical- fue un "Barbero" de trámite, incluso para Titta Ruffo. Este hecho, unido a los elevados

⁷⁰⁷ *Las Provincias*, 28 de febrero de 1916.

⁷⁰⁸ No sabemos qué cantante encarnó el papel de "Micaela" en esta representación.

⁷⁰⁹ Y ello abona todavía más la hipótesis de que la compañía de Petri hubo sido confeccionada desde el propio Teatro Principal, esto es, una compañía *pret-a-porter*.

⁷¹⁰ *Las Provincias*, 29 de febrero de 1916.

precios, acarreó que el público tuviera un comportamiento frío con los cantantes:

<Con más desanimación todavía que en las noches anteriores, se cantó Il Barbiere di Siviglia, en la última función anunciada para esta tournée de Titta Ruffo.

(...)

Fuera de Titta Ruffo, del bajo Nicoletti y del maestro Padovani (y aún a los dos primeros los hemos oído en mejor disposición de cantar la última vez que en el mismo teatro interpretaron esta misma obra), lo demás anduvo... casi, casi.

El público se manifestó reservado y frío toda la noche. Al final del segundo acto hubo algún siseo. (...)

Terminó la noche, sin pena ni gloria.

Hay que decirlo francamente. Los precios subidísimos que se ha exigido al público no correspondían, ni con mucho, a lo que la tournée Titta Ruffo había prometido.>⁷¹¹

Con esta triste representación de "Il Barbiere di Siviglia" concluyó la "Tournée Titta Ruffo" en el Teatro Principal. Una visita que muestra, una vez más, las debilidades estructurales que con frecuencia padecían estos "bolos" en tránsito por Valencia. Todo el espectáculo operístico estaba organizado en torno a dos grandes cantantes, siendo secundados por un plantel de voces de categoría artística muy inferior, obteniéndose así un conjunto canoro deslabazado y desigual.

III.17. LA TEMPORADA 1916 - 1917: TEATRO PRINCIPAL: MATTIA BATTISTINI, CON LA COMPAÑÍA VEHILS. COMPAÑÍA DE PENELLA: ESTRENO DE "EL GATO MONTÉS". COMPAÑÍA CARACCILO-CARAMBA: ESTRENO DE "LE MASCHERE". TEATRO APOLO: "EL GATO MONTÉS".

Durante la temporada teatral 1916 - 1917 el Teatro Principal continúa siendo el coliseo que soporta la mayor parte de la actividad operística, compartida en menor medida con el Teatro Apolo. El Principal valenciano contemplará, incluso, dos estrenos de óperas: "El Gato Montés" y "Le Maschere". El magno barítono italiano Mattia Battistini, además, visitará el proscenio de la calle de las Barcas. Sin embargo, -y a pesar de las numerosas óperas representadas, teniendo en cuenta que nos encontramos en esta

⁷¹¹ *Las Provincias*, 3 de marzo de 1916.

segunda fase-, las compañías actuantes poseen, en líneas generales, una calidad artística modesta, con discretos elencos canoros.

Un buen ejemplo de ello es la compañía de Joaquín Vehils, que inaugura la temporada operística el 21 de noviembre de 1916, prolongándose hasta el 10 de diciembre. Este veterano director de orquesta se presentó en el Teatro Principal con un elenco de voces italianas de segundo orden⁷¹², aunque entre los cantantes locales que completaban la lista existía un tenor de extraordinaria valía, si bien todavía debutante: Antonio Cortis⁷¹³. Otro cantante valenciano, de inferior rango, que se encontraba en los primeros años de su carrera artística era el bajo Victoriano Redondo del Castillo. A ellos debe agregarse el barítono Gabriel Hernández, que -desde los primeros años de este siglo XX- no había comparecido en un proscenio valenciano. La compañía de Vehils contó, para dos funciones extraordinarias, con la visita fugaz del divo italiano Mattia Battistini, además de una actuación de la soprano ligera española Ángeles Ottein. Por último, la contralto Mercedes Blanco completaba el elenco de las primeras voces.⁷¹⁴

En general, la asistencia de espectadores a las actuaciones de la compañía Vehils fue reducida. Aun reconociendo este hecho, la crítica las trató con benevolencia. Era una modesta compañía de funciones económicas.⁷¹⁵

El repertorio de la compañía Vehils abarcaba un estrecho abanico, aunque ofertaba óperas italianas, francesas y alemanas. En el terreno de la ópera italiana, la compañía se nutría prácticamente en su totalidad de títulos verdianos, algunos de los cuales eran poco frecuentes. Así, y junto a "Aida" y

⁷¹² La lista de cantantes italianos era la siguiente: Claudia Forni, Zarella Martini y Maria de Franceschini, sopranos; Gennaro De Tura y Attilio Maurini, tenores; M. Stabile, barítono.

⁷¹³ El tenor deniense, al tiempo que contraía nupcias, iniciaba ese año su gran carrera artística. Al año siguiente, 1917, actuaría en el Colón bonaerense junto a Caruso. En el año de 1916, pues, Antonio Cortis es ya primer tenor de ópera, pero "debutante" todavía, no habiendo efectuado aún su gran trayectoria internacional (Cfr.: Vercher Grau, F.: *Antonio Cortis. Il piccolo Caruso*. Imp. Organización Bello, Valencia, 1988, pp. 55-63).

⁷¹⁴ Aunque tal vez se trate de Matilde Blanco Sadún, una cantante valenciana; toda vez que en algunos textos artigráficos figura como "Matilde" y no como "Mercedes", como aparece en otros.

⁷¹⁵ Lamentablemente, no disponemos de datos sobre los precios de las localidades; pero varios textos artigráficos subrayan el carácter económico de las funciones.

"La Traviata", encontramos la representación de "Otello", ópera que se prodigaba con una asiduidad menor en los proscenios valencianos. El caso particular de "Hernani", más infrecuente aún que la anterior, y que tan sólo se representó en una ocasión, está justificado por ser un título escogido para la presentación de Mattia Battistini. Completaban la oferta italiana el dúo de óperas veristas breves, "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci", que -como era habitual- se representaban en una única función. La ópera alemana estaba presente merced al título wagneriano más popular en los teatros valencianos: "Lohengrin". Por último, "Carmen" fue la única ópera francesa que subió a la escena. En conjunto, es un repertorio pobre y repetitivo. Así, "Aida", "Otello", "Lohengrin" y "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" se repitieron tres veces. "Aida" fue la primera ópera que subió a la escena, manteniéndose una práctica consuetudinaria.

21 de noviembre de 1916: "Aida" (Claudia Forni, Mercedes Blanco, Gennaro De Tura, M. Stabile, Victoriano Redondo del Castillo). La crítica local dejó constancia de la discreta presencia de espectadores. Los textos artigráficos, complacientes, se esmeraron por presentar a los ignotos cantantes ante los aficionados. Léase a continuación un ejemplo:

<Ayer tarde comenzó en el Teatro Principal la temporada de ópera, representándose "Aida", una de las obras que más devotos cuenta en nuestra ciudad.

El teatro no presentaba el aspecto de las grandes solemnidades, es cierto (...).

Claudia Forni, artista que se presentaba ante el público valenciano por primera vez, posee una voz extensa, brillante, y la emite con facilidad pasmosa, especialmente en el registro agudo.

Matilde Blanco tuvo una acogida muy cariñosa (...).

El tenor Sr. De Tura, nuevo también aquí, (...) se reveló como un cantante muy notable.

(...)

El barítono Sr. Stabile triunfó desde los primeros momentos.

(...)

La orquesta, muy ajustada, bajo la batuta del maestro Wehils.

(...)

WALTHER.>⁷¹⁶

Ya en esta primera función, el rotativo "Las Provincias" resaltó los precios baratos de la compañía Vehils y su modesta categoría artística:

⁷¹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 22 de noviembre de 1916. Ciertos calificativos empleados por los musicógrafos, tales como "cantante muy notable" u "orquesta ajustada" no son relevantes; obedeciendo más al trato comprensivo del artígrafo que a la valía artística intrínseca, ora un cantante ora un empaste y conjunción de la plantilla orquestal.

<Se cantó la ópera de Verdi, Aida, obteniendo una interpretación sumamente esmerada, si se tiene en cuenta los precios económicos que rigen, no puede pedirse mejor audición.>⁷¹⁷

22 de noviembre de 1916: (función de *matinée*): "Lohengrin" (Zatella Martini, Mercedes Blanco, Attilio Maurini y Gabriel Hernández). Una representación en donde los artífices no se pusieron de acuerdo sobre sus resultados:

<"Lohengrin" alcanzó una interpretación irreprochable, perfecta, por lo que se refiere a los cantantes.

(...)

WALTHER.>⁷¹⁸

<Ayer se puso en escena "Lohengrin".

(...)

Y no pasó nada digno de mencionar.>⁷¹⁹

23 de noviembre de 1916: "Aida" (sin cambios en el elenco).

25 de noviembre de 1916: "Cavalleria rusticana" (Claudia Forni, Antonio Cortis, M. Stabile) e "I Pagliacci" (Maria De Franceschini, Gennaro De Tura, Gabriel Hernández). La comparecencia en escena de Antonio Cortis supuso un auténtico revulsivo para el modesto conjunto vocal, aumentando también la asistencia de espectadores al Teatro Principal. La crítica sancionó el éxito de "Cavalleria rusticana":

<Con mayor concurrencia que los días anteriores, se representaron anoche estas dos óperas (...).

"Cavalleria Rusticana" fué un éxito clamoroso, y bien puede asegurarse que es la obra que ha alcanzado mejor interpretación de conjunto de cuantas se han representado.

(...)

En resumen: una "Cavalleria rusticana" de primer orden, y unos "Payasos" muy aceptables.

WALTHER.>⁷²⁰

26 de noviembre de 1916: (función de tarde): "Aida" (sin modificaciones en el reparto).

26 de noviembre de 1916: (función de noche): "Cavalleria rusticana" e "I Pagliacci" (ambas sin cambios).

29 de noviembre de 1916: (función de tarde): "Lohengrin" (sin cambios).

⁷¹⁷ Las Provincias, 22 de noviembre de 1916.

⁷¹⁸ El Mercantil Valenciano, 23 de noviembre de 1916.

⁷¹⁹ Las Provincias, 23 de noviembre de 1916.

⁷²⁰ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1916.

2 de diciembre de 1916: "Otello" (Zatella Martini, Gennaro De Tura, M. Stabile). La representación de este título verdiano, que fue considerado en su estreno absoluto como *<el paradigma de la moderna ópera seria>*,⁷²¹ convenció a la crítica y a los espectadores:

*<El Otelo de anoche, fué una prueba de que las cosas dan un cambio en buen sentido. Una ópera bien cantada, bien presentada, con mucho mejor resultado que otras veces (...). Porque justo es decir que el Otelo de anoche, fué muy igual, muy digno de loa, los cantantes especialmente pusieron de relieve sus bellas facultades, y lucieronse todos a quien mejor; pronto el público fué comprendiendo que aquello era bueno de veras, y pronto empezó a aplaudir con entusiasmo.>*⁷²²

3 de diciembre de 1916: (función de *matinée*): "Lohengrin" (sin cambios).

3 de diciembre de 1916: (función de noche): "Otello" (sin cambios).

5 de diciembre de 1916: "Cavalleria rusticana" e "I Pagliacci" .

7 de diciembre de 1916: "Carmen".⁷²³

8 de diciembre de 1916: "Hernani" (Claudia Forni, Gennaro de Tura, Mattia Battistini). Al fin se produjo la presentación de Battistini en Valencia. Los artífices dedicaron columnas levemente más extensas al soberbio barítono italiano; aunque dicha extensión no anduvo pareja con la proyección internacional de Battistini. Tampoco se ocuparon plenamente las localidades del Teatro Principal. Con todo, el barítono de Contigliano convenció plenamente a críticos y espectadores. Los musicógrafos destacaron de él, además del dominio de la técnica vocal, su elegancia escénica y aristocrática compostura⁷²⁴:

<Anoche vivió durante unas horas en nuestro Teatro Principal el gran arte del canto, la admirable escuela italiana, representada por uno de los más famosos artistas: Battistini. (...)

El teatro se vió animado: las alturas llenas. Creíamos que el público de palcos y butacas respondiera mejor, porque realmente valía la pena de presenciar la magnífica interpretación que el papel de Carlos V, en la ópera Hernani, tuvo anoche. Además esta ópera hacía muchos años que no se había cantado en Valencia. Y además Battistini nunca había sido escuchado aquí...

Fué, lo repetimos, una gran noche. El célebre artista mostró sus bellas facultades, su escuela de canto magistral, sus condiciones de artista, y todo ello con tal distinción, con tal autoridad, con tan

⁷²¹ Mordden, E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*, Ed. Javier Vergara, Col La Música y Los Músicos, Buenos Aires, 1985, p. 218.

⁷²² *Las Provincias*, 3 de diciembre de 1916.

⁷²³ No hemos podido reconstruir el elenco canoro de esta representación del *capolavoro* de Bizet, al no haber encontrado anuncios teatrales sobre esta función en donde constara el cuadro de cantantes principales, ni tampoco textos críticos sobre la misma. Sin embargo, todo parece indicar que esta representación se llevó a cabo, pues no existen notificaciones en la prensa posteriores que indiquen una suspensión de esta función dedicada a "Carmen".

⁷²⁴ Es por ello que Battistini ha recibido el apelativo de "El César", por parte de la crítica.

buen gusto y arte tan depurado, que el público se entregó desde las primeras escenas, y no regateó los más entusiastas aplausos al gran cantante. (...)

Cuanto á su accionar, a su vestir, en todos los detalles técnicos, se vió anoche al gran artista. El tipo del Emperador Carlos V estaba realizado con magistral apariencia (...).

En resumen: un artista de primer orden, que gustó sobremanera, que fué ovacionado ininidad de veces, y que no en balde tiene la fama que posee.>⁷²⁵

10 de diciembre de 1916: (función de *matinée*): "Otello" (sin cambios en su reparto).

10 de diciembre de 1916: (función de noche): "La Traviata" (Ángeles Ottein, Attilio Maurini, Mattia Battistini). La soprano ligera española se desplazó desde Madrid para esta función, a petición del propio Battistini.⁷²⁶

Esta función de despedida de Battistini y de la propia compañía Vehils resultó un discreto fracaso, a causa de una cierta afonía del divo italiano debida a las inclemencias del tiempo:

<Por la noche se cantó La Traviata, como despedida de Battistini. El famoso artista sintió los efectos del día frío y de viento que ayer hiciera, y por momentos se le vió ponerse afónico; no es el Principal precisamente un sanatorio para enfermedades de la garganta (...) hubo asimismo en La Traviata auxilios y escamoteos de notas... en las alturas hubo protestas, pero no pasó la cosa a mayores.>⁷²⁷

La anecdótica historia del estreno de "El Gato Montés" en el Teatro Principal es un tanto rocambolesca, acaso como la azarosa vida de su propio compositor, Manuel Penella Moreno.⁷²⁸ El estreno de esta ópera taurina estaba previsto para el día 13 de febrero de 1917. Como bien afirma López-Chavarri Andújar, aquella función destinaba su recaudación al beneficio del monumento al "Patriarca", Salvador Giner:

<Va a llegar un momento estelar en la biografía de nuestro músico, el estreno en el Principal de Valencia (...) de su ópera "El gato montés" (...). "El gato montés" tuvo en su estreno valenciano un especial destinatario: su viejo maestro, Giner, ya fallecido, para cuyo monumento se dedicaron los beneficios de aquella función inaugural.>⁷²⁹

Manuel Penella concurría al estreno con su propia compañía, de "revistas y zarzuelas españolas". La compañía de la que era empresario el propio compositor estaba integrada por cantantes, pues, dedicados a la zarzuela y al

⁷²⁵ Las Provincias, 9 de diciembre de 1916.

⁷²⁶ Las Provincias, 10 de diciembre de 1916.

⁷²⁷ Las Provincias, 11 de diciembre de 1916.

⁷²⁸ En sus andanzas por la América andina a comienzos del siglo XX, Manuel Penella Moreno se dedicó a numerosos oficios: torero, repostero, sastre, marinero, etc...

⁷²⁹ López-Chavarri Andújar, E.: *Compositores Valencianos del siglo XX*, Col. Contrapunto, nº 4, edit. por la Generalitat Valenciana-Música 92, Valencia 1992, pp. 36-37.

entonces denominado "género psicalíptico". El proyectado estreno tuvo que aplazarse, pues el barítono Rausell, -quien encarnaba a la sazón el papel estelar del bandido "El gato"-, sufrió un calamitoso accidente, recibiendo una *<herida por disparo de escopeta (...) en una de las últimas escenas del ensayo general>*.⁷³⁰

Por fin, su estreno tuvo lugar el 22 de febrero de 1917 en el Teatro Principal, sustituyendo Blas Lledó al herido Rausell. Acompañaron a Blas Lledó encabezando el reparto la soprano Amparo Romo ("Soleá") y el tenor Sanchiz (*en el papel de Rafael Ruiz <El Macareno>*). Al frente de la orquesta, el propio Manuel Penella. Las escenografías corrieron a cargo del pintor-escenógrafo Vicente Sanchiz Lázaro.

De acuerdo con la crítica artística, el teatro estaba totalmente lleno, cosechando la obra un éxito grandioso, unánime para el público y para la crítica, siendo ésta elogiosa con los cantantes, el compositor-director, la orquesta, los coros y el pintor-escenógrafo. La crítica se esforzó, además, por ensalzar los rasgos característicos de esta ópera española: popular, de casticismo un tanto estereotipado, un producto artístico accesible en extremo para el público, que lo acerca por vocación a la zarzuela. Así lo dejó escrito el crítico del rotativo "Las Provincias":

<Las circunstancias que rodearon a la obra del compositor Penella, el aplazamiento desgraciado de hace pocos días, el beneficio para el monumento de Giner, todo contribuía a despertar enormemente la atención. El teatro estaba, pues, rebosando gente y público bien dispuesto, que tributó a la obra y a su autor las más grandes, formidables y entusiastas ovaciones que pueda pensarse. Bien puede estar contento el compositor, por haberse visto glorificado como pocas veces recordamos haber visto dar loor a ningún maestro. (...) El título de "ópera" está justificado si se considera que todo el libro está acompañado de música: no hay hablados. Pero por el aire de españolismo "sui generis" que tiene, su aspecto peculiar, quisiéramos que el género castizo por excelencia, el español de veras, la zarzuela, fuese tan grande como la ópera más grande. De todos modos como ópera verdadera puede tenerse la de ayer, y ópera de las que producen mayores satisfacciones a su autor y a los intérpretes, por cuanto reciben enseguida el sufragio más favorable, más caluroso, que se pudiera soñar.(...). El entusiasmo del público raya en el delirio. Penella está conmovido: modestamente hace recaer los laureos en la memoria de Giner>.⁷³¹

Quintana, en "El Mercantil Valenciano", elaboró una crítica mucho más completa y analítica. Coincidente con la opinión crítica vertida en "Las

⁷³⁰ Almanaque de Las Provincias, 1918.

⁷³¹ Las Provincias, 23 de febrero de 1917.

Provincias", laudatoria hacia todos los intérpretes, -incluyendo un amplio panegírico hacia la personalidad, la versatilidad y el talento creativo de Manuel Penella Moreno-, realizó una valoración del libreto y de algunos de los rasgos característicos de la lingüística musical de esa ópera taurina. En el libreto, el colorido y la trama folletinesca. En la música, la facilidad melódica y su inspiración popular, de sabor andaluz:

<Un aplauso a Manolo Penella. (...) Es digno de admiración un hombre así. (...) Nada para él hay difícil ni imposible en el teatro. (...) Él cree que escribir una ópera es cuestión de proponérselo, y la escribe, y la representa y obtiene un éxito grande, porque todos apreciamos esta ardiente y noble ambición del joven maestro de ir cada día un poco más allá, y eso siempre es digno de alabanza y aplauso. Es por lo tanto, ante todo, el triunfo de "El Gato Montés" un triunfo personal de Penella, que anoche rendimos a este muchacho inteligente y simpático, que atraviesa las regiones del arte con la misma tranquilidad que cruza los mares en busca de gloria y riquezas. A este triunfo personal, muy merecido, se unió el triunfo emocional de la obra (...). El libro es colorista y de grandes efectos y muy interesante. Tiene momentos emocionantes, y es todo él como una de esas novelas noveleras andaluzas en que la fuerza narrativa nos deleita y las pasiones de los personajes nos mueven a la simpatía. Alcanzó el libro un gran éxito para Penella. La música. Translucimos que el pensamiento del músico ha sido el hacer una obra de melodías fáciles y de fácil ornamentación orquestal. Si es así también ha triunfado Penella en lo que se proponía, porque en su obra predominan las coplas, todas ellas de sabor andaluz. Abunda la obra en recitados, sin duda para centrar el interés de la acción y en detalles descriptivos de agradable sonoridad.>⁷³²

Al día siguiente, el 23 de febrero, "El Gato Montés" comenzó a representarse en el teatro Apolo, encabezando el reparto los mismos cantantes: Amparo Romo, Sanchiz y Blas Lledó. La obra se representó de manera ininterrumpida en el teatro Apolo desde el 23 de febrero hasta el 2 de abril, inclusive. Algunos días, además, hubieron dos funciones: la de *matinée*, a las 17'30 horas, y la nocturna, a las 21'30 horas. Los días que se celebraron dos funciones fueron los siguientes: 1 de marzo, 4 de marzo, 11 de marzo, 15 de marzo, 18 de marzo, 19 de marzo, 22 de marzo, 25 de marzo, 29 de marzo y el 1 de abril. El día 28 de febrero el recuperado barítono Rausell compareció en la escena, sustituyendo a Blas Lledó, obteniendo asimismo un gran éxito, con el teatro totalmente abarrotado de público. En total, 49 funciones en el Teatro Apolo, una prueba de la gran aceptación de "El Gato Montés" por el público.

⁷³² *El Mercantil Valenciano*, 23 de febrero de 1917.

En suma, las crónicas de la prensa local sobre estas representaciones de "El Gato Montés" en el teatro Apolo son notablemente coincidentes, señalando el éxito de esta ópera taurina entre los espectadores, con masivas asistencias de público, obteniéndose pingües beneficios. El precio de la Entrada General, además, era muy barato, costando tan sólo 0'50 pesetas. El factor económico, las módicas tarifas de las localidades en taquilla, pudo contribuir de alguna manera a llenar reiteradamente el aforo del Teatro-Circo Apolo. Pero no es ésta la causa primera. Tampoco lo es la plantilla canora, poco pretenciosa; pues la compañía de Penella incorporaba en su seno a cantantes que en aquél momento eran noveles, como, por ejemplo, el propio Blas Lledó, discípulo de Lamberto Alonso. Expresado en otros términos: el público no acudía al teatro Apolo para escuchar y contemplar a grandes figuras mundiales del canto. Sin duda, era el propio producto artístico el responsable del éxito. Como ya señaló la crítica valenciana con ocasión de su estreno, las claves del éxito de "El Gato Montés" radican en su carácter vocacional -que no formal- de zarzuela; el costumbrismo taurino y la trama efectista y trágica, de apasionamiento un tanto macabro, del libreto; y, sobre todo, la facilidad, inventiva y popularidad melódica del compositor, Manuel Penella Moreno⁷³³, conseguida con una instrumentación modesta.⁷³⁴ "El Gato Montés" es, pues, un caso atípico. Sin duda, era ésta la modalidad de "ópera española" más proclive a su rápida aceptación por el público valenciano y español en aquél momento, durante el reinado de Alfonso XIII, por esa vocación de zarzuela que subyace en la obra (recordemos lo ya apuntado por Tomás Marco y Jaime Pahissa sobre el italianismo en los gustos del público español y su adicción a la zarzuela, con respecto a la creación de óperas nacionales). El ejemplo del estreno en Valencia de "La vida breve" de Falla, -obra que se circunscribe dentro de unas

⁷³³ Sirva como botón de muestra el celeberrimo pasodoble del segundo acto, que ha pasado ha convertirse en una pieza de referencia del repertorio taurino, en las lidias de las plazas de toros.

⁷³⁴ Sin duda Penella era consciente de que los efectivos orquestales en los teatros españoles de la época eran modestos.

coordinadas lingüísticas y estéticas bien diferentes a las de "El Gato Montés"-, y su rechazo por el público -agregándose como agravante la insuficiencia de ensayos en la puesta en escena de "La vida breve"- corroboran cuanto venimos afirmando.

"El Gato Montés" sería estrenada en Madrid poco tiempo después, el 1 de junio de 1917, repitiendo el éxito.

Mientras "El Gato Montés" continuaba representándose en el Teatro Apolo, el 28 de febrero se presentaba en el Teatro Principal la compañía italiana de Caracciolo-Caramba. En rigor, se trataba de una compañía de opereta, con cantantes discretos, dedicados preferentemente a ese género musical. El elenco de la compañía era el siguiente:

Maestros concertadores y directores de orquesta: Pompeo Ricchieri y Pericle Fulignoli.

Primeras tipes: Egle Aleardi, Carla Cenami, Letizia Cavallini, Alba de Rubeis, Angiodina Marangoni, Maria Miselli y Marta Morini.

Comprimarias: Carmen Camozzi, Giuditta Cavallini, Alda de Vescovo, Teresa Ricchieri y Anna Vittone.

Tenores: Raimondo de Angelis, Antonio de Rubeis, Santello Grassi y Giovanni Mlgani.

Barítonos: Rafaello di Ferrano y Giacomo Vaolieri.

Tenores cómicos: Gūelfo Bertochi y Ermete Cavacie.

Comprimarios: Amadeo Fuseo, Giuseppe Ostengo y Eugenio Venergoni.

Actores cómicos: Edoardo Favi, Mario Grillo, Emilio Marangoni y Manfredo Miselli.

La compañía, compacta, provenía íntegramente de Italia, disponiendo de sus propios apuntadores, coreógrafos, sastres, *atrezzistas*, archivistas, peluqueros, zapateros, decorados, etc...

El coro estaba compuesto por 44 cantantes. La orquesta, los profesores del Teatro Principal, nutrida por 40 instrumentistas. Los precios eran muy baratos: 0'50 pesetas costaba la "Entrada General" por función.

La compañía Caracciolo-Caramba realizó 21 funciones, de las cuales 20 fueron de tarde y tan sólo 1 de noche (la función inaugural, el día 28 de febrero). Se mantuvo en cartel desde el 28 de febrero hasta el 12 de abril, pasando después de esta fecha al Teatro Ruzafa. De entre los títulos que subieron a la escena, todos correspondían a operetas excepto uno: la ópera "Le Maschere" de Mascagni, constituyendo el estreno en Valencia.

El estreno de "Le Maschere" tuvo lugar el 13 de marzo, encabezando el reparto Egle Aleardi, Raffaello di Ferrano y Santello Grassi. La orquesta la dirigió el maestro Pompeo Ricchieri. Esta ópera de Pietro Mascagni, que vio la luz por vez primera en 1901, se estrenó simultáneamente en 7 ciudades italianas. El estreno de "Le Maschere" en el Teatro Principal supuso también el nacional español.

La crítica recogió con simpatía la ópera de Mascagni, de la misma manera que el público, el cual, por cierto, asistió masivamente a la función de su estreno, sin que pueda deducirse de las crónicas periodísticas la total ocupación del aforo. En general, la crítica valenciana coincidió en varios aspectos. Desde el punto de vista de su ejecución, se destacó la buena interpretación y puesta en escena. Desde el punto de vista de los valores musicales, intrínsecos, de la obra, se puso el énfasis en la influencia pucciniana, su carácter de comedia sentimental y el hecho de presenciar una obra menor, con reminiscencias clasicistas. El crítico del rotativo "Las Provincias", por ejemplo, incide en una cierta desorientación del público, quien esperaba contemplar una ópera "buffa":

<La nueva ópera de Pietro Mascagni se estrenó anoche con un bonísimo éxito. (...) El teatro se vió animadísimo; en palcos y butacas se vela numeroso público que acudía a presenciar una obra importante de arte. Y a fe que no salió chasqueado ni descontento el auditorio: bella es la obra, y muy buena la interpretación. (...) Mascagni ha hecho varias modificaciones en esta obra: su carácter especial, humorístico, desorientaba al público, que esperaba asistir a una ópera buffa y se halla frente a una comedia en donde alterna lo cómico y lo sentimental.(...). Hecha con el visble deseo de reproducir

el estilo de la antigua ópera italiana; arias, cadencias, recitados. Aunque se orienta hacia lo antiguo revela, naturalmente, rasgos de la moderna escuela. (...) El primer acto tiene momentos felices y... acaso a veces se oriente la música hacia Puccini; pero pronto se presenta el autor con su fisonomía particular. (...) Decorado y presentación espléndidos. Terminemos reiterando un aplauso al maestro Ricchieri, por lo bien que ha conducido la ópera, y a los profesores de la orquesta del Principal, por lo bien que han interpretado la partitura>.⁷³⁵

El crítico Quintana, en "El Mercantil Valenciano", fue explícito al definir a "Le Maschere" como una obra menor, con respecto a su capolavoro "Cavalleria Rusticana":

<Al simpático Mascagni se le acabó la inspiración en "Cavalleria rusticana". Fue aquella una llamada de genio, deslumbradora por sus melodías, por su brillante colorido, por su frescura. Después ha ganado el músico en técnica lo que ha perdido en inspiración. (...) Es mas, en esta obra flota el espíritu de Puccini en la disposición orquestal alguna que otra vez. Y esto es lo más censurable porque Mascagni, cuando tiene tal preocupación "puccinesca", encuentra hermosas sonoridades de innegable originalidad. ¿Quiere esto decir que es "Le Maschere" una obra de poco mérito?. No (...). Tiene sobre todo un sabor clásico, a la usanza de las óperas cómicas, que revela en Mascagni un profundo conocimiento de esta manera de hacer. Y eso es un mérito grande que debe apreciarse. Además está impregnada la obra de un vago sabor grotesco, identificado con el carácter de los personajes de la farsa. Y en esto también se ve el talento del músico. (...) El público aplaudió la obra, porque sin ser, como digo una obra maestra, tiene muchas bellezas y efectos de sonoridades, donde brilla Mascagni. El teatro estuvo muy animado, y debe estarlo más, porque la nueva obra vale la pena de oirse>.⁷³⁶

"Le Maschere" se representó nuevamente los días 14, 15, 18 y 19 de marzo con los mismos cantantes. El 13 de abril la compañía Caracciolo-Caramba inauguraría una temporada de opereta en el Teatro Ruzafa, en donde ya no volvería a representarse "Le Maschere".

III.18.- LA TEMPORADA 1917 - 1918: LA COMPAÑÍA DE ERCOLE CASALI EN LOS TEATROS PRINCIPAL Y OLIMPIA: MARÍA LLÁCER Y BERNARDO DE MURO.

El 5 de mayo de 1918 se presentó en el Teatro Principal la compañía de Ercole Casali. Se trataba de la prolongación de una *tournee* iniciada en Bilbao y San Sebastián. La estancia de la compañía de Casali en el Teatro Principal fue breve, aunque superior a la efectuada dos temporadas atrás en el Teatro

⁷³⁵ *Las Provincias*, 14 de marzo de 1917.

⁷³⁶ *El Mercantil Valenciano*, 14 de marzo de 1917.

Olimpia, a propósito de su inauguración. En esta ocasión la compañía permaneció en cartel desde el 5 hasta el 14 de mayo inclusive. Aunque la primera función debía de haber tenido lugar el 4 de mayo, un retraso del ferrocarril que transportaba el vestuario y el material para la orquesta de la ópera "Tosca" forzó su aplazamiento hasta el día siguiente.⁷³⁷

Ercole Casali había organizado esta vez una compañía nutrida en gran medida con voces hispánicas. Así, las figuras de mayor relieve estaban constituidas por su propia esposa, María LLácer, y por otra soprano valenciana, María Ros.⁷³⁸ Junto a ellas, el veterano Segura Tallien, un barítono con muy buen oficio y experiencia escénica; y un correcto cantante mallorquín, un tenor ligero con buen registro agudo: Juan Nadal. Otros cantantes fueron probablemente reclutados durante la *tournee* por las ciudades vascas, como la mezzosoprano Martina Larzábal. De entre las voces foráneas destacaba sobre todo el tenor Bernardo de Muro y la mezzosoprano mexicana Fanny Anitúa, y, - en menor medida- el bajo Gaudio Mansueto. Analizada en conjunto la plantilla canora de la compareciente compañía de Ercole Casali, ésta era más numerosa con respecto a la que el empresario italiano presentó en el Teatro Olimpia para su inauguración; pero centraba todos sus atractivos en tan sólo dos divos: María LLácer y Bernardo de Muro. Ello no obstante, el tenor nacido en Tempio Pausania era una de las grandes voces mundiales del canto, junto con María LLácer, y despertó gran expectación. Por su parte, María LLácer era un sólido reclamo para el público, el cual asistió en gran medida a las distintas funciones, de acuerdo con las crónicas periodísticas del momento.

La lista de la compañía era la siguiente:

Maestros directores y concertadores: Alfredo Padovani y Vicente Petri.

Maestro de coros: Carmelo Bueso.

Sopranos: María LLácer, María Ros y María Roggero.

⁷³⁷ *La Voz de Valencia*, 4 de mayo de 1918.

⁷³⁸ María Ros se convertiría en la esposa del gran tenor italiano Giacomo Lauri-Volpi.

Otras sopranos: Carmen Morelli, Amalia Raule.

Mezzosopranos: Fanny Anitúa y Martina Larzábal.

Tenores: Bernardo de Muro, Juan Nadal, Pietro Navia y Vicente Costa.

Barítonos: Michele Giovacchini, José Segura Tallien y Joaquín Camarillas.

Bajos: Gaudio Mansueto, Giuseppe Quinzi-Tapergi y Manuel Massiá.

Bajo cómico: Gaetano Azzulini.

Apuntador: C. Soporetti.

Director de escena: J. Villaviciosa.

El coro constaba de 50 cantantes; mientras que la orquesta la integraban 50 profesores y el cuerpo de baile 12 bailarinas.

Los precios oscilaban en función de la comparecencia en escena del tenor Bernardo de Muro. Así, en las funciones en las que cantaba el referido tenor italiano, la butaca de patio costaba 14 pesetas, y la Entrada General, 2. En aquellas funciones en las que el tenor transalpino no participaba, los precios se reducían a la mitad: la butaca de patio costaba 7 pesetas, mientras que la Entrada General, 1.⁷³⁹ Comparados con los precios ofrecidos por el Teatro Olimpia en su inauguración, y teniendo en cuenta la presencia de Bernardo de Muro en la escena, son sensiblemente similares (la tarifa de la Entrada General era la misma, la butaca de patio costaba 1 peseta menos en las funciones en que participaba Bernardo de Muro). El *cachette* de Bernardo de Muro sin duda debió de ser elevado, algo característico en los grandes divos, duplicando los precios de las localidades.

La compañía de Ercole Casali llevó a cabo la apertura de la temporada con la ópera "Tosca". Entre las óperas proyectadas para su representación en el Teatro Principal figuraba "Madame Butterfly". Sin embargo, la representación de esta ópera, prevista para el día 13 de mayo, fue suspendida

⁷³⁹ Son estos precios en taquilla, para una función concreta, y no precios de abono.

a causa de una <repentina indisposición de María LLácer>. ⁷⁴⁰ Ello no obstante, "Madame Butterfly" subirá posteriormente al proscenio del Teatro Olimpia.

5 de mayo de 1918: "Tosca" (María LLácer, Juan Nadal y José Segura Tallien en los papeles principales). Alfredo Padovani dirigió correctamente la orquesta, gracias a su experimentado oficio. La opinión de la crítica valenciana fue unánime con respecto a María LLácer, destacándose su plenitud de facultades. En un segundo plano, a José Segura Tallien se le reconoció su veteranía y dominio de la escena. Hubo, en cambio, división de opiniones con respecto al tenor Juan Nadal, aunque la mayoría coinciden en señalar el buen cometido llevado a cabo por el mallorquín en el primer acto, más discreto en el acto tercero. Tampoco la presentación escénica fue óptima. Aunque no hubo un lleno completo del teatro, el público asistente fue numeroso. Pero analicemos los enjuiciamientos de la crítica. La crónica del periódico "La Correspondencia de Valencia" ejemplifica cuanto hemos resumido:

*<Comenzó anoche la corta temporada de ópera anunciada bajo favorables auspicios. Las butacas hallábanse casi todas ocupadas igual que los palcos, y en las alturas había un verdadero lleno. La obra "Tosca", elegida pra el debut, es de las que en Valencia gustan extraordinariamente. Los honores de la velada fueron para la señorita (sic) LLácer; viene a Valencia con la plenitud de sus facultades (...). Fueron para ella los primeros aplausos, ella rompió el hielo y esa especie de hostilidad tradicional con que el severo público valenciano recibe a los cantantes. El sr. Nadal es un tenor de voz simpática y de condiciones recomendables, a quien anoche no acompañó por completo la fortuna. El recuerdo de la labor que en el primer acto realizó le libró en el tercero de un disgusto; en general, fue favorablemente acogido. El sr. Segura, artista de mérito reconocido, de brillante historia, no la desmintió anoche (...). Discretamente se portaron los personajes secundarios, y la orquesta estuvo bien, lo mismo que los coros; el maestro Padovani fue llamado a escena. Y con decir que hubo algunos descuidos en la presentación de la escena (...).>*⁷⁴¹

La crónica del diario "El Pueblo", firmada con las iniciales S.A., ilustra una línea crítica escasamente proclive hacia la ópera italiana. Otra característica, además, es el hecho de pergeñar un breve análisis sobre la política operística empresarial y su mercado. El crítico lamenta la contracción de las temporadas operísticas, induciéndonos a pensar que la ópera, *hic et nunc*, es un arte que ha perdido popularidad y capacidad de convocatoria entre el público, sostenido el espectáculo gracias a los divos, grandes

⁷⁴⁰ *El Mercantil Valenciano*, 14 de mayo de 1918.

⁷⁴¹ *La Correspondencia de Valencia*, 5 de mayo de 1918.

cantantes. Otro rasgo diferenciador es el mejor trato dispensado al tenor Juan Nadal, y, en cambio, el más discreto para José Segura Tallien:

<Es la menor cantidad de ópera que puede ofrecerse a una capital que hace algunos lustros toleraba temporadas de dos o tres meses: seis representaciones en abono y acaso alguna extraordinaria es bien poca cosa. Y, sin embargo, -dirá la empresa- de arriesgar una serie de veinte o treinta funciones, ¿correspondería el público?. También esto es dudoso, y de aquí y antes de entrar en los calores se haya organizado esta corta etapa de ópera, en base de una artista valenciana, tan notable como estimada, y de una eminencia. Buen conjunto y excelente impresión en los espectadores, que anoche casi llenaron el teatro (...). La orquesta realizó una labor admirable por su cohesión y ajuste, por lo bien que sonaba en todo momento. Los aplausos y llamadas al proscenio fueron justos, y el sr. Padovani se mostró ecuánime al hacer partícipes a sus subordinados. Harto conocida y canturreada, la ópera "Tosca", no es cosa de repetir el juicio que nos merece la obra de Puccini, muy teatral y efectista, siquiera resulte efectista, siquiera resulte agradable en algunos pasajes. (...) Cuantos elogios hagamos a la soprano María LLácer, no deben atribuirse a la simpatía atribuida por la artista valenciana. La señora LLácer está en plenitud de facultades (...). El tenor Juan Nadal produjo grata impresión (...). El barítono sr. Tallien, interpretó la parte de "Scarpia" con el énfasis de la perversa condición inherente al personaje. No lució su voz en todo momento con el brillo y el brío que corresponde al drama (...). En suma, una "Tosca" bien de conjunto y notabilísima en cuanto a María LLácer>.⁷⁴²

Aún más explícita que la opinión crítica vertida en el rotativo "El Pueblo", la crónica del "Diario de Valencia" argumenta con claridad los rasgos esenciales de la reciente historia de las representaciones operísticas valencianas (aunque referidas al Teatro Principal, son extrapolables al resto de los coliseos), apuntando la contracción de la oferta y una cierta pérdida de calidad canora. El crítico del "Diario de Valencia", -que firma con la inicial G.-, se convierte en vocero del público al afirmar que, para éste último, los precios de las localidades son baratos, excepto cuando actúa el tenor Bernardo De Muro. En otro orden de cosas, el crítico traza un somero dibujo de las cualidades instrumentales de María LLácer, destacando el timbre colorista de las gamas centrales y agudas. El trato dispensado a las voces masculinas principales es más indulgente:

<Una serie de representaciones de ópera, aunque breves, de cierta dignidad artística, es cosa extraordinaria en Valencia desde hace años. Pasó, no sabemos si para siempre, aquella edad de oro del teatro lírico en la notable escena del Principal, las largas temporadas con la audición de un repertorio variado, y algún estreno, con un elenco escogido, con una orquesta suficiente y estrenada, con una dirección experta, o cuando menos, discreta. Luego se redujeron las representaciones en cantidad, y a veces en calidad, y así ahora, la actuación de un grupo de cantantes de mérito pero de pocas funciones, es lo único que nos permite en Valencia comprobar la existencia perdurable de la ópera. La interpretación fue notable, y este juicio se ratifica económicamente teniendo en cuenta la significación económica de la temporada, exceptuando cuando actúa el sr. De Muro; esta es la opinión que domina en el público, como se demostró anoche. María LLácer, nuestra eminente paisana, cuyo arte apenas había sido gustado en Valencia, tuvo abundantes, calurosos y unánimes aplausos. LLácer culminó en

⁷⁴² El Pueblo, 6 de mayo de 1918.

"Tosca" y sus admirables cualidades se impusieron triunfales. Lo definitivo del éxito de la obra, débese a la artista valenciana. Su voz es muy bella, potente, de una deliciosa claridad timbral. Las notas de los registros medios y agudo, en especial, son de un cálido color. (...) El sr. Nadal es un estimable artista; tiene una voz fina y bonita, y posee el suficiente talento para interpretar al personaje. Y sólo por una de esas insignificancias mostró menos gallardía en la romanza del tercer acto. Tenga por seguro el sr. Nadal que esto no significa, ni mucho menos, un fracaso. En cuanto al baritono sr. Segura Tallien, bien sabido es que se trata de un buen cantante de hermosa historia y siempre aplaudido. Ahora es un maestro que sabe hacer valer sus medias vocales con justo sentido, y por lo tanto con éxito. Dirigió el maestro Padovani, quien condujo con experiencia a la orquesta. (...) El teatro estuvo concurridísimo. Confiemos en que persista esta admiración.>⁷⁴³

Por su parte, la crítica de "La Voz de Valencia", rubricada con las iniciales V.A., atribuye el discreto éxito de la representación únicamente a María LLácer, censurando a los principales cantantes masculinos:

<Debutó anoche la compañía de ópera, cantándose la obra de Puccini entre numerosa concurrencia. Animados de los mejores deseos y dispuestos a aplaudir a los artistas, fuimos al teatro; pero sólo pudimos cumplir a medias nuestro deseo: lo único que hubo bueno en la "Tosca" de anoche fue la Tosca misma, la señora LLácer que cumplió con creces su cometido. (...) En la parte dramática subyugó al auditorio. Su figura arrogante, su gesto y actitud fueron de un completo verismo. El público premió la labor de la cantante con grandes aplausos. Y duélenos no poder decir otro tanto del baritono sr. Segura Tallien y del tenor Nadal. Conserva el primero su excelente escuela de canto, que recuerda sus triunfos pasados, y ello le permite suplir en parte las deficiencias de su voz dura, falta de todo colorido y de escasa extensión. (...) Algo parecido pudo haberle ocurrido al tenor sr. Nadal, al que no fue dado compartir los aplausos que prodigó el público a la soprano. Ni en el primer acto, ni en la romanza del último, hizo nada de particular. (...) La orquesta admirable y acertadamente dirigida por la batuta del señor Padovani. (...) El decorado, de "casa pobre" e impropio de la obra.>⁷⁴⁴

7 de mayo de 1918: "Il Trovatore" (María Roggero, Bernardo De Muro, Fanny Anitúa y José Segura Tallien en los papeles principales). Ante la comparecencia en la escena del divo italiano Bernardo De Muro, el público llenó el Teatro Principal. Sin embargo, algunas críticas periodísticas dejan constancia de la discreta actuación de tan afamado tenor, señalando la protesta de un sector de los espectadores. (Hemos de tener en cuenta que la partitura verdiana de "Il Trovatore" fue una de las obras de repertorio que con mayor frecuencia grabó en disco Bernardo De Muro).⁷⁴⁵ Así, el crítico de "La Voz de Valencia" (quien firma con las iniciales V.A.), -al tiempo que sentencia el mal comienzo de la temporada y critica la actuación de los principales cantantes en "Il Trovatore" (excepto Fanny Anitúa)-, realiza un elogio al público más humilde, el de las localidades baratas, por ser -en su opinión- el que

⁷⁴³ *Diario de Valencia*, 6 de mayo de 1918.

⁷⁴⁴ *La Voz de Valencia*, 7 de mayo de 1918.

⁷⁴⁵ Celletti, R.: *Le Grandi Voci*, Op. cit., p. 233.

sinceramente degusta el espectáculo; siendo este público el que censuró la actuación de Bernardo de Muro:⁷⁴⁶

<Está de malas este teatro. Bien quisiéramos prodigar el elogio a los artistas que actúan estas noches en el primero de nuestros coliseos, pero como nuestra norma de conducta es decir la verdad al público y la verdad es que, salvo excepciones, lo están haciendo muy mal, no podemos cumplir nuestro deseo por ahora. Quizás en noches sucesivas nos den motivos para el aplauso, que no regatearemos por cierto. Dicese por quienes no conocen a los aficionados a la buena música, que el público de las alturas que acude al Principal en noches solemnes como las de ayer es duro y exigente. Nada menos cierto. Los buenos aficionados, los inteligentes, los que a costa de alguna otra privación, reúnen algunas pesetas para "no perder noche", cuando se inaugura una temporada de ópera, son los más entusiastas en los aplausos a los artistas si hacen labor meritoria; son los verdaderos virtuosos, los que no pierden ni una nota ni un compás, y por lo mismo quitaron el mérito del cantante con perfecto conocimiento de causa. Por eso tienen la espontaneidad en sus manifestaciones de agrado y cortesía. Fueron menos entusiastas y su indiferencia será notoria. ¿Cómo iban, pues, a pasar, en silencio, sin protesta, lo ocurrido?. Al público se le prometió un divo privilegiado que posee un tesoro en la laringe y una magnífica escuela de canto y fue a deleitarse, recreando el espíritu unas horas y dispuesto a aplaudir al célebre tenor. Y al verse defraudado protestó, naturalmente. Vio al principio en el tenor De Muro a un buen artista, de voz fresca de emisión fácil al cantar la trova, y aplaudió espontáneamente, obligando a bisarla. Pero cuando el cantante en pasajes sucesivos en los que se esperaba algo notable, genial de verdadera celebridad, se limitó al papel de medianía, empezó a fruncir el ceño y acabó por enfurruñarse y protestar aquella voz que iba a emborronarse, que emitía ya los agudos con dificultad, revelando el principio (...) del cansancio del tenor. Aún hubo de animarle con sus aplausos en el andante, pero en la cavaletta volvió al desencanto del público al observar la lentitud en el canto y la falta de brillantez y colorido en el agudo. A partir de aquí ya no fue posible contentar al respetable: pateos, silbidos y un griterío ensordecedor cada vez que el aplauso oficial colectivo intentaba, tímidamente, contrarrestar la tormenta. Tal vez por el ambiente hostil que reinaba compartió la tiple señora Roggero las muestras de desagrado prodigadas al tenor; aunque en honor a la verdad también la soprano dejó mucho que desear emitiendo las notas con visible inseguridad y "calando" continuamente. (...) No todo han de ser censuras, sin embargo. La contralto sra. Anitúa, que debutó anoche, merece nuestros elogios>.⁷⁴⁷

Con más tibieza e indulgencia, también la crónica crítica del periódico "Las Provincias" (sin firma) admite que la interpretación de Bernardo De Muro, aún siendo del agrado del público, no respondió plenamente a las expectativas de un gran cantante, un divo. Coincide con la opinión del rotativo "La Voz de Valencia" en la buena actuación de Fanny Anitúa (que interpretó el papel de "Azucena"). Con su lenguaje habitual, -tildando despectivamente con el apelativo de "morenos" a los espectadores de las localidades baratas-, relaciona el carácter exigente o condescendiente del público hacia los cantantes de acuerdo con los precios de las localidades:

<La cortesía y la justicia nos mueven a ocuparnos, antes que nadie, en esta rapidísima crónica de la representación de "El Trovador" de la contralto señora Fanny Anitúa. El público que ocupaba la platea y las localidades de preferencia, como "los morenos", siempre exigentes cuando se trata de

⁷⁴⁶ No parece desprenderse de la opinión crítica impresa en *La Voz de Valencia*, ni tampoco de los juicios emitidos en los restantes periódicos sobre la representación de "Il Trovatore", la existencia de una "anticlaque" organizada en derredor de Bernardo De Muro.

⁷⁴⁷ *La Voz de Valencia*, 8 de mayo de 1918.

espectáculos a precios elevados, descubrieron a poco de presentarse en escena, la señora Anitúa, una cantante de excelente escuela, de maestría singular y de pastosa y extensa voz, de timbre muy agradable. (...) El celebrado tenor sr. De Muro consiguió un éxito grande, atronador, pero no podemos afirmar que fuera igualmente unánime y por toda su labor. (...) El gran tenor fue ovacionado en la trova de presentación, que repitió, igualmente ovacionado en las famosas "cavalettas", que dijo con un brio y una brillantez extraordinarios. Y en cuanto a ser aplaudido, digamos que lo fue, en el transcurso de la obra toda, en unos momentos más que en otros, pero habiendo satisfecho siempre su intervención. El público, que no dejó de mostrársele reservado, hubo, al fin, de rendirse a lo estupendo de sus agudos, aunque ciertos espíritus severos y descontentos, acallaron en otros momentos, aplausos que suelen tolerarse con precios más módicos>.⁷⁴⁸

Las restantes crónicas de la crítica periodística omiten los rasgos negativos de la representación y la reprobación del público hacia la actuación del tenor Bernardo De Muro, señalando el éxito de la misma.

8 de mayo de 1918: "Lohengrin" (encabezaron el reparto María LLácer, Pietro Navia, Fanny Anitúa, Michele Giovacchini y Giuseppe Quinzi-Tapergi). Un nuevo triunfo para María LLácer, y, en menor medida, para Fanny Anitúa. En esta ocasión la crítica fue notablemente coincidente, incluso al señalar la medianía del tenor Pietro Navia, talón de Aquiles canoro de la representación. Más díscolo y sarcástico, el crítico de "La Voz de Valencia" (quien rubricó la crónica con las iniciales V.A.) reservó toda su artillería pesada para vapulear la actuación del tenor:

<Ante todo debemos felicitar a la empresa por el esfuerzo realizado para que se conozcan los cantantes que Italia produce. Con este procedimiento los aficionados a la ópera van tomando nota de lo recusable para que no se le vuelva a dar gato por liebre. (...) Porque anoche voltearon también a otro tenor. Navia se llama el desgraciado que salió anoche a defender a "Elsa" en el Principal. Se trata de un cantante de escasas facultades y de voz desagradable y engolada, que no gustó poco ni mucho. Con decir que no oyó ni una sola palmada, ni por cortesía, creemos haber dicho bastante de su actuación. Y si como tenor es una calamidad, como actor es algo peor, pues no tiene la más mínima noción de la psicología del personaje, cuyo papel le estaba encomendado.>⁷⁴⁹

9 de mayo de 1918: "Rigoletto" (interpretaron los principales papeles María Ros, José Segura Tallien, Juan Nadal y Manuel Massiá). Alfredo Padovani dirigió la orquesta. Buen cometido de María Ros, con reconocimiento unánime de la crítica. También las crónicas periodísticas coinciden en señalar el éxito de la representación, en líneas generales. Reproducimos parcialmente la escrita en "La Voz de Valencia" (firmada con las iniciales V.A.), por tratarse de la opinión más refractaria hasta ahora en esta temporada:

⁷⁴⁸ *Las Provincias*, 8 de mayo de 1918.

⁷⁴⁹ *La Voz de Valencia*, 9 de mayo de 1918.

<¡Loado sea Dios!. Anoche pudo, por fin, oirse una ópera en la que todos los cantantes estuvieron afortunados. Como se ve no nos duelen prendas a la hora del elogio. Censuramos o aplaudimos siempre con arreglo a justicia y de acuerdo siempre también con la opinión del público, "que es quien paga", haciendo caso omiso de los comentarios que de nuestra conducta hagan empresarios y artistas. Al público nos debemos y sólo a él le hemos de complacer. La debutante María Ros posee una bonita voz, más de tiple lírica que de ligera, e igual en todos sus registros, y sus agudos son limpios. (...) En suma, una buena noche de ópera, a la que ya tenía derecho el público.>⁷⁵⁰

11 de mayo de 1918: "Aida" (Encabezaron el reparto María LLácer, Fanny Anitúa, Bernardo De Muro, José Segura Tallien y Giuseppe Quinzi-Tapergi). Alfredo Padovani dirigió la orquesta. En esta ocasión, incluso la crítica más reticente reconoció una notable mejoría en la actuación artística del tenor Bernardo De Muro, a la par que se admitió el triunfo de los principales cantantes. El Teatro Principal había agotado la venta de las localidades, según afirma la crónica de "El Mercantil Valenciano" (firmada bajo el seudónimo de "Fidelio"), quien define las virtudes de Bernardo De Muro propias de un tenor "spinto":

<Desde mediodía no quedaban ayer localidades para la representación de "Aida" (...). El sr. De Muro hizo gala del torrente de voz que posee (...). Su voz robusta y vibrante expresó la valiente frase "Per te reveggo mia dolce Aida", cálida y poderosamente, con gran facilidad y amplitud.>⁷⁵¹

El crítico de "La Voz de Valencia", aun cuando no le convenciere el divo italiano, reconoció la mejoría de éste con respecto a "Il Trovatore":

<Mencionemos por ser de justicia en primer lugar a María LLácer. Esta fue la heroína de la noche; cantó archibien (sic) toda la obra, sin reservas, atacando con gran seguridad los agudos, como siempre brillantísimos. Para ella fueron las ovaciones. El sr. De Muro tampoco nos convenció en "Aida", y eso que estuvo mejor que en "El Trovador", pero no llegó a convencer.>⁷⁵²

12 de mayo de 1918: "Mefistofele" (encabezaron el elenco canoro las voces de María LLácer, Pietro Navia y Giuseppe Quinzi-Tapergi). En la batuta rectora, Alfredo Padovani. Una buena representación del *capolavoro* de Arrigo Boito, pero sin alcanzar rasgos sobresalientes. La breve crónica crítica de "La Correspondencia de Valencia" (sin firma) resume dicha representación, en la que coinciden todos los diarios valencianos, excepto "La Voz de Valencia". Reproducimos a continuación íntegramente la crítica de "La Correspondencia de Valencia"

<Anoche terminó sus compromisos con el abono de las seis funciones de ópera la empresa de este teatro. Se puso en escena la obra del maestro Boito "Mefistófele", hace años no oída en Valencia.

⁷⁵⁰ *La Voz de Valencia*, 10 de mayo de 1918.

⁷⁵¹ *El Mercantil Valenciano*, 12 de mayo de 1918.

⁷⁵² *La Voz de Valencia*, 12 de mayo de 1918.

María LLácer estuvo a la altura de siempre, siendo con razón muy aplaudida, tanto en la romántica escena como en la dramática romanza que inicia el acto tercero, y que cantó con gran maestría. El tenor Navia dio gran relieve al personaje de Fausto. Lo propio podemos decir del bajo Quinzi Tapergi, que alcanzó un señalado triunfo en el prólogo de la obra, que dijo muy bien, siendo ovacionado. Los demás artistas coadyuvaron, con la orquesta, bien llevada por el maestro Padovani, al feliz éxito de la obra>.⁷⁵³

La crítica de "La Voz de Valencia" es mucho más jugosa, a la vez que discordante con las restantes. En primer lugar, nos explica que, para esta ópera, estaba contratado el bajo Gaudio Mansueto, un cantante de cierto predicamento internacional. Y, en efecto, en las listas anunciadas por la compañía de Ercole Casali en los preliminares de esta temporada en los periódicos valencianos figuraba incluida su participación. Su sustitución por Giuseppe Quinzi-Tapergi, para interpretar el "roll" de "Mefistófele", produjo una cierta inasistencia de público. Mostrando sus reservas hacia los cantantes masculinos, el crítico nos desvela la existencia de la "claque" en aquella función:

<La ausencia del prestigioso bajo Mansueto, que era el artista anunciado por la empresa para cantar la obra de Arrigo Boito, restó público anoche en el Principal porque no estuvo tan animado como otras noches. Quinzi Tapergi no nos convenció como artista. Faltábanle dentro de la perfidia del personaje, el porte distinguido y los modales adecuados del fantástico soberano del Averno. Como cantante hizo lo que pudo por salir airoso, consiguiéndolo en el hermoso prólogo (...) siendo aplaudido. (...) El tenor Navia no convenció en el dúo del cuarto acto y en la romanza tampoco. La "claque" inició el aplauso al terminar, y el público la hizo comprender que no había aplauso para ello. Los coros bien. El maestro Padovani luchando como bueno y siendo ovacionado por su meritísima labor.>⁷⁵⁴

14 de mayo de 1918: "Carmen" (interpretaron los principales papeles Fanny Anitúa, María Ros, Bernardo De Muro y José Segura Tallien). En esta ocasión dirigió la orquesta el maestro Vicente Petri. Fue una función extraordinaria, una *serata d'onore* del tenor Bernardo De Muro, representación con la que se despidió la compañía de Ercole Casali. Una buena representación, sin mayores calificativos elogiosos, para la mayor parte de la crítica, excepto para el enviado por el diario "El Pueblo" y, como de costumbre, para el crítico de "La Voz de Valencia". Ambos coincidieron, sin embargo, en señalar el éxito de María Ros, como el resto de las opiniones de la crítica. La

⁷⁵³ *La Correspondencia de Valencia*, 13 de mayo de 1918.

⁷⁵⁴ *La Voz de Valencia*, 13 de mayo de 1918.

escrita en el periódico "El Pueblo" (sin firma) destacó la endeble dirección de Vicente Petri y el discreto cometido de José Segura Tallien:

<Dirigió la orquesta el maestro Petri, y ciertamente no estuvo muy afortunado, sobre todo en los momentos de dificultosa ejecución. (...) María Ros interpretó con gran acierto el papel simpático de "Micaela". Segura Tallien discreto en el "Escamillo".>⁷⁵⁵

La crónica de "La Voz de Valencia", firmada con las iniciales V.A., destacó las interferencias de la "claque", que no consiguieron animar al público. Tampoco estimó correctos los cometidos del tenor, del barítono, los coros y la orquesta:

<También dejó bastante que desear, y así lo demostró el público guardando en general silencio, a pesar de algunas intemperancias de la "claque". La heroína de la noche fue nuestra paisana María Ros, para ella fue la única ovación al terminar la romanza del acto tercero, teniendo que repetirla con el mismo éxito. Tampoco tuvo su noche el sr. De Muro, y si como eminencia le tenemos que juzgar, anoche su labor estuvo un tanto endeble. (...) El barítono sr. Segura hizo lo que pudo para salir airoso en el toreador, pero... ¡puede tan poco!. Comprimarios y coros muy mal, y la orquesta flojita. A pesar de ser en honor al sr. De Muro, cuando acabó el primer acto no se había ocupado ni la mitad del patio ni palcos, pero luego animóse.>⁷⁵⁶

Aprovechando la breve temporada de la compañía de Ercole Casali en el Teatro Principal, el empresariado del Teatro Olimpia hizo un "bolo", contratando a la compañía para tres únicas funciones del fin de semana siguiente: los días 17 (viernes), 18 (sábado) y 19 de mayo (domingo). Sin la presencia en escena en ninguna de las tres representaciones del tenor Bernardo De Muro, las tarifas eran prácticamente similares a las del Teatro Principal: el precio de la butaca costaba 6 pesetas (desde las primeras filas hasta la fila nº 24), y la Entrada General, 1'50. Los resultados artísticos y de público fueron similares a los conseguidos en el Principal.

La primera de las óperas que subió a la escena del Teatro Olimpia fue "Madame Butterfly":

17 de mayo de 1918: "Madame Butterfly" (María LLácer, Carmen Morelli, Juan Nadal y Segura Tallien en los principales papeles). Alfredo Padovani empuñó la batuta. María LLácer se convirtió en la espina dorsal de la representación de esta ópera. Este trabajo pucciniano no despertaba un gran interés entre el público valenciano, el cual acudió al Teatro Olimpia sobre todo

⁷⁵⁵ *El Pueblo*, 15 de mayo de 1918.

⁷⁵⁶ *La Voz de Valencia*, 15 de mayo de 1918.

para poder escuchar y contemplar en escena a la diva. Así lo reconoció implícitamente la reseña crítica de "La Correspondencia de Valencia" (sin firma):

*<Cantóse la ópera de Puccini "Madame Butterfly", que no llegó a representarse en el Principal, y que despertó cierto interés por la referencia que había de la admirable interpretación que daba a la protagonista nuestra paisana María LLácer. Podemos afirmar que el triunfo de la señorita LLácer fue grande, definitivo, confirmando las esperanzas que había despertado el público de que pasaría una buena velada.>*⁷⁵⁷

En la misma línea, y escasamente proclive a la ópera italiana, se pronunció la opinión crítica del diario "El Pueblo" (sin firma):

*<Se vio el teatro bastante animado, más por María LLácer que por la obra anunciada: un infundio pucciniano silbado hace tres lustros, cuando se estrenó en Milán. (...) María LLácer se mostró la notable cantante de noches anteriores.>*⁷⁵⁸

Más comprensivo hacia el conjunto de los cantantes que en las funciones desarrolladas en el Teatro Principal, la crítica de "La Voz de Valencia", firmada con las iniciales "V.A.", nos sorprende por apuntar la escasa concurrencia de espectadores:

*<Ante escasa concurrencia se celebró ayer la "Madame Butterfly", saliendo el público complacido. María LLácer nada dejó que desear ni como cantante ni como actriz; cantó sin reservas y escuchó ovaciones. Es obra que le va muy bien. También el sr. Nadal consiguió complacer al público, aunque su papel en esta obra es secundario. (...) Los comprimarios no deslucieron el conjunto, y merecieron especial mención los coros, que cantaron admirablemente el precioso final del segundo acto.>*⁷⁵⁹

18 de mayo de 1918: "Rigoletto" (María Ros, José Segura Tallien, Juan Nadal, y Michele Giovacchini). También con Padovani en el foso. Tanto "El Mercantil Valenciano" como "La Voz de Valencia" señalaron la inasistencia del público. Si tenemos en cuenta que la capacidad del Teatro Olimpia superaba ligeramente las 700 localidades, la cifra apuntada por el crítico de "La Voz de Valencia" (200 personas), -un cálculo visual muy grosero, por supuesto-, puede inducirnos a pensar que no consiguió completarse el 50% del aforo:

<Como nos figurábamos, y así lo decíamos ayer, la entrada de anoche fue tan escasa, que tenemos la seguridad que no se sacará para pagarle al sr. Padovani, puesto que apenas serían vendidos en la taquilla unas dos docenas de butacas y quince de entradas generales. Con este público, los amigos de la empresa, que anoche eran muchos (la casi totalidad del público), el coro de señoras que se diseminó por las butacas, y la "claque", formáramos en el teatro un total de unas doscientas

⁷⁵⁷ La Correspondencia de Valencia, 18 de mayo de 1918.

⁷⁵⁸ El Pueblo, 18 de mayo de 1918.

⁷⁵⁹ La Voz de Valencia, 18 de mayo de 1918.

personas. A la altura de la entrada estaría todo lo demás, los artistas sólo procuraron salir del paso, resultando un "Rigoletto" flojito, demasiado flojito... ¿Para qué detallar? >⁷⁶⁰

La opinión crítica firmada bajo el seudónimo de "Fidelio" en "El Mercantil Valenciano", recoge también una floja asistencia del respetable, aunque señala los buenos resultados de la ópera:

<Con regular entrada, aunque compuesto el público en su mayoría por los buenos "dilettanti", se representó anoche la ópera de Verdi "Rigoletto", con un buen conjunto y excelente ajuste. María Ros estuvo tan afortunada de voz y de expresión como en la noche de su debut en el Principal.>⁷⁶¹

Ni Bernardo De Muro ni tampoco María LLácer figuraban en esta representación de "Rigoletto". Tal vez la ausencia de ambos divos, así como el resultado no excesivamente brillante, teniendo en cuenta la calidad de la plantilla canora, de la compañía de Ercole Casali durante su comparecencia en el Teatro Principal, hayan sido los factores que provocaron la inasistencia del público en el Teatro Olimpia.

19 de mayo de 1918 (función de tarde): "Tosca" (María LLácer, Juan Nadal y Michele Giovacchini en los papeles principales). Alfredo Padovani en la dirección de la orquesta. La presencia de María LLácer congregó a mayor número de espectadores, sin que con ello pudiera disiparse el clima de atonía general en estas funciones postreras llevadas a cabo por la compañía de Ercole Casali en el Teatro Olimpia. Para "La Voz de Valencia", tanto María LLácer como Juan Nadal tuvieron una buena actuación:

<Con poca entrada, aunque algo mejor que otros días, se interpretó ayer tarde "Tosca", aceptablemente interpretada. La señora LLácer estuvo bien y fue aplaudida en el dúo con Cavaradossi del acto primero, en la romanza "Visi d'arte", que no quiso repetir por encontrarse fatigada. (...) El tenor Nadal gustó; cantó bien la romanza de salida del primer acto, siendo aplaudido.>⁷⁶²

Con el arribo del estío, la compañía de zarzuela y ópera española de Pablo Gorgé celebró una larga temporada lírica en la Plaza de Toros, comprendida entre el 22 de junio y el 30 de julio de 1918. Su habitual plantilla familiar estuvo reforzada con la presencia del barítono Enrico De Ghery, como elemento canoro más relevante. La mayoría de las obras representadas en el

⁷⁶⁰ *La Voz de Valencia*, 19 de mayo de 1918.

⁷⁶¹ *El Mercantil Valenciano*, 19 de mayo de 1918.

⁷⁶² *La Voz de Valencia*, 20 de mayo de 1918.

coso taurino fueron zarzuelas. Los precios eran realmente "populares": 0'30 pesetas era la tarifa de la Entrada General. Tan sólo hemos recogido dos óperas en dicha temporada: "Cavalleria Rusticana" y "La Dolores". Sin relevancia alguna, y dentro del carácter popular y festivo de estas representaciones, fueron bien acogidas por la crítica. "Cavalleria Rusticana" fue escenificada el 1 de julio, encabezando el reparto la soprano Emilia Iglesias ("Santuzza"), el tenor Rosal ("Turiddu") y el barítono De Ghery ("Alfio"). El 6 de julio se representó "La Dolores" de Bretón (Emilia Iglesias, Concha Gorgé, Rosal, Enrico De Ghery y Pablo Gorgé en los papeles principales). Según el rotativo "El Pueblo", a esta función asistieron <800 personas>. ⁷⁶³ El 13 de julio hubo una segunda función de "La Dolores", ésta organizada por el Ayuntamiento capitalino a beneficio de la feria de Julio.

III.19.- LA TEMPORADA 1918-1919: PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA MAZZI, CON MERCEDES CAPSIR. "EL GATO MONTÉS" EN LA PLAZA DE TOROS Y EL TEATRO APOLO.

Tras la partida de la compañía de Ercole Casali en la temporada teatral anterior, 1917-1918, el Teatro Principal no registrará ninguna actividad operística durante la presente temporada 1918-1919. Tampoco ninguno de los restantes coliseos de la ciudad celebrarán funciones de ópera. Es, sin duda, una temporada que augura la postración progresiva que padece la ópera, y que desembocará en la crisis del espectáculo operístico a partir de 1930.

Sólo se organizarán representaciones de ópera en la Plaza de Toros al término de la temporada, coincidiendo con el comienzo del estío, y también en el Teatro Apolo; si bien en este último escenario se trata de algunas funciones sueltas de "El gato montés" incluídas dentro de una temporada de zarzuela (y

⁷⁶³ *El Pueblo*, 7 de julio de 1918.

a guisa de presentación de la misma). En general, la crítica musical valenciana elabora unas crónicas periodísticas escuetas sobre estas funciones, aunque no omite señalar la aceptación de las mismas por el público, así como un somero juicio crítico de los cantantes más destacados, y, en ocasiones, de la batuta rectora.

La única temporada de ópera propiamente dicha fue la que comenzó el 21 de junio de 1919. Una compañía dirigida por el maestro Güelfo Mazzi ofreció un brevísimo ciclo de 5 representaciones. La compañía estaba nucleada alrededor de la diva catalana Mercedes Capsir, principal atractivo de la compañía para el público. Junto a Mercedes Capsir, otras dos sopranos: María Darnis y Pura Taboada. El resto del elenco de voces principales lo formaban los tenores Juan Elías y Manuel Santhuy, los barítonos Jorge Frau y Juan Valls y los bajos Eugenio Miracle y Manuel Massiá. En definitiva, y siempre analizado desde el punto de vista canoro, una compañía corriente⁷⁶⁴, organizada alrededor de una cantante excepcional, de primer rango: Mercedes Capsir. No obstante, ha menester señalar que la soprano catalana frisaba los 20 años de edad cuando actuó en la Plaza de Toros durante esta temporada. Aunque diva, estaba en los comienzos de su carrera. Junto a la batuta principal, la de Güelfo Mazzi, un director de orquesta secundario: Ricardo Sendra. Carecemos de datos sobre los precios de estas funciones, pero no es arriesgado aventurar que la presencia de Mercedes Capsir en escena incrementaría las tarifas. Todas las funciones dieron comienzo a las 22'30 horas.

La parca "temporada" contó la buena opinión de la crítica y su aceptación por el público. Con todo, las crónicas musicográficas aparecidas en los periódicos son muy escasas, -no dispensando, en líneas generales, gran interés por este breve "ciclo" operístico-; y, además, extraordinariamente

⁷⁶⁴ Manuel Santhuy, Juan Valls y Eugenio Miracle eran cantantes que habían formado parte también de algunas compañías de Arturo Baratta.

escuetas. Mercedes Capsir se convirtió en la columna vertebral del éxito canoro, constituyendo la única cantante mencionada en algunos de los pocos textos artigráficos publicados. El público asistente a estas funciones fue muy numeroso, según se deduce de las afirmaciones de las crónicas periodísticas.

"La Traviata" fue la primera ópera que subió al escenario del coso taurino:

21 de junio de 1919: "La Traviata" (Mercedes Capsir).⁷⁶⁵

22 de junio de 1919: "El barbero de Sevilla" (Mercedes Capsir, Manuel Santhuy, Jorge Frau y Manuel Massiá en los papeles principales). Un gran triunfo para Mercedes Capsir con un *roll* belcantista en donde se requiere un gran dominio de la coloratura.⁷⁶⁶ La soprano barcelonesa, además, registraría en disco de 78 r/p.m. esta ópera rossiniana.⁷⁶⁷ Celletti la considera, en esta tesitura, heredera de María Barrientos y de Elvira de Hidalgo.⁷⁶⁸ La crítica resaltó la interpretación "magistral" del papel femenino estelar:

<Mercedes Capsir interpretó magistralmente el personaje de Rosina, al que dio todo su espíritu. Tanto en actriz como en tiple, la señorita Capsir nos convenció (...). Gran éxito conquistó anoche la diva Mercedes Capsir, la que oyó muchas ovaciones>.⁷⁶⁹

23 de junio de 1919: "La favorita" (María Darnis, Manuel Santhuy y Juan Valls en los papeles principales). Güelfo Mazzi empuñó la batuta. Esta obra fue elegida por el barítono Juan Valls para su presentación ante el público.

Una representación estimada correcta por el crítico de "La Voz Valenciana":

<Anoche hizo su presentación en el teatro de la plaza el barítono Juan Valls, eligiendo la obra de Donizetti "La Favorita". Dicho artista tiene una voz potente y la emite con mucho gusto, logrando muchos aplausos por su labor, que fue muy estimable. El personaje de "Leonora", a cargo de María Darnis, tuvo una acertada interpretación. El tenor Santhuy tuvo momentos de gran brillantez, pero su trabajo no alcanzó un conjunto digno de grandes elogios. El maestro Mazzi, muy bien al frente de la orquesta>.⁷⁷⁰

24 de junio de 1919: "Rigoletto" (Mercedes Capsir volvió a encabezar el reparto, junto con Juan Elías y Jorge Frau). La plaza de Toros contó con

⁷⁶⁵ No sabemos que otros cantantes acompañaron a la diva catalana en esa representación.

⁷⁶⁶ Aunque de mezzosoprano de coloratura.

⁷⁶⁷ Cfr. Celletti, R.: *Le grandi voci*, Op. cit., p. 124.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 123: *<Fin dal suo primo apparire si vide in lei, per la voce fresca e cristalina, capace di superare i cimenti più ardui del canto virtuosistico anche nel registro sopracuto, l'erede presuntiva della Barrientos e della de Hidalgo>*.

⁷⁶⁹ *La Voz Valenciana*, 23 de junio de 1919.

⁷⁷⁰ *La Voz Valenciana*, 24 de junio de 1919.

"*numerosísimo público*" (sic) en esta representación.⁷⁷¹ Una vez más, Mercedes Capsir se convirtió en médula espinal de los buenos resultados canoros y en el centro de interés primordial de la crítica. En la crónica periodística de "La Voz Valenciana" se apunta, también, los rasgos instrumentales de Mercedes Capsir ya señalados por Celletti, a saber, el carácter fresco y limpio de su voz y su dominio de la coloratura:

*<La "Gilda" del "Rigoletto" encontró en la diva Mercedes Capsir una intérprete admirable. Su voz fresca, limpia y bien timbrada, vibró anoche con toda esplendidez, y la eminente cantante lució sus habilidades de matiz y sus adornos vocales, obteniendo un éxito definitivo.>*⁷⁷²

De acuerdo con Hernández Girbal, "Rigoletto" fue la ópera con la que Mercedes Capsir se presentó en el Teatro Real de Madrid en este mismo año de 1919, previo a su viaje a Italia:

*<En 1919 hizo su presentación en el Teatro Real, de Madrid, también con "Rigoletto", en compañía del tenor Miguel Fleta, y después marchó a Italia.>*⁷⁷³

Parece factible suponer, pues, que la representación de "Rigoletto" habida en la Plaza de Toros valenciana se llevó a cabo porque formaba parte del repertorio de la incipiente diva, considerando *a fortiori* que Mercedes Capsir ya cantó esta ópera ¡a los quince años de edad!: el 28 de noviembre de 1914 en el Liceo de Barcelona.⁷⁷⁴ Ora en el caso anterior del barítono Juan Valls ora en el fundamentado supuesto de Mercedes Capsir observamos cómo los títulos operísticos llevados a la escena -al menos en los teatros valencianos- son responsabilidad de los cantantes en gran medida, especialmente en aquellas "compañías" que no son compactas, contratando los empresarios a los cantantes de manera individualizada, un conjunto de voces secundarias alrededor de una o dos figuras relevantes tomadas como base.

Reproducimos a continuación la crónica musicográfica de "Las Provincias" de esa representación de "Rigoletto" en su total integridad, como

⁷⁷¹ *La Voz Valenciana*, 25 de junio de 1919.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Op. cit., p. 100.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

muestra de la extraordinaria concisión literaria de las crónicas, conformando un texto, por lo demás, intrascendente. En ella, como podrá comprobarse, se cita únicamente a Mercedes Capsir como intérprete:

<Con gran concurrencia hasta el punto de que era difícil hallar silla para sentarse, se cantó anoche la ópera de Verdi, Rigoletto.

Van bien estas veladas en la plaza de Toros. Se está fresco, se hacen tertulias, se pasa el rato...

Los cantantes ponen de su parte cuanto saben y cuanto pueden a fin de hacer pasar al público unos momentos agradables. Y lo consiguen.

La ópera fué anoche bien ejecutada. Especialmente la joven cantante señorita Capsir. Fué aplaudida con entusiasmo, pues tiene verdaderas cualidades teatrales: voz muy bella, facilidad en la emisión, sentimiento, brillantez, todo lo que hace simpática una cantante. Como decimos, fué muy aplaudida.

Y también lo fueron todos los demás intérpretes.>⁷⁷⁵

25 de junio de 1919: "Marina" (Mercedes Capsir, Juan Elías y Juan Valls en los papeles principales). En esta ocasión dirigió la orquesta Ricardo Sendra. La representación de la obra de Arrieta en versión operística contó con grandes efectivos humanos: *<más de 100 personas en escena>*.⁷⁷⁶ Fue esta la función de despedida de la compañía, con una Plaza de Toros concurrida de espectadores, recibiendo Mercedes Capsir el elogio unánime de la crítica y del público:

<La compañía de ópera que actuaba en el teatro de la Plaza hizo anoche su despedida. Asistió mucho público para presenciar la representación de la obra "Marina", que fue puesta en escena con toda clase de detalles y cantada con bastante acierto, salvo algunas deficiencias de pequeña importancia. Mercedes Capsir, encargada de la heroína de la obra, hizo una verdadera creación del interesante personaje, al que dio todo el realce posible en su parte artística y musical. Ganó anoche la señorita Capsir las más calurosas ovaciones, pudiendo hallarse satisfecha de un triunfo tan verdadero y tan decisivo>.⁷⁷⁷

Nada más concluir la temporada de ópera, se presentó en la Plaza de Toros la compañía de zarzuela del bajo Enrique Beút, figurando como directores de orquesta el propio Ricardo Sendra y Francisco Palos. La compañía se mantuvo en cartel desde el 28 de junio hasta el 31 de julio de 1919. En su elenco, voces regionales discretas o noveles, como el tenor alicantino Francisco Cremades, las tiples Pepita Huerta y Paulina Rosell, la contralto Concha Gorgé, los barítonos Dionisio Labarta y Emilio García Soler, y los bajos Francisco Villasante y el propio director de la compañía, Enrique

⁷⁷⁵ *Las Provincias*, 25 de junio de 1919.

⁷⁷⁶ *La Voz Valenciana*, 19 de junio de 1919.

⁷⁷⁷ *La Voz Valenciana*, 26 de junio de 1919.

Beút. Una parte del elenco se había nutrido parcialmente con elementos canoros integrantes de las compañías de la familia Gorgé (Concha Gorgé, Francisco Villasante). La orquesta era reducida, contando tan sólo con 40 profesores. El coro estaba integrado por 40 cantantes. Tampoco tenemos datos sobre los precios de estas funciones.

En su larga temporada, -aplaudida por el público y la crítica, y siempre dentro de su vocación popular, nada pretenciosa-, la compañía de zarzuela de Enrique Beút representó algunas óperas. Ninguna de ellas posee relevancia alguna. Por ello, hemos reconstruido las funciones de acuerdo con las crónicas periodísticas, pero omitiendo las opiniones de la crítica musical, dado su carácter intrascendente:

2 de julio de 1919: "Cavalleria Rusticana" (Paulina Rosell, Francisco Cremades y Dionisio Labarta encabezaron el reparto).

12 de julio de 1919: "Cavalleria Rusticana" (sin cambios en su reparto) y "El gato montés" (Paulina Rosell, Francisco Cremades y Dionisio Labarta).

13 de julio de 1919: "El gato montés" (el elenco estuvo encabezado por Paulina Rosell, Francisco Cremades y Dionisio Labarta).

15 de julio de 1919: "El gato montés" (sin variaciones).

27 de julio de 1919: "El gato montés" (sin variaciones).

Mientras la compañía de Enrique Beut actuaba en la Plaza de Toros, la compañía de zarzuela y opereta de Pablo Gorgé comparecía en el Teatro Apolo, ofreciendo una larga temporada que abarcó desde el 12 de julio hasta el 30 de julio. La compañía regresaría nuevamente al escenario del Apolo, a partir del 6 de septiembre. El elenco artístico estaba integrado por aquellos efectivos canoros de la familia Gorgé que no cantaban junto con la compañía de Enrique Beut: Ramona Gorgé, Pablo Gorgé y Manuel Gorgé. Otros primeros cantantes que reforzaron la plantilla de la compañía de Pablo Gorgé eran la tiple Casesnoves y el tenor Culla. La única ópera representada en esta

larga temporada veraniega del teatro Apolo fue "El gato montés", cosechando un gran éxito de público y los aplausos de la crítica. Dicha ópera taurina, además, fue escenificada por la compañía Gorgé para iniciar la apertura de ambas temporadas. La popularidad de la ópera taurina de Penella agotó las localidades el mismo día de su inauguración, por lo que al día siguiente, 13 de julio, hubieron dos funciones extraordinarias:

*<En vista del muchísimo público que se quedó anoche sin poder conseguir localidades ni entradas generales, la empresa se ha visto precisada a dar hoy domingo a las 6'30 y 10'30 noche dos funciones extraordinarias en las que se cantará la popular ópera "El gato montés", en la que el eminente artista Pablo Gorgé consigue ruidosas ovaciones.>*⁷⁷⁸

Obsérvese que "El gato montés" se representó simultáneamente en la Plaza de Toros y el Teatro Apolo, tanto el sábado 12 de julio cuanto el domingo, 13 de julio de 1919 (celebrándose este último día 3 funciones en total de dicha ópera), agotándose incluso las localidades en su primera representación. Un hecho insólito que, al menos, corrobora el éxito de taquilla y la popularidad de dicha ópera, como bien se asevera en la crónica de "La Voz Valenciana", y ello a pesar de la opinión impresa en dicho rotativo, que considera que "El Gato Montés" es una obra vulgar:

*<La ópera de Penella tiene un gran cartel en Valencia. Basta anunciarla para que el público se apresure a sacar billetes para la función. Anoche hubo "Gato Montés" en la Plaza de Toros y en Apolo. En los dos sitios la admiración fue grandiosa, y el público salió, además, satisfecho, porque las obras de Penella tienen la especialidad de que todos los artistas la interpretan con cariño. Lo más gracioso es que mucha gente protesta de las obras del citado maestro, por estar plagadas de ridículos efectos, sandeces y vulgaridades. No hay en ellas esos momentos elevados donde se descubren la pureza y el refinamiento artísticos del autor; pero a pesar de todo esto, los empresarios se alegran mucho de que figuren las obras de Penella en el programa, porque llevan público. El caso de "El Gato Montés" es verdaderamente peregrino. Esta ópera es siempre un éxito seguro de taquilla.>*⁷⁷⁹

Por lo que al reconocimiento de la crítica sobre las satisfactorias representaciones de "El Gato Montés" respecta, sirva como botón de muestra la crónica del diario "Las Provincias" emitida con ocasión de su primera representación en el Apolo:

<El formidable cantante y artista de tan extraordinario mérito, Pablito Gorgé, triunfó anoche una vez más con éxito rotundo, definitivo. Aún contando con que el teatro Apolo, con sus numerosos ventiladores, el sistema de aireación directa y copiosa, y su comunicación con el jardín es de los mejores preparados para funcionar en la época veraniega, y que su estancia resulta agradabilísima; aún contando con ésta, sólo un artista como Pablito Gorgé puede ofrecer atractivo tan poderoso como

⁷⁷⁸ Las Provincias, 13 de julio de 1919.

⁷⁷⁹ La Voz Valenciana, 13 de julio de 1919.

él anoche, para meter un completo como el que anoche obligó en este teatro a poner el sabido aviso de haberse agotado las localidades y entradas. Y la expectación no salió defraudada, pues el público pudo saborear una audición del "Gato Montés" pocas veces tan bien acoplada, tan artística, tan completa en suma. La señorita Ramona Gorgé, la señorita Casesnoves, así como los notables artistas que interpretaron los papeles del "Macareno", "Padre Antonio" (sic) y "Hormigón", que sentimos no recordar, estuvieron a gran altura, cosechando grandes aplausos. Pero sobre todo, dando una visión al papel del protagonista tan nueva y artística que ayer puede decirse se vió en Valencia, destacaba la labor magistral de Pablito Gorgé, que fue ovacionado repetidamente. Tuvo una noche inolvidable. La obra fue puesta decorosamente, y la orquesta bien.>⁷⁸⁰

Como ha podido colegirse, el diario "Las Provincias" nos aporta un dato más: no sólo era popular la ópera sino también la compañía familiar de Pablo Gorgé⁷⁸¹, un factor añadido para despertar el interés del público. Un aspecto este indiscutido, pues la compañía Gorgé era de sobra conocida en los coliseos valencianos por los aficionados.

Todas las representaciones de "El Gato Montés" en el Teatro Apolo contaron siempre con el mismo elenco canoro interpretativo, encabezando el elenco los cantantes Pablo Gorgé, Ramona Gorgé, el tenor Culla y Manolo Gorgé. La compañía de Pablo Gorgé representó "El Gato Montés" los siguientes días: 12 de julio, 13 de julio (dos funciones), y 6 de septiembre y 7 de septiembre (dos funciones), estas últimas ya en la segunda temporada de la compañía Gorgé en el Teatro Apolo. En la función nocturna del 7 de septiembre el tenor Montañana sustituyó a Culla en el papel del "Macareno". El resto del elenco permaneció invariable. También en esta segunda temporada de la compañía Gorgé en el Teatro Apolo la ópera "El Gato Montés" consiguió una gran afluencia de público, así como el aplauso del respetable:

<Decididamente va de acierto en acierto la empresa de este teatro. (...) Ha conducido al notable artista y cantante Pablito Gorgé quien al frente de una excelente compañía de zarzuela y opereta, debutó anoche cantando la popular ópera de Penella "El gato montés", con el teatro lleno a rebosar. Huelga decir que la compañía consiguió un éxito enorme, especialmente Pablito y Ramona Gorgé, para quienes fueron las ovaciones continuadas y entusiastas.>⁷⁸²

⁷⁸⁰ *Las Provincias*, 13 de julio de 1919.

⁷⁸¹ Nos referimos siempre a Pablo Gorgé Samper, hijo del ya fallecido Pablo Gorgé Soler. Con frecuencia, en las crónicas periodísticas se alude al bajo cantante con el cariñoso diminutivo "Pablito", pues ya actuaba en la compañía de su progenitor, y con el objeto de distinguirlo de su ancestro.

⁷⁸² *Las Provincias*, 7 de septiembre de 1919.

III.20.- LA TEMPORADA 1919-1920: ÓPERA EN EL TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE MARÍA LLÁCER: GENOVEVA VIX, MARÍA LLÁCER, CELESTINO SAROBE Y ARTURO SACO DEL VALLE. ESTRENO DE "THAIS". COMPAÑÍA DE VICENTE PETRI Y ARTURO BARATTA. ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL TEATRO REAL DE MADRID: TITO SCHIPA, ÁNGELES OTTEIN Y OFELIA NIETO. ESTRENO DE "EL SECRETO DE SUSANA".

Como hemos visto en el apartado precedente, el Teatro Apolo recuperó episódicamente la actividad operística merced a las circunstanciales representaciones de "El Gato Montés" llevadas a cabo por la compañía Gorgé, una compañía de "zarzuela y opereta". Anteriormente, se hubo representado también "El gato montés" en este Teatro-Circo, durante la temporada 1916-1917. Pero, a principios de la temporada teatral 1919-1920, concretamente el 31 de octubre de 1919, comenzó en el Teatro Apolo una genuina temporada de ópera, que concluiría el 10 de noviembre. La responsable de la celebración de la misma fue la compañía de "ópera italiana" de María LLácer, excelentemente nutrida desde el prisma cualitativo, la cual contaba con tres figuras canoras de especial relevancia, las sopranos María LLácer y Genoveva Vix, y el barítono Celestino Sarobe; así como su director principal, Arturo Saco del Valle. Este director y compositor catalán, que nació en Girona en 1869, fue el fundador de la "Orquesta Clásica de Madrid". Además de compositor de zarzuela, Arturo Saco del Valle cultivó la música sacra, sobre todo a partir de 1914, fecha en la que se hace cargo de la Real Capilla de Música. Como director de ópera, merece destacarse su cometido al frente de la orquesta del Teatro Real de Madrid, a cuyas temporadas permanecería adscrito desde 1911 hasta su clausura, en 1925. Al igual que otros directores del matritense y Real coliseo, como Ricardo Villa, también Arturo Saco del Valle pasaría por el

mundo de las bandas de música. Pese a figurar en todos los anuncios periodísticos valencianos como maestro director y concertador principal de la compañía de Mária LLácer, no consta en ninguna crítica de cuantas hemos recogido en esta temporada su presencia en el proscenio, empuñando la batuta de función operística alguna en el Teatro Apolo. Ni tampoco las posteriores llevadas a cabo por la misma compañía en el Olympia. En consecuencia, dudamos seriamente sobre la posibilidad de que Arturo Saco del Valle dirigiese alguna representación, a pesar de figurar -insistimos- en el elenco artístico de la compañía, que relacionamos a continuación:

Sopranos: Pilar Durarmig, María LLácer, Angela Rossi, Genoveva Vix.

Contraltos: Conchita Callao, Luisa García Conde.

Tenores: Luis Canalda, Juan Casenove, Giuseppe Giorgi y Julián Oliver.

Barítonos: Jesús de Santos y Celestino A. Sarobe.

Bajos: Julio Cirino y Gabriel Olaizola.

Maestro director y concertador: Arturo Saco del Valle.

Otros maestros: Pedro Blanch y José Anglada.

La plantilla orquestal contaba con 50 profesores. El coro, 30 cantantes. El cuerpo de baile, 12 bailarinas.

Los precios variaban en virtud de la comparecencia en escena de Genoveva Vix. Las localidades de platea (con 5 entradas) costaban 75 pesetas por función si la cantante francesa no actuaba en ella. Por el contrario, si tomaba parte Genoveva Vix en la representación, los precios ascendían a 100 pesetas. El precio de la Entrada General, cantando la soprano gala, costaba 1'60 ptas. Sin la presencia de Genoveva Vix, se reducía a 1'20 ptas. Es decir, que el incremento en el precio de la localidad actuando la soprano gabacha era modesto, cifrado tan sólo en el 25% (compárese con algún divo de temporadas anteriores próximas, como Bernardo de Muro, con un incremento del 100%). Creemos que ello puede deberse a dos concausas, interrelacionadas: su "cachette" probablemente era más reducido y, por otro

lado, Genoveva Vix era una cantante de menor rango, una suerte de "segundo espada" de la lírica internacional.⁷⁸³ Analizado el factor de los precios en su conjunto, y teniendo en cuenta la excelente calidad de la compañía, debemos admitir que la relación era óptima; pues con unas tarifas relativamente módicas el aficionado valenciano pudo contemplar y escuchar la actuación de una muy buena compañía. Por su parte, -y continuando con nuestro análisis de los elementos canoros- el barítono vasco Celestino Aguirresarobe Zatarain, -cuyo nombre artístico descomponía su primer apellido, figurando como "Celestino A. Sarobe"-, no había adquirido todavía la fama de la que disfrutaría posteriormente, si tenemos en cuenta la siguiente afirmación de Hernández Girbal:

<Después de otros sucesos semejantes en Padua y Florencia, en 1924 llegó al Teatro Real de Madrid llamado por su fama>.⁷⁸⁴

La compañía venía en gira desde Zaragoza, partiendo después de su estancia en el Teatro Apolo hacia Valladolid. Fue una excelente temporada en líneas generales, tanto para el público cuanto para la crítica musical, reflejada en las crónicas periodísticas. El debut de la compañía se produjo con la ópera "Tosca":

31 de octubre de 1919: "Tosca" (María LLácer, Giuseppe Giorgi y Julio Cirino en los papeles principales). Pedro Blanch empuñó la batuta. Toda la crítica reconoció unánimemente, sin excepciones, la excelente interpretación de "Tosca" por los principales cantantes, admitiendo, asimismo, la óptima calidad de la compañía. Así, la crónica del rotativo "El Pueblo" (sin firma) refleja la gran afluencia de público -pese a las inclementecias del tiempo-, al tiempo que elogia la labor de las principales voces y la batuta rectora (observando asimismo otros aspectos extramusicales):

⁷⁸³ Aunque siempre este tipo de consideraciones son harto subjetivas, basamos nuestro juicio en el libro de Rodolfo Celletti, *Le Grandi Voci*, (Op. cit.). En su copioso trabajo, el cual aborda los grandes divos coetáneos a la soprano francesa, no figura la cantante Genoveva Vix.

⁷⁸⁴ Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Op. cit., p. 360. Hernández Girbal no aporta demasiadas precisiones cronológicas sobre la carrera de este barítono guipuzcoano; pero sí señala que en 1917 se encontraba todavía cursando estudios.

<Con esta popular ópera inauguróse anoche en Apolo la serie de ocho funciones a cargo de la compañía de la eminente diva valenciana María LLácer. No obstante lo desapacible de la noche y la lluvia, (...) la entrada fue excelente y entre el público había muchas mujeres hermosas (sic). La representación de Tosca fue en conjunto y en detalle digna de vivos aplausos. María LLácer, espléndida de voz y maestra de la escena confirmó una vez más lo justo de los numerosos triunfos que tiene alcanzados en esta obra. (...) El tenor Giorgi, de voz potente y agradable y enterado de los secretos del arte que cultiva, es un cantante notable que recibió repetidas muestras de franca aprobación. (...) El barítono Cirino, artista experimentado, hizo un "Scarpia" sobrio de ademanes, de elegante figura y gesto expresivo. El maestro Blanch dirigió la orquesta con verdadero dominio y haciendo resaltar todos los matices. (...). El público salió satisfecho y ansioso de presencias las funciones anunciadas, cuya serie comenzó anoche con los mejores auspicios.>⁷⁸⁵

La crítica del diario "Las Provincias" (sin firma) es especialmente suculenta por reflexionar sobre el espectáculo operístico en Valencia. Admitiendo la gran afluencia de público, hurga en el problemático dilema de la ópera en la ciudad: o compañías de buena calidad con precios muy elevados o compañías de ínfima calidad, con decorados "lastimosos". La crónica crítica apunta la solución, encontrada por el empresariado del Teatro Apolo (a la sazón, Manuel Salvador): una compañía bien conjuntada y cohesionada, que evita las improvisaciones, con excelentes voces, un buen montaje escénico, una orquesta *<muy numerosa>* (sic), y todo ello a un precio razonable. Por lo que a la opinión de las voces actuantes respecta, se deshace en elogios hacia María LLácer, -con alusiones metafóricas a artistas plásticos valencianos, destacando el dramatismo de la diva-; el tenor Giuseppe Giorgi -señalando la homogeneidad de su gama-; y el barítono Cirino, -de buen registro grave-

Considera, por último, que la presentación escénica estuvo *<muy cuidada>*:

<Cuando el público se acostumbra a favorecer un teatro, es indudable que alguna virtud tendrá el coliseo para que tal suceda. Y el teatro Apolo se ve concurridísimo por público selecto y refinado, que viene con simpatía a ver los espectáculos que se le proporcionan; tiene la seguridad de no salir defraudado. Tal es la razón por la cual veíase ayer el teatro Apolo lleno de espectadores aficionados, deseosos de escuchar una de las más selectas manifestaciones del arte. Porque es el caso que en Valencia la cuestión de oír ópera había llegado a ser un problema imposible: no había manera de traer buenas combinaciones siendo los precios o muy elevados, o el espectáculo muy lamentable. ¡Recordemos aquellos "Lohengrines" que parecían una fuga de vocales, reducidos a la mitad en todos sus aspectos, y recordemos aquellos decorados verdaderamente lastimosos y grotescos!.... Recordemos también que los buenos de los aficionados querían artistas de primerísimo orden y orquestas numerosas, todo a dos reales de entrada.⁷⁸⁶ Claro es que así no hay manera de sostener una temporada de ópera.

Pues bien; la compañía de Apolo ha resuelto ese problema de vital interés para nuestro público: ha traído un cuadro de ópera de verdadera valía, con artistas que cantan en los primeros teatros, formando no un modo ocasional, sino un modo permanente, y ello da la impresión de buen conjunto y

⁷⁸⁵ *El Pueblo*, 1 de noviembre de 1919.

⁷⁸⁶ Nota aclaratoria: "dos reales" son 0'50 ptas.

de una facilidad de realización como pocas veces solíamos ver por aquí, en donde se improvisaban las representaciones y los conjuntos de ópera cual si se tratase de una funcioncilla de género chico. Ahora, el público encuentra en el Apolo excelentes elementos individuales y excelente conjunto: el cuadro completo de una representación de ópera.

"Tosca", la celebrada ópera de Puccini, con sus truculencias musicales y dramáticas, su alta tensión escénica, es una obra de prueba para los artistas en circunstancias normales; figúrese el lector la que sería ayer para unos artistas que cantaron anteanoche en Zaragoza, se metieron en el tren y llegaron ayer cerca de las dos de la tarde a Valencia... ¡fue un esfuerzo, el que realizaron, digno de todo aplauso y de toda admiración!

Hablemos de María LLácer, esa mujer todo sentimiento, toda pasión de arte, cuyas interpretaciones escénicas tienen una simpatía juvenil que encanta desde los primeros instantes. María LLácer es de la buena raza de Valencia, de la raza de los grandes artistas sutiles, intuitivos, de nuestro país. Tiene momentos que son de un cuadro de Sorolla, o una intensa impresión de Benlliure... Comprendiendo la natural asociación de ideas. María LLácer tiene una voz de timbre dulcísimo, aterciopelada, intensa, que lo mismo presenta vigorosas sonoridades llenas de brillantez, que matices suavísimos, suspiros de sonoridad... Y tiene un temperamento tal, que con notable instinto sabe adoptar todos los matices de su voz bellísima a los más diferentes y opuestos matices del sentimiento que ha de expresar la artista. Desde que sale a escena conquista al auditorio. Y las ovaciones se suceden. Además, su arte dramático, sus gestos y actitudes, revelan que siente y estudia mucho los personajes que interpreta. En "Tosca" da impresión de "fatalidad" que produce gran efecto en el público: la mujer que en el primer acto aparece delicadísima, dulcemente enamorada, sonriente, en el acto segundo pasa a ser dolorosa, y luego de energía sobrehumana, dramática... para llegar en el acto tercero a la máxima tensión de tragedia. (...) El tenor Giorgi produjo asimismo buena impresión. Y en estos tiempos, en que hallar tenores resulta más difícil que encontrar habitaciones para alquilar, es muy de estimar a la empresa que nos presentase un cantante de buena escuela, bella voz, sonora, sumamente igual en los tres registros (y esto es hoy mérito grande), expresiva, muy afinada y modulada con maestría. Giorgi gustó, y luchó como bueno en la terrible obra, sobreponiéndose a la fatiga. (...) Alabemos asimismo a Cirino, un "Scarpia" distinguido, de voz pastosa y grave, que canta con facilidad y muy buen gusto, sin recurrir a efectos amanerados y luciendo siempre la emisión sin detrimento del arte. (...) Los demás artistas cumplieron como buenos. (...) La orquesta, muy numerosa, con buenos elementos (día de repique gordo y "andes de plata", como se dice en "argot" de profesores), fue inteligentemente dirigida por el maestro Blanch, merecedor de sinceros elogios. La presentación escénica muy cuidada. (...) Así pues hasta los detalles están bien cuidados en esta serie de representación. >⁷⁸⁷

La crónica de "La Voz de Valencia" es también interesante por insólita, aludiendo a la política empresarial del Teatro Apolo, que considera arriesgada, correcta y honesta, en comparación con la del Teatro Principal, más conservadora y miope. Considera el crítico de este rotativo que la calidad de la compañía de ópera de María LLácer es tan buena que resulta más apropiada para el Teatro Principal, por ser éste el coliseo de mayor categoría. Asimismo, incide en la gran afluencia de público:

<Podemos decir que la que anoche se presentó en el escenario de Apolo es una compañía de ópera. De este modo se han anunciado en Valencia algunas compañías y en la realidad no han respondido a la pomposa calificación. La compañía que debutó anoche no engañó en el reclamo. Ajustada y perfecta, hasta donde puede llegar la perfección, que es relativa como todo, nos dió una sensación agradable y definida de arte y sentó en nuestro ánimo la impresión de lo singular.

El teatro de Apolo es simpático; es un teatro que atrae porque pocas veces engañó. Se han sucedido empresas que siempre han dado al público más de lo que han podido. El espectáculo que anoche comenzó, lo prueba. El teatro Principal hubiera servido más de gallardo marco a la compañía

⁷⁸⁷ Las Provincias, 1 de noviembre de 1919.

de ópera que debutó anoche; pero del Principal no es empresario don Manuel Salvador. Este empresario, que con tanto interés actúa en Apolo, hace por el público aficionado al hermoso género de la ópera, lo que no puede o no quiere hacer el señor Barber, que es quien debiera hacerlo, como arrendatario del Principal. Estos negocios son de gran importancia y han de hacerse con el riesgo consiguiente. De ahí que no podamos verlos realizados en el Principal -su verdadero marco- por cuenta directa, de la empresa del teatro, como sucede en Apolo. Agradecemos a los aficionados al arte musical estas atenciones de la empresa de Apolo, y en gracia a su buena voluntad, olvidemos durante las representaciones las deficiencias en todo lo artificioso y visual, poniendo los ojos solamente en los artistas y en su arte.

El teatro estaba anoche muy bien de público. Había en Valencia unos deseos inmensos de oír ópera, y el anuncio de esta compañía despertó expectación.>⁷⁸⁸

La crónica del "Diario de Valencia", firmada por Enrique García Gomá reconoce el gran éxito de la representación y lamenta el hecho de que las temporadas operísticas en Valencia sean breves. Alabando a los principales cantantes, considera en cambio que la orquesta estuvo un tanto menguada en efectivos humanos:

<Anoche, y con un éxito excelente, comenzó la breve serie de funciones de ópera anunciadas. Por razones cuya exposición es innecesaria en este momento, parece que en Valencia no es posible cultivar la ópera sino en condiciones semejantes a las que ahora la acompañan en Apolo: es decir, no pueden darse más que algunas representaciones, con todas las consecuencias que la contingencia reporta. Y así, adoptando esta situación inevitable y forzada, debemos aludir a la función inaugural de anoche. La ópera de Puccini vale singularmente para que nuestra eminente paisana María LLácer revele de un modo pródigo la intensidad de su temperamento y la belleza de su voz. María LLácer fue anoche una Floria Tosca vibrante y apasionada, una trágica "Tosca". (...) El tenor Giorgi alcanzó un éxito por demás lisonjero. Su voz es muy bonita; pero en las notas agudas, de una manera particular, aparece brillante y calurosa. (...) El barítono Cirino consiguió una eficazísima realización, a un tiempo elegante y dramática, de la parte de "Scarpia". Dirigió con autoridad una algo precaria orquesta el maestro Pedro Blanch. (...) El teatro presentaba aspecto brillantísimo.>⁷⁸⁹

La crónica de "El Mercantil Valenciano", firmada por Bernardo Morales San Martín, es algo más completa, pues -junto a una descripción (aunque parcamente analítica) de los cometidos de los intérpretes- reflexiona mínimamente sobre la empatía de las óperas de Puccini y de la escuela "verista"; defendiendo ambas frente a la poca consideración que tenían para un sector de la crítica con respecto a la ópera wagneriana y la francesa; justificando y augurando su predicamento entre el público. La estructura del texto crítico posee tres partes bien diferenciadas: la primera, que acabamos de describir, es una apología razonada de las óperas veristas, basándose sobre todo en la experiencia estética sobre el espectador; la segunda, señala la expectación del público y su asistencia al teatro en esta función inaugural; y la

⁷⁸⁸ *La Voz Valenciana*, 1 de noviembre de 1919.

⁷⁸⁹ *Diario de Valencia*, 1 de noviembre de 1919.

tercera, describe los cometidos de los intérpretes. Bien entendido que este tercer apartado del texto crítico es antes una descripción que un análisis, por cuanto se trata de un resumen cronístico de la labor de cada cantante y las manifestaciones del público asistente en relación a dicha labor. En lo tocante a la asistencia de público y la interpretación, "Fidelio" coincide con los restantes compañeros de la prensa. Asimismo, el crítico es plenamente consciente de encontrarse ante un estadio de decadencia operística general, universal. Pese a tratarse de un texto elongado, creemos conveniente reproducirlo en su integridad:

< Aunque cierta crítica, más atenta a su falsa fama de concienzuda y sabia que a la sinceridad y respeto que merece el arte, diga en tono despectivo que la escuela italiana tradicional se interrumpió en el pasional Verdi, y que la de los veristas italianos (Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Glosa, Bazzini y otros) no es sino una mezcla hábil de sentimentalismo desenfrenado, de realismo violento y de picardías orquestales; y aunque franceses y alemanes den por muerta y enterrada esta escuela italiana moderna porque no es tan sabia como las escuelas francesas y germanas, lo cierto es que ninguna compañía de ópera prescinde de las obras capitales de Puccini, y que el público aplaude estas obras con sincera emoción, sobre todo cuando se presentan bien y se cantan mejor.

Pese a los asuntos enfáticos o escalofriantes y a la sensualidad provocadora que la crítica señalan como defectos propios de esta escuela verista decadente, no es menos cierto que las andanzas trágicas de Floria Tosca y Mario Cavaradossi, el sensual idilio de Rodolfo y Mimi, el drama de "Madame Butterfly" y las audacias de "La fanciulla del Far-West", conmoverán siempre a los verdaderos "dilettanti" de todas las generaciones, comunicando quizás más fuego a sus corazones que los lirismos de las modernas escuelas francesa y alemana, tan decadentes como la italiana; pues no parece sino que hay un Wagner en cada esquina de Berlín y un Gounod en cada boulevard parisino...

Por estas consideraciones aplaudimos que para presentación de la compañía de ópera que inauguró anoche la temporada de Apolo se pusiera en escena la pasional obra de Puccini, abundante en verdaderas situaciones musicales y dramáticas adecuadas al temperamento y facultades de los artistas que la interpretaban y genuina representación de la música de esta época de transición o decadencia lírica, no italiana solamente, sino universal.

El teatro estaba brillantísimo. Diríase que los habituales concurrentes a los espectáculos del gran teatro lírico querían dar el marchamo de gran acontecimiento artístico a la presentación de la compañía de María LLácer, y se habían dado cita anoche en el teatro de Apolo.

El patio de butacas ofrecía un animado y elegante aspecto, siendo contadas las que estaban vacías. Los palcos plateas estaban también ocupados por distinguidas familias, notándose pocos claros en ellos, así como en los principales. Pero en la entrada general la concurrencia era formidable, advirtiéndose la marejada propia de los grandes llenos.

Al levantarse la cortina la expetación fue grande y se hizo el silencio absoluto. Presentóse el tenor en escena y cuativó al auditorio por su hermosa voz, de timbre agradable, tributándosele al tenor Giorgi los primeros aplausos de la noche. María LLácer fue saludada con aplausos entusiásticos a su salida, y cantó el dúo con Mario con toda la pasión de una gran cantante y de una excelente actriz. Espléndida de voz y de figura, María LLácer está más hermosa y rica de facultades que nunca.

Giulio Cirino, un estupendo artista, en el amplio concepto de esta noble palabra, interpretó el "Scarpia" con gran propiedad dramática y hasta de indumentaria. Posee una voz robusta, igual, de simpático color y de tan gran extensión, que así le permite interpretar papeles de barítono como de bajo.

Al final del primer acto, que fue un primor de ajuste y de conjunto, se levantó la cortina dos veces para tributar a los artistas una clamorosa ovación. Todos los concurrentes del patio de butacas aplaudían puestos de pie, conviniéndose unánimemente en que pocas veces se había oído el primer acto de "Tosca" tan bien concertado e interpretado como anoche en Apolo.

En el segundo acto se repitieron los aplausos muy justamente a María LLácer, a Giorgi y a Cirino. Giorgi dijo con fogosidad y valentía el grito de "¡Vittoria, Vittoria!", que debió ser aplaudido. María LLácer dijo y cantó admirablemente, quizá mejor que nunca, el "Visi d'arte", tributándole el auditorio tan espontánea y brillante ovación, que hubo de repetirlo, cantándolo con tan expresiva dicción dramática la segunda vez, que se repitió la ovación más formidablemente, estando en un tris que no lo cantara una tercera vez. Al final del acto se repitieron los aplausos, obligando a los artistas a presentarse en escena varias veces.

En el acto tercero alcanzó un verdadero triunfo el tenor Giuseppe Giorgi. Dijo la conocida y consabida romanza de un modo vehemente y haciendo gala de sus espléndidas facultades, interrumpiéndole el público el final con estruendosos e insistentes aplausos. El señor Giorgi no accedió a repetirla, como pedía el público, por el exceso de fatiga que le había producido cantar la ópera a toda voz, sin reservarse en ningún momento ni encontrarse indispuerto.

María y Giorgi cantaron muy bien el dúo, y al final la concurrencia pidió que comparecieran en escena los artistas citados y el maestro Blanch, levantándose en su honor varias veces el telón.

En resumen: una noche de inauguración brillantísima, sin el más mínimo tropiezo ni rozadura, una interpretación en detalle y en conjunto inmejorable.

Con buen pie ha comenzado la temporada de ópera en Apolo, que para los buenos aficionados al arte lírico no tendrá más que un grave defecto: su brevedad.

Los coros muy bien; la orquesta, concienzudamente llevada por el maestro Pedro Blanch, y los profesores de ella ejecutando la partitura de Puccini como verdaderos maestros, a pesar del escaso tiempo que ha habido para concertarla y ensayarla.

La enhorabuena a todos y a la empresa, digna de ella por su esfuerzo en traer a Valencia una compañía de ópera de tanta importancia artística como la que actúa en Apolo.

FIDELIO>.⁷⁹⁰

1 de noviembre de 1919: "Manon" de Massenet. Encabezaron el reparto Genoveva Vix, Juan Casenove, Jesús de Santos y Gabriel Olaizola. La orquesta también fue dirigida en esta ocasión por Pedro Blanch. La soprano francesa fue colmada de elogios por la crítica, auténtico núcleo y centro de atención de los textos periodísticos. Junto a ella, y en menor medida, el tenor Casenove y los restantes cantantes. Así, la crónica del rotativo "El Pueblo" señala su robustez y flexibilidad vocal, así como el encanto tímbrico. En el tenor, las medias voces y su poderosa gama aguda:

<En la "Manon" de Massenet presentóse anoche la eminente artista Genoveva Vix. Su triunfo fue completo y así lo patentizó anoche el público aplaudiéndola calurosamente en todos los pasajes de mayor lucimiento. Es Genoveva Vix una artista en la plenitud de sus facultades, artista de corazón y de cerebro. De esbelta figura, no abandona el más leve detalle, se mueve en escena con singular desenvoltura; interpreta felizmente todos los matices del sentimiento y es toda expresión en la mirada, el gesto y el ademán. Su voz, robusta, extensa, flexible y de timbre agradabilísimo, se adapta a la extensión de las pasiones tumultuosas como a las exquisitas delicadezas del espíritu y goza de una seguridad absoluta. (...) Merece también extraordinarios elogios el joven tenor J. Casenove que nada deslució el exquisito trabajo de Genoveva Vix. Canta con sumo gusto, haciendo gala de su media voz, que es, en los agudos, firme y potente. (...) Ambos artistas compartieron al final todos los actos las favorables manifestaciones del público con el excelente maestro Blanch.>⁷⁹¹

⁷⁹⁰ El Mercantil Valenciano, 1 de noviembre de 1919.

⁷⁹¹ El Pueblo, 2 de noviembre de 1919.

En la misma línea que la anterior, con elogios hacia los dos principales intérpretes, la crónica de "La Voz Valenciana" destacó en Genoveva Vix su seducción y refinamiento, al tiempo que halló una versión de la ópera plena de autenticidad, alejada de la teatralidad, merced al realismo interpretativo de la cantante gala:

*<La "Manon" que anoche vimos nos apartó de lo artificioso, de lo netamente teatral, del rigorismo escénico... Fue una "Manon" que vivió unas horas con nosotros, que gustamos especialmente de ella, que nos sedujo como el personaje que traza la maravillosa novela. El refinamiento artístico de Genoveva Vix obró el milagro; después su voz, esa voz de giros armoniosos (...). Tiene la Vix el poderoso arte de la sugestión. Todo en ella seduce. Por eso el hermoso personaje de "Manon" se ajusta tan perfectamente a ella, dándonos sensaciones de realismo y de vida.>*⁷⁹²

También la crónica de "Las Provincias" incide en la autenticidad y la pureza interpretativa de Genoveva Vix, aprovechando para censurar el juicio estético del público, quien en los cantantes aprecia sólo el efecto y la potencia de su instrumento:

*<Genoveva Vix es una verdadera maestra del arte lírico francés. (...) No es el arte de Genoveva Vix una arte de rutina, sino de creación; pero real. Con un supremo sentido de la realidad y del equilibrio. (...) El cambio que va sufriendo el alma de "Manon" supo hacerlo visible de modo magistral: era una interpretación aquella esencialmente femenina, sin exteriorismos infantiles. (...) Así, el personaje interpretado por Genoveva Vix es, musicalmente una maravilla. Lo repetimos: por primera vez se ha podido escuchar en Valencia la verdadera interpretación de la celebrada ópera de Massenet, "Manon Lescaut", con el más puro estilo, la más sorprendente de las interpretaciones. Para medir la cuantía del triunfo de Genoveva Vix diremos que se impuso de un modo avasallador a un auditorio acostumbrado a efectos exteriores y postizos; y se impuso precisamente por la profunda emoción interna, por el arte flexible, profundamente humano, de su alma, venció espiritualmente y no (como le gusta al público) a fuerza sólo de pulmones.>*⁷⁹³

2 de noviembre de 1919 (función de matinée): "Tosca" (sin cambios en el reparto). También el maestro Pedro Blanch dirigió la ópera, obteniéndose un triunfo similar al de la primera función.

2 de noviembre de 1919: "El barbero de Sevilla" (Pilar Durarnig, Juan Casenove, Celestino Sarobe y Giulio Cirino en los papeles principales). Pedro Blanch dirigió la orquesta. Realizando un resumen de las crónicas periodísticas de esta función, y de manera general, Celestino Sarobe pasó un tanto desapercibido, siendo Cirino el centro de atención de la crítica, definido como el "héroe" de la representación para el crítico del diario "Las Provincias":

⁷⁹² *La Voz Valenciana*, 2 de noviembre de 1919.

⁷⁹³ *Las Provincias*, 2 de noviembre de 1919.

*<Y hablemos ya del héroe de la noche: el bajo Sr. Cirino. (...) La interpretación del personaje "Don Basilio", puede afirmarse que fue una creación del artista, como no se había visto en nuestro ambiente de ópera durante las actuales generaciones.>*⁷⁹⁴

En términos similares se pronunció el crítico del diario "El Pueblo":

*<Sobresalió el bajo Cirino que en "Don Basilio", cantando con singular fortuna, provocó fuertes carcajadas en los oyentes.>*⁷⁹⁵

La afluencia de público fue menor que en anteriores funciones. Ello fue debido, según la crónica de "La Voz Valenciana", al carácter añejo y obsoleto de la ópera de Rossini:

*<La antiquísima obra italiana, se cantó anoche en Apolo. "El barbero de Sevilla" es una ópera cómica que, gracias a su mucha teatralidad, anda más de un siglo por esos teatros. Entendemos que los artistas debían abandonarla, ya. ¡Han cambiado tanto los gustos y los procedimientos!... La inocencia de sus escenas, de sus momentos y hasta de su música, lleva al espectador al terreno de la más ridícula frivolidad... Por eso flojeó anoche la entrada en Apolo.>*⁷⁹⁶

3 de noviembre de 1919: "Carmen". Encabezaron el reparto Conchita Callao, Luis Canalda, Pilar Durarmig y Giulio Cirino. Pedro Blanch empuñó la batuta. La interpretación fue recogida con simpatías por la crítica, pero carente de grandes elogios. La crónica de la "Voz de Valencia", incluso, describe la frialdad del público, achacándolo a la ausencia de las grandes figuras, María LLácer y Genoveva Vix. En dicha crónica, además, se profundiza sobre los problemas derivados de las breves "tournées" de las compañías, a juicio del crítico: campañas precipitadas e improvisadas de opinión favorables, (aspecto este que no compartimos por cuanto los divos ya conocidos por el público valenciano son un reclamo sólido, no necesitando campañas de opinión) y el reparto de los cantantes, quienes, -al debutar con una ópera muy conocida por el público-, éste es necesariamente más exigente por las ineludibles comparaciones canoras de representaciones anteriores. Se señala, asimismo, y de manera tácita, la elección de los títulos operísticos en función del elenco canoro:

<Confesamos que toda nuestra prevención se desvaneció viendo la frialdad del teatro, sin la expectación que "Carmen" despierta siempre en el público. Y deseamos fervientemente que los artistas triunfasen a pesar de todo. Estas rápidas "tournées" de gran arte, tienen en abierta oposición los primeros elementos de éxito: el ambiente que en torno a la compañía ha de improvisarse, condición reñida con las rutinarias aficiones del espectador; (...) y el reparto de los cantantes, que obliga a variar

⁷⁹⁴ *Las Provincias*, 3 de noviembre de 1919.

⁷⁹⁵ *El Pueblo*, 3 de noviembre de 1919.

⁷⁹⁶ *La Voz Valenciana*, 3 de noviembre de 1919.

la dificultad y fatiga del género, y que de telón afuera se acoge siempre con recelo. No hay cosa más problemática para un artista que debutar con una obra conocida, sin que haya algo francamente simpático en la representación. Anoche los protagonistas de la admirable ópera, Luis Canalda y Concha Callao. Ya dijimos que en la sala se advertía un ambiente, si no de hostilidad, cuando menos de indiferencia... ¡Era algo aventurado esto de no cantar la Vix o la LLácer!.>⁷⁹⁷

4 de noviembre de 1919: "Thais". Encabezaron el reparto Genoveva Vix, Juan Oliver y Giulio Cirino. La orquesta fue dirigida por el maestro José Anglada. Como muestra de la improvisación de esta temporada operística, la obra fue puesta en escena con tan sólo un ensayo.⁷⁹⁸ El estreno de esta ópera de Massenet en Valencia fue aprovechado por algunas crónicas periodísticas para ejercitar la crítica artística a los valores musicales del compositor y de la partitura, amén de la propia interpretación canora. Así lo hicieron el "Diario de Valencia" y "El Mercantil Valenciano". Dado el desconocimiento del público, introducían además una sinopsis argumental. El crítico del "Diario de Valencia", Enrique García Gomá, considera que la música de Massenet - valorada su producción musical de manera global- es amable, elegante, de suave y delicado apasionamiento, pero cuyas melodías rayan en la ampulosidad y artificiosidad: una retórica melódica que esconde su escaso aliento y la pobreza expresiva. La ópera "Thais" es calificada como una producción desigual, con melodías fáciles e insuficientes desde el punto de vista descriptivo. Admite también el crítico, esta vez de manera claramente explícita, que el estreno de la obra en Valencia se debe a la cantante francesa Genoveva Vix, auténtico *factotum* interpretativo, acaparando los elogios por su seducción y por la auténtica recreación del personaje (toda la crítica halló estos valores en la cantante francesa, al igual que en sus interpretaciones anteriores). El público no anduvo especialmente entusiasmado, debido al desconocimiento de la ópera:

<El estreno de una ópera en Valencia ya viene a resultar cosa extraña e insólita. Ello se comprende fácilmente por la simplísima razón de que aquí va siendo raro el espectáculo ópera (...). Gracias a la estancia en Valencia de la ilustre Genoveva Vix hemos podido conocer una de las obras de Massenet más divulgadas: "Thais" (...). Massenet, como tantos otros operistas, no supo cantar el "aria de la limitación"; no se atuvo a las modalidades de su temperamento. Todo lo escribió: trágico, cómico,

⁷⁹⁷ *La Voz Valenciana*, 4 de noviembre de 1919.

⁷⁹⁸ *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1919.

sentimental, monumental y miniatúresco. Y desde las nobles invectivas de "El Cid" a la desesperada tristeza de "Werther", desde la suave amenidad de "El juglar de Nuestra Señora" -que muchos consideran como la mejor partitura de Massenet- a la graciosa delicadeza de "Manon", Massenet ha conducido su melodioso estro por los más encontrados ambientes. Sin embargo, sus gestos propios, sus mejores matices, se encuentran en los momentos de leve y apacible sentimiento, o de menuda gracia elegante, o de dulce pasión. Todo ello sin extremos intensos de exaltada pintura, sino a la manera de un fino acuarelista que busca sólo amables soluciones y que incluso a veces, digámoslo, no sabe evitar una insinuación de banalidad.

Cuando Massenet traspasa el dintel de su musical mansión y es, por la fatalidad de los argumentos y las situaciones, cosa corriente en todas sus óperas, aparecen la mediocridad, la pobreza expresiva y aún la vulgaridad; a los detalles de buen gusto reemplazan las melodías ampulosas y de escasa médula; a los ingeniosos conceptos, la trivialidad con petulante máscara. (...) En "Thais" todo existe; junto a momentos felices y bellos, otros menos afortunados. En el primer acto, (...) una canción de "Thais", que repite luego el coro, es de fácil melodía y apta para el inmediato goce del público. (...) La famosa "Meditación", (...), aun pudiendo parecer muy bonita, es sin duda insuficiente como descripción de la serie de estados interiores por que Thais atraviesa en su conversión. (...) "Thais" sirvió anoche en Apolo para que Genoveva Vix realizase una creación del personaje, una verdadera creación. Nada mejor puede pedirse. (...) Como ocurre cuando se trata de la primera audición de una nueva partitura, el público, en proporción considerable, se encontraba anoche despistado. Ello es natural; no puede exigirse a quienes no viven un intenso ambiente filarmónico una sensibilidad y una percepción musicales finas y agudas. No es malo recordar al público una opinión de Jacinto Benavente, quien ha escrito que para que Bach guste al aficionado es preciso que le aburra previamente⁷⁹⁹.

En términos similares se pronunció "El Mercantil Valenciano", acaso con una mayor hostilidad hacia la música de Massenet. Éste es definido como un compositor académico, elegante y de mediocres horizontes artísticos, inferior a Gounod, Bizet y Saint-Saëns. Salvando tan sólo de su producción "Manon" y "Werther", "Thais" es considerada un producto carente de originalidad melódica, enfermizo, resultado del oficio de su autor, al que se le ha añadido una buena dosis de delicada y agradable sensibilidad. Un producto menor, en definitiva, como la mayor parte de la producción massenetiana. Una ópera sepultada en los archivos y rescatada por la cantante gala Genoveva Vix, quien sublima a su personaje:

<Pertenece "Thais" a la numerosa serie de óperas de Massenet que sin rayar en lo extraordinario, tampoco tocan en lo vulgar, y que es necesario que una artista genial como Genoveva Vix las anime con el soplo de su inspiración, sacándolas (...) del polvo de los archivos. (...) Páginas mediocres en las que la sagacidad del músico para buscar los grandes asuntos literarios no tuvo gran fortuna al traducirlos al pentagrama, quizá porque su ideal artístico era de más bajo vuelo que los de los poetas a cuyo amparo puso su inspiración. Verdaderas obras maestras como "Manon" y "Werther" (...) no tiene en su haber Massenet. El resto de sus óperas puede compararse a una bandada de palomas de vuelo ligero, elegante, clásico, que rodean las torres de "Notre Dame", sin remontar juntas el vuelo sobre ellas, como pudo remontarlas el creador de "Fausto". Y aún en estas dos óperas jamás llegó a la expresión dramática de Bizet ni a la grandeza orquestal de Saint-Saëns. Un crítico francés ha llamado a Massenet "un expresivo de la sensualidad, un poeta de la caricia, un músico que encontró su inspiración en el siglo XVIII". Nada más exacto, Massenet entiende el drama musical tal como Racine entendió la tragedia clásica, de un modo lírico, puramente académico, con el academicismo de los

⁷⁹⁹ Diario de Valencia, 5 de noviembre de 1919.



poetas áulicos de la corte francesa, en cuyas obras hasta la pasión se sometía al freno de los preceptos inmutables rígidos de la retórica. (...) "Thais" carece de originalidad y elevación melódica; el elemento sinfónico carece de vida y de grandeza; la música con que vistió Massenet la leyenda de Anatole France es agradable y delicada; pero casi diríamos también que enfermiza y mórbida. No se ve en "Thais" más que al técnico que conoce todos los procedimientos y al artista de extremada sensibilidad. El artista superior de "Manon" y de "Werther" no se vislumbra a través de la pasión enfermiza y del misticismo académico de "Thais". Genoveva Vix encarna y traduce, no sólo la figura de la cortesana de Alejandría con asombrosa verdad, sino el ambiente de la decadencia alejandrina, sublimándose, elevándose quizá sobre la música de Massenet, idealizándola con la poesía de su figura helénica y de su arte clásico.>⁸⁰⁰

5 de noviembre de 1919: "Aida". Integraron el reparto María LLácer ("Aida"), Conchita Callao ("Amneris"), Luis Canalda ("Radamés"), Jesús de Santos ("Amonazro"), Redondo del Castillo ("Faraón") y Gabriel Olaizola ("Ramfis"). No tenemos información sobre el maestro director de orquesta en esta función. Dudamos seriamente sobre la posibilidad de que fuere Arturo Saco del Valle, pues el gerundense -que era una de las primeras batutas nacionales en aquél momento- habría sido objeto de atención de la crítica, apareciendo en las crónicas periodísticas valencianas; si bien es verdad que la crítica desatendía la labor del director, resistiéndose a realizar un análisis somero sobre su lectura de la obra. El público asistió masivamente a esta representación, atraído por la comparecencia en escena de María LLácer y la propia popularidad de la ópera verdiana:

<A reventar estuvo anoche el favorecido Teatro Apolo, sin duda los nombres de "Aida" y María LLácer fueron el atractivo para tan soberbio entradón.>⁸⁰¹

Aunque todas las crónicas periodísticas coinciden en señalar la magistral actuación de María LLácer y de Conchita Callao, hubo una cierta división de opiniones en el seno de la crítica por lo que al tenor y los papeles secundarios respecta. Las crónicas del "Diario de Valencia" y la "Voz de Valencia" son las más díscolas con los cometidos de esos cantantes. Para el "Diario de Valencia", tanto la actuación de Luis Canalda cuanto la de Jesús de Santos fue nula; mientras que la de Redondo del Castillo no pasó del calificativo de "discreta" (sic). La obra, además, no fue ensayada. Todo ello hizo peligrar el

⁸⁰⁰ *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1919.

⁸⁰¹ *El Pueblo*, 6 de noviembre de 1919.

conjunto. La interpretación de María LLácer se irguió en columna vertebral de la representación:

<En el firmamento sereno y hermoso en que venía desarrollándose la minúscula temporada de ópera en este teatro, apareció anoche una nube, que pudo acabar en agua; pero por fortuna, la tempestad que amagaba desde el comienzo de la función fue desapareciendo poco a poco, y por fin lució de nuevo con toda limpidez el firmamento.

"Aida", obra predilecta del público valenciano, no puede ponerse en escena en esta ciudad como anoche se hizo, sin exponerse a un fracaso estrepitoso, y conste que nos referimos al conjunto. Nuestra gentil paisana María LLácer fue el timonel seguro y enérgico que llevó a puerto de salvación la nave, especialmente en el segundo acto, en que a su exquisito arte y potentes facultades se debió que no llegase el naufragio, que era inminente.

La labor de María LLácer durante toda la obra fue de las que no es posible olvidar.

Cantó toda la "particella" derrochando su hermosa voz, haciendo verdadero alarde de su exquisito arte, así que es difícil señalar este o aquél pasaje, pues en toda la obra estuvo a incommensurable altura desde todos los puntos de vista.

Las ovaciones y aclamaciones a la genial artista se sucedieron constantemente.

Fue una noche de prueba para María LLácer; pero triunfó en toda la línea. Conchita Callao, la excelente contralto, hizo una labor que no desmereció en nada junto a la de María LLácer.

Su hermosa y bien timbrada voz la lució espléndidamente, y con sus potentes facultades coadyuvó con singular acierto a evitar serios percances artísticos. Dijo toda la obra con su arte peculiar, matizando y fraseando tan admirablemente, que su intervención fue premiada con justas y nutridas ovaciones, especialmente al final del cuadro primero del acto último, en que se vió obligada a salir a escena a recibir los aplausos del público.

A ser justos, aquí debíamos terminar, pues las esperanzas que todos tenían cifradas en el tenor Luis Canalda salieron defraudadas, pues sólo tuvo algún pequeño destello, lo cual no nos explicamos. En "Amonazro", a cargo de Jesús de Santos, sólo vimos la figura; el barítono cantante no existió.

Gabriel Olaizola, muy bien, y el señor Redondo, que a última hora se encargó de la "particella" de "Faraón", muy discreto (...). El maestro y la orquesta, a la misma altura, por no haber ensayado la obra. Conste, para acabar, que al terminar todos los actos fue llamada al proscenio María LLácer, y aclamada con entusiasmo.- V.M.>⁸⁰²

Una nota aparecida al pie de página de esta crónica musical periodística nos proporciona la identidad del crítico que repetidamente había estado ejerciendo la función artigráfica en las crónicas musicales del "Diario de Valencia", privado del cometido en esta ocasión a causa de una enfermedad. Hemos podido deducir que la firma con la inicial "G" corresponde a Enrique García Gomá:

<Nuestro querido compañero y (...) crítico de arte don Enrique G. Gomá, se encuentra desde ayer enfermo en cama a causa de un enfriamiento.

Hacemos votos por que sea pasajera la indisposición que le aqueja>.⁸⁰³

También la crónica anónima del diario "Voz de Valencia" incide en la escasez de ensayos, razón por la que se resintió el resultado artístico de conjunto. Apostando por la popularidad de "Aida" entre el público valenciano, la crónica musical del rotativo "Voz de Valencia" atribuye prácticamente todo el

⁸⁰² *Diario de Valencia*, 6 de noviembre de 1919.

⁸⁰³ *Ibidem*.

mérito a María LLácer, llegando a afirmar que su actuación constituyó uno de los más grandes hitos de la ópera en Valencia. Y, en verdad, encontramos un tanto inusual este tipo de calificativos en el citado periódico, caracterizado por una línea crítica de cierta independencia, sobria y díscola. Los comentarios analíticos a la labor de los restantes cantantes son parcos, señalando la indecisión del tenor en los actos primigenios (a quien trata con indulgencia), así como la correcta labor de Conchita Callao y la sobriedad de Jesús de Santos. Dentro de la mediocridad, el cometido orquestal y el coro. Se omiten todo tipo de alusiones al director de orquesta:

<No podía deslizarse una temporada de ópera en Valencia sin que dejara de representarse la grandiosa ópera de Verdi "Aida", favorita de nuestro público y grande entre las grandes. Como dice muy bien un cronista, "Aida" es familiar en Valencia; nuestro público la recibe siempre con ese deseo de las cosas propias e indispensables, sin etiquetas, con un afecto tan íntimo, que muchas veces se confunde con una indiferencia que nunca ha existido.

"Aida" se puso anoche en escena con todo su aparato, pero con pocos ensayos; de ahí que el conjunto no saliera todo lo ajustado que era de desear.

Se observaron esas deficiencias propias de la falta de ensayos; pero la compensación de esos defectillos fue sobradísima con la labor individual de algunos artistas, especialmente la de María LLácer.

Nuestra gentil paisana dio al personaje de la heroína de la obra toda la fuerza pasional que requiere. Bien de voz y sobradísima de facultades, puso anoche la bandera de su fama en el más alto torreón de la fortaleza artística.

Su trabajo fue concienzudo, artístico y grande en todas sus manifestaciones. No decayó un momento; así es que no hay que citar pasajes donde resaltara la artista; fue en toda la obra.

Las ovaciones que anoche escuchó fueron estruendosas; llenas de sinceridad y de admiración.

Podemos decir que el éxito de anoche es uno de los más grandes que se han registrado en Valencia en el género de la ópera.

Todas las grandes figuras que han actuado en nuestra ciudad, fueron anoche evocadas por los buenos y antiguos aficionados al oír a María LLácer y admirar sus grandes cualidades.

El tenor Canalda, que salió anoche muy emocionado, estuvo indeciso en los primeros actos; pero al llegar al tercero ganó al público en el hermoso e inspirado dúo, y en el cuarto salió airoso de su empeño, decidiéndose los espectadores en su favor sin ningunas reservas.

Concha Callao, en Amneris, muy ajustada, y el señor de Santo (sic), en el papel de Amonazro, muy sobrio.

La orquesta y los coros, regularcillos.>⁸⁰⁴

La crónica del diario "Las Provincias" analiza las ventajas y los inconvenientes de la popularidad de "Aida". En el capítulo de las ventajas, el esfuerzo de superación de los cantantes ante una partitura en donde el público demanda una elevada factura artística, debido al conocimiento de la obra. Entre los inconvenientes, la carencia de una adecuada apreciación de sus

⁸⁰⁴ *La Voz Valenciana*, 6 de noviembre de 1919.

valores estéticos entre el público por manida. Sin regatear méritos a los restantes cantantes, María LLácer fue para la crítica del periódico "Las Provincias" la auténtica hacedora de la ópera, convirtiéndose -incluso- en la "directora de escena" (sic). En sus elogios hacia la diva valenciana, el crítico equipara a María LLácer con grandes cantantes coetáneas a la propia diva, como la soprano itálica Angelica Pandolfini. En otro orden de cosas, la crítica de "Las Provincias" describe otro hecho no menos importante: las preferencias canoras del espectador valenciano. Éste valoraba en demasía a aquél tipo de cantante que poseía un gran caudal sonoro, apreciando en exceso los prolongados calderones en los que el intérprete derrochaba su voluminoso torrente de voz, sosteniendo y prolongando a *piacere* la nota musical:

<Anoche se cantó "Aida".

La célebre ópera de Verdi que tanto y tanto se conoce y se estima y se canta en Valencia. Ello tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Ventajas, porque conociéndola bien los espectadores, los intérpretes procuran realizar su misión lo mejor posible. Inconvenientes, porque se acostumbran los aficionados a tratar a esta obra con confianza y casi ya la tienen por una especie de zarzuela... con lo cual, no dan la debida estimación a las bellezas de dicha ópera. Campechanamente la escuchamos como cosa... familiar, la decimos "aida", y la canturreamos toda seguida.

Así la famosa ópera de Verdi vien a ser una producción doméstica, que puede ir con fáciles medios y pocas preparaciones. (...) El cronista deplora no tener palabras bastantes para hablar de la interpretación. Pongamos un nombre, que él sólo fue toda la "Aida", todo el arte, toda la inspiración, toda la hermosa realidad de anoche: este nombre es el de María LLácer. ¡Brava, bravísima LLácer!, diría uno de los aficionados clásicos, de los que conocieron a las grandes artistas Pantaleoni, Pandolfini, y más posteriormente, Borelli, Massini, Tamagno, Carmen Bonaplata... Y a esas célebres artistas recordó en determinados momentos la cantante valenciana: espléndida de voz, ella sola, solita, se bastó para desempeñar cumplidamente su papel y hacer éxito a todas las demás.

Hemos de mencionar los agudos de Concha Callao, las notas vibrantes de Canalda, la manera especial cómo el triunfo de un caudillo de los Faraones conmueve a la población de Memphis y a todos los memfítas. (...) El cronista se permite recordar a los que no comprendieron la salida de Amonazro, que ello era clarísimo; señor, si el caso representa un rey vencido, que se oculta bajo los harapos de un soldado obscuro para que no le reconozcan el caer prisionero; que llega medio muerto de dolor y de fatiga, porque le han traído brutalmente a pie, que está enronquecido, doliente... Y a pesar de ello, en el acto cuarto todavía tenía alientos para hacer calderones y... los espectadores reservados se entregaban y aplaudían entusiasmados la nota que dura dos, seis, diez, quince, treinta, sesenta segundos...

*En fin: un gran triunfo para María LLácer, quien, además de ser admirable cantante y actriz, fue una directora de escena de primer orden.*⁸⁰⁵

6 de noviembre de 1919 (función de matinée): "Thais" (sin cambios en su reparto). Por lo general, las crónicas sobre las segundas y posteriores representaciones de una ópera en una temporada dada son muy lacónicas, especialmente las funciones vespertinas o de *matinée*. La crítica del diario

⁸⁰⁵ *Las Provincias*, 6 de noviembre de 1919.

"Las Provincias" aparecida el día 7 de noviembre, dando cuenta de la doble función teatral del día anterior, en donde se representaron "Thais" y "Madame Butterfly", -ésta última una novedad en el cartel de la compañía, y programada además para la función nocturna- resume con una única frase, de manera telegráfica, la representación de "Thais" en la función de tarde:

*<Ayer por la tarde reapareció la Vix en "Thais", con el éxito de costumbre.>*⁸⁰⁶

En el supuesto de que hubieren dos funciones en un día, como el que nos ocupa, se emitía el juicio crítico de ambas en una misma crónica periodística.

Como excepción, el diario "El Pueblo" elaboró una crónica algo más amplia y detallada, pero siempre dentro de la parquedad, con una vocación de resumen, reseñando el repetido éxito de Genoveva Vix, compartido con el bajo Giulio Cirino. Ha menester recordar que las funciones de *matinée* eran funciones extraordinarias, fuera del abono, las cuales se llevaban a cabo a petición del público (si atendemos a lo expuesto en las crónicas periodísticas, como en el caso que nos ocupa):

<Había verdaderos deseos de que Genoveva Vix diese otra representación de "Thais" y la empresa organizó la función celebrada ayer por la tarde.

No es necesario decir que fue otro triunfo inmenso para la gran cantante francesa, que maravilló al público por la perfección en el hacer y la justeza y exquisito gusto en el decir.

*Lo propio ocurrió con el bajo Giulio Cirino, que entusiasmó también al auditorio. Los dos artistas oyeron repetidas y calurosas ovaciones.>*⁸⁰⁷

6 de noviembre de 1919 (función de noche): "Madame Butterfly". Los principales papeles fueron encomendados a María LLácer, Luisa García Conde, Giuseppe Giorgi, Jesús de Santos y Gabriel Olaizola. La orquesta fue dirigida por el maestro José Anglada. La crónica de la "Voz de Valencia" (firmada entre paréntesis con la inicial "A") aprovecha la representación de "Madame Butterfly" para trazar un conciso y elogioso comentario a las características musicales de la producción operística pucciniana, destacando su delicado lirismo, su dulzura melódica y el dominio del lenguaje teatral. Unas

⁸⁰⁶ *Las Provincias*, 7 de noviembre de 1919.

⁸⁰⁷ *El Pueblo*, 7 de noviembre de 1919.

características que no están ausentes en "Madame Butterfly", a las que aúna su belleza sentimental. La trama argumental es, asimismo, valorada por su belleza dramática. Junto al pronunciamiento propucciniano de este rotativo, se loa la actuación de María LLácer, destacando la sinceridad y la delicadeza interpretativa, así como el sentimiento trágico dibujado por la protagonista en el acto tercero. Los restantes cantantes también son merecedores de elogios.

A título de curiosidad, el crítico de "La Voz Valenciana", omite todo tipo de comentarios sobre la función vespertina llevada a cabo el mismo día ("Thais"):

<Esta ópera es de Puccini. No lo decimos para conocimiento del público, pues aunque no es muy conocida en Valencia, raro será el aficionado que no sepa lo que afirmamos al comenzar. Al decir que "Madame Butterfly" es de Puccini, hacemos saber ya que a la obra no pueden faltarle bellezas líricas y que dulces melodías surgirán de las cuerdas de los violines, con esa habilidad de un compositor tan delicado y tan teatral.

"Madame Butterfly" tiene muchos encantos. El asunto del libro es muy hermoso y está saturado de una gran belleza sentimental. La música es de una discreción exquisita. María LLácer, que actuó de protagonista, puso anoche todo su talento y arte en la ejecución del atractivo personaje y triunfó de modo rotundo.

Expresó todos los sentimientos con gran sinceridad y matizó los pasajes donde fluye la delicadeza y vibra el espíritu.

En el segundo acto tuvo aciertos grandes, y en el tercero llegó a la tragedia, dándonos la sensación del acerbo dolor que embarga su alma."⁸⁰⁸

Por su parte, la crítica del "Diario de Valencia" hurga en la escasa popularidad que por aquellos días había alcanzado "Madame Butterfly" entre los espectadores valencianos. El argumento aducido por este periódico estriba en la *<complicada técnica musical>*, lo que dificulta que esta ópera sea fácilmente digerida por el público. Ciertamente, el colorido oriental de "Madame Buterfly" es conseguido por Puccini mediante la inteligente combinación de armonías hexatonales de cuño *debussyano*, una orquestación wagneriana y elementos musicales japoneses. Probablemente esa novedosa combinación debió causar extrañeza en el espectador valenciano, siendo éste proclive al conservadurismo.⁸⁰⁹ Obviamente, la solución propuesta por el crítico no es otra que habituar o familiarizar al aficionado mediante sucesivas audiciones de la obra. Empero, no obstante, el público se personó masivamente en el Teatro Apolo, pero no por el interés intrínseco de la obra,

⁸⁰⁸ *La Voz Valenciana*, 7 de noviembre de 1919.

⁸⁰⁹ En todo momento nos referimos al espectador de ópera.

sino por escuchar a la diva valenciana María LLácer. También la crítica del "Diario de Valencia" acoge con entusiasmo este trabajo pucciniano de principios de la presente centuria. En otro orden cosas, el crítico descarga todo el éxito de la representación en María LLácer, ora por su cometido canoro ora por su labor como actriz. Junto a ella, y en menor medida, sólo se reconoce la buena actuación de su *partenaire*, el tenor Giorgi. El coro, la orquesta, y su director, por último, son favorablemente acogidos:

<Esta obra del maestro Puccini, aunque se ha cantado varias veces en Valencia, es una de aquellas que no entran francamente, por su complicada técnica musical, y se necesita, para hacerse cargo de las numerosas bellezas que contiene, oírlo mucho.

Esto no fue obstáculo para que el teatro se viese anoche rebosante de público, que acudió, sin duda alguna, a presenciar un nuevo triunfo de nuestra paisana y admirada artista María LLácer.

La protagonista de la obra, "Madame Butterfly", tuvo una felicísima intérprete en María LLácer, que se mantuvo durante toda la representación como corresponde a artista de tan extraordinarios méritos; pero hemos de hacer mención especialísima en la labor trabajosa en extremo que realizó en el segundo acto, en que no sabemos qué admirar más, si sus portentosas cualidades como cantante, o sus condiciones excelentes de actriz consumada, todo ello aderezado con ese exquisito gusto artístico que le caracteriza.

Como en la noche de "Aida", no regateó su trabajo ni escatimó la voz, que derrochó a raudales, logrando entusiasmar al público, hasta el punto de hacerle sentir con sus vibrantes notas, ora la alegría cuando la esperanza en la vuelta del esposo le alienta, ora la tristeza de su alma cuando se cree olvidada.

La genial artista obtuvo anoche otro triunfo ruidoso, y bien se lo manifestaron las entusiastas y nutridas ovaciones y llamadas a escena, que al final del segundo acto tuvo que levantarse el telón hasta cinco veces.

El tenor señor Giorgi estuvo muy bien y cantó con acierto su "particella", y los demás intérpretes, discretos.

El coro con que termina el segundo acto fue bisado ante los insistentes aplausos de la concurrencia.

El maestro Anglada, muy acertado y cuidadoso, y la orquesta, bien.- V.M.>⁸¹⁰

El resto de las críticas periodísticas publicadas, relativas a esta representación de "Madame Butterfly", poseen menos interés, limitándose a destacar el extraordinario cometido de María LLácer, al tiempo que se reconoce en segundo plano la buena labor de los restantes cantantes, el coro y el director. Así se pronunció el diario "El Pueblo":

<Por la noche se representó "Madame Butterfly" en la que María LLácer muestra todas sus excelentes facultades. (...) Distinguióse notablemente el sr. G. Giorgi, bien el barítono J. de Santos así como los demás artistas. Merecen un aplauso los coristas en el bello coro a boca cerrada con que termina el segundo acto, fueron muy celebrados y se les obligó a la repetición.

Compartió los aplausos y fué llamado a escena el maestro José Anglada.>⁸¹¹

⁸¹⁰ *Diario de Valencia*, 7 de noviembre de 1919.

⁸¹¹ *El Pueblo*, 7 de noviembre de 1919.

En similares términos, el diario "Las Provincias" subrayó las cualidades dramáticas de María LLácer:

<Ayer, la protagonista era María LLácer. Como siempre, venció una vez más la simpática artista. El drama que sucede en el alma de la muchacha japonesa lo evidenció a maravilla, consiguiendo exteriorizar con gran fuerza el sentimiento del personaje, desde las primeras frivolidades hasta la gran tragedia final.

No hay que decir si el público, impresionado por el arte de María LLácer, prodigó aplausos entusiastas a la genial cantante valenciana, quien una vez más triunfó en toda línea, produciendo la más profunda emoción en el auditorio.

Con la LLácer merecieron aplausos todos los demás intérpretes.>⁸¹²

7 de noviembre de 1919: "Tannhäuser". El reparto estuvo encomendado a María LLácer, Ángela Rossi, Luis Canalda, Celestino Sarobe y Julio Cirino en sus principales papeles. Empuñó la batuta el maestro Pedro Blanch. Aunque desde el punto de vista canoro la crítica elogió la labor individual de algunos cantantes, especialmente María LLácer, la representación constituyó un fracaso en su conjunto debido a la carencia de ensayos preparatorios, un mal prácticamente endémico en las representaciones operísticas valencianas. En este apartado, se censura incluso a María LLácer como directora de escena. Contemplado el evento repositivo de "Tannhauser" desde otro ángulo, la crítica valenciana -decididamente filowagneriana- aprovechó para dedicar largas columnas apologéticas hacia la ópera y su autor en determinados rotativos. Es el caso de los diarios "Las Provincias" y "El Mercantil Valenciano", en donde se incorporan incluso toda suerte de datos históricos sobre el estreno absoluto de "Tannhauser", así como analíticas glosas sobre el simbolismo de los personajes de la trama argumental. Teniendo en cuenta que esta ópera había recibido una modesta difusión entre el público, dichos comentarios cronístico-explicativos tal vez fueren un poco innecesarios (nos referimos al carácter didáctico sobre el significado argumental del drama). En cambio, la ópera "Madame Butterfly", representada el día anterior, no gozaba del mismo conocimiento y predicamento; siendo aquí más necesario un análisis de la obra -habida cuenta además de la complicada técnica musical antes aludida-, con objeto de poder divulgarla y difundirla entre los

⁸¹² *Las Provincias*, 7 de noviembre de 1919.

aficionados. Incluso en igualdad de condiciones, ¿cuál es la razón de esta divulgación de "Tannhäuser", no dispensada en cambio a "Madame Butterfly"? No encontramos otra que no sea la manifiesta simpatía y el apoyo explícito de la prensa a la ópera wagneriana, adquiriendo el texto crítico un carácter casi militante. Una especie de exultante auto de fe wagneriano, acaso innecesario con este título operístico; pues su aceptación entre el público ya había sido puesta de manifiesto en este mismo decenio. Por lo tanto, la influencia que la crítica musical pudiera ejercer sobre el público en el caso que nos ocupa es prácticamente nula, toda vez que se predica ante unos feligreses convencidos.

Reapareciendo Enrique García Gomá en las columnas del periódico "Voz de Valencia", -pues volvemos a encontrar la crónica firmada con la letra "G"-, el crítico -tras una breve oda a Wagner- censura la representación por la falta de ensayos y la presumible insuficiencia de atriles orquestales, responsabilizando a María LLácer de ello, en su calidad de directora de escena:

<Wagner, el coloso del siglo XIX, el músico combatido, el revolucionario, el dictador, el que acabó con una escuela ñoña llena de ramplonerías y perfiles ridículos, tembló de cólera ayer en su pedestal del Olympo.

Consagrado ya, aclamado su arte y elevado a las más altas cimas de la humana perfección, llega a veces el cangilón de la vida, en su eterno rodal, a rociar aquella fama con aguas pútridas.

¡La vida! Esa necesidad de vivir, esa urgencia de hacer para vivir, es causa de grandes desaciertos, de terribles irreverencias.

Anoche fue lugar el teatro Apolo de esos actos irreverentes, que hacen indignar a los admiradores del genio musical teutón. "Tannhauser", la gran ópera de Wagner, fue el motivo del suceso.

La censura no fue ruidosa, pero no se ha librado de ella, al menos en nuestro ánimo, ni la paisana María LLácer; pues si ésta trató de salvar su personalidad artística poniendo en el personaje de Isabel de Turingia toda su voluntad y notables condiciones, como directora de escena no debió haber dado la obra al público falta de ensayos y sin los elementos suficientes para una, por lo menos, discreta interpretación.

Ni en escena, ni en la orquesta, se guardó ayer para Wagner el respeto que merece.

Obras así deben ser tratadas con toda clase de consideraciones o huir de ellas.

¿Para qué hablar más?. Corramos un velo.

G.>⁸¹³

El larguísimo texto crítico de "Las Provincias" está estructurado en dos partes bien diferenciadas. Por un lado, el simbolismo y mensaje del drama wagneriano, junto con una jugosa información sobre los ensayos y vicisitudes

⁸¹³ *La Voz Valenciana*, 8 de noviembre de 1919.

de su estreno parisino (ocupando 9 párrafos del texto), que el crítico expone con un subyacente afán satírico, denostando por comparación los preparativos para las actuales representaciones y las escuálidas plantillas orquestales. Por otro, la interpretación (3 párrafos del texto, a los que debe agregarse otros 2, muy breves, de dos líneas) de la función del Teatro Apolo, en donde el crítico tan sólo excluye de la censura a María LLácer, alabando incluso su dirección escénica. No se elude la ironía burlesca al referirse a las carencias generales de la interpretación, e incluso se raya en el sarcasmo al definir la labor chavacana de los instrumentistas y el director. Dada la amplísima extensión del texto, hemos extractado los párrafos que consideramos más interesantes:

<¡Vive Dios que pudo ser! Sí, "Tannhauser", la famosa producción wagneriana, la obra cuyo estreno en París produjo la serie de escándalos, luchas sátiras, caricaturas, ditirambos y condenaciones más grandes que viera la historia de aquél teatro. Pues esa ópera tan grande y tan difícil es la que anunciaba el cartel y la que atrajo al público. (...) Es imposible hablar de "Tannhauser" sin recordar aquellas memorables tres únicas representaciones de París. La obra estrenóse propiamente en Dresde, el año 1845, y se hizo popular en Alemania. Todo en el asunto era de cepa bien germánica, para conquistar a aquellos públicos; además, la idea de la redención por amor, por sacrificio, tan latente en los poemas de Wagner, aquí es en donde comienza a ser más claramente expresada. El caballero "Tannhauser" existió: fue un poeta de Alemania, análogo (Con las distinciones necesarias) a nuestros poetas provenzales. Su vida de disipación aparece conquistada de pronto por la poética y virginal figura de Isabel. Cuando en los juegos florales los otros poetas hacen poner fuera de sí al caballero y proclamar los amores disipados, Isabel, con la muerte en el alma, es la que lo defiende. Cuando al final no sabe la angustiada joven si el poeta logró su perdón, ella ofrece su vida en holocausto, y su sacrificio es señal de la salvación espiritual de "Tannhauser".

Pero semejante asunto, y su realización por Wagner, exigen medios que se salen de los ordinarios. Recordando el estreno célebre en París, en 1861, diremos que la admisión de la obra en el teatro era cosa tan difícil, que fueron precisas recomendaciones de la Princesa de Metternich y órdenes del Emperador.

Así entraba la obra: con pie forzado y rodeada de malquerencias. Imposible hablar de las mil fatigas que costó la adaptación francesa del libro, de los incidentes para preparar la obra, pintar decorados y ensayar. (...) Y al momento viene a nuestra mente una leve comparación entre aquellos tiempos y los presentes. Sin duda, hemos progresado colosalmente, porque entonces un conjunto de cantores disciplinados y una maravillosa orquesta necesitaban para ejecutar "Tannhauser" 164 ensayos, a saber: 73 al piano, 45 para los coros solos, 27 con las primeras partes, cuatro para el decorado, y ¡14 ensayos generales, con trajes y todo!

A la gran orquesta ordinaria, en la que solamente violines primeros habían 21, hubieron de añadirse (teniendo en cuenta los instrumentistas que se necesitaban en el escenario) doce trompas, doce trompetas, dos flautines, cuatro flautas, cuatro oboes, dos clarinetes en la, cuatro clarinetes ordinarios, cuatro fagotes, un tamboril, platillos triángulo y cuatro trombones. Nadie negará el progreso de los tiempos presentes: con dos ensayos y una orquesta reducida, de zarzuela, se pone con toda tranquilidad el vasto poema wagneriano.

Claro es que los detalles pintorescos de aquel fracaso parisién, necesitarían columnas y más columnas del periódico, para ser indicados. Citaremos uno, como nota curiosa, que el decorado costó 35.000 francos, y el atrezzo, 65.000.

En la cacería del primer acto (cuadro segundo) saltan magníficos perros, los cuales costaron 1.500 francos: su comida se presupuestó en 100 francos al mes. ¡Y era de ver cómo la crítica hostil a Wagner sacaba partido de estos detalles! Hequet escribía en "L'Illustration" estas delicadezas: "Los doce perros del Landgrave son bestias magníficas. Mas, ¿para qué sirven?. Mejor hubiéramos

preferido doce melodías en toda la partitura. Pero Wagner ha creído, sin duda, que era más fácil encontrar perros que melodías". (...) Nosotros anoche pensábamos en aquellos sublimes esfuerzos de los polifonistas del siglo XVI para ejecutar las enormes composiciones, tan llenas de dificultades, y de aquellas famosas advertencias, (...) "Clama non cesses" (...) ... que aún hacían más formidable la interpretación. El drama musical realizado ante nuestros ojos adquiría de ese modo contornos polifónicos de gran estilo, y se presentaba con sus ingentes incógnitas, con sus leyendas, con sus misteriosas proporciones, especie de un "T.n.h.s.r.", de los grandes maestros del contrapunto...

La ejecución, por momentos, tuvo carácter perfectamente legal.

Separaremos ante todo a María LLácer, quien hizo una vez más gala de su inspiración, de su voz, de su sentimiento, y de su curadísima atención a todo lo que significaba regir la escena. Los momentos de alegría en el acto segundo, la transición al estupor, a la doliente realidad, y en el último acto el sacrificio cristiano, todo lo expresa muy bien la brava artista.

Los demás "tanausearon" (sic) a su manera.

El ambiente cristiano del siglo XIV estaba en el asunto, en la escena. Abajo, en los dominios del maestro Blanch, estaban el ardimiento y el hervor de plena morería. La imaginación nos le hacía ver al frente de las falanges alcoyanas en las famosas fiestas...

Y muy futurista la visión de Venus en el último acto.>⁸¹⁴

También el crítico de "El Mercantil Valenciano", que firma con la letra "F" (queremos entender la abreviatura de "Fidelio"), tras señalar que "Tannhauser", junto con "Lohengrin", son las obras más populares de Wagner coetáneas al crítico, apuesta por la renovación que supone el drama wagneriano, símbolo de la joven Alemania. Realiza asimismo un análisis dicotómico entre el amor carnal y sensual de "Venus" y el amor casto e ideal de "Isabel". Advirtiendo también la insuficiencia de la representación en el Teatro Apolo a causa de la carencia de ensayos suficientes, resintiéndose el resultado conjunto y la ejecución coral, trata con mayor decoro a los cantantes solistas, la orquesta y el director. En rigor, el crítico de "El Mercantil Valenciano" profundiza más allá de la mera representación puntual de "Lohengrin", señalando el "Talón de Aquiles" de estos pequeños ciclos operísticos; a saber, la premura e improvisación de los mismos y el abultado número de títulos operísticos en cartel en tan corto espacio de tiempo, con el resentimiento de la calidad interpretativa:

<La historia de las óperas más populares hoy de Wagner, "Tannhauser" y "Lohengrin", es altamente ejemplar. Rechazada la primera por la reacción que se originó en la propia Alemania contra el osado perturbador de la ópera rutinaria; puesta a regañadientes la segunda en Weimar, más por respeto a Liszt que al músico deterrado en Zurich por republicano; silbadas ambas en París con encarnizamiento, fueron abriéndose paso gradualmente conforme iban traduciendo a las lenguas europeas y conquistando definitivamente el mundo del arte.

Eran los días de transición de una era caduca a una era nueva. Clásicos y románticos reñían fiera batalla en el campo del arte, y Wagner quiso presentar la lucha eterna de los ideales humanos en

⁸¹⁴ *Las Provincias*, 8 de noviembre de 1919.

continua fermentación fecunda, y escogió la leyenda del caballero "Tannhauser", símbolo de la batalla que riñen en el corazón del hombre la embriaguez de los sentidos y la casta espiritualidad.

Venus es el amor sensual de "Tannhauser", la fuente de vida que mana perenne desde los tiempos helénicos; Isabel es el amor casto, ideal, que ofrece a Dios su vida de virtudes por el perdón del pecador. "Tannhauser" simboliza el conflicto entre lo real y lo ideal en el aspecto religioso. Poeta y filósofo, como buen germano, no se contentaba como Verdi con ser el músico de la pasión carnal, del grito humano; quiso ser el músico de la pasión ideal, y con accidentales modificaciones de su teoría fundamental, fue siempre en "Las Hadas", (...), en "Rienzi", en "El buque fantasma", en "Tannhauser" y "Lohengrin" y en "El anillo", como en "Tristán" y "Parsifal", un místico exaltado, así de la pasión humana como del amor romántico; del ideal religioso, como del caballeresco y poético.

Como su "Tannhauser", luchó Wagner por inclinarse entre la vieja Alemania austera y rigorista y la joven Alemania preocupada del ideal helénico de la alegría del vivir que había heredado del gran Goethe, y su patria no le perdonó sus primitivas indecisiones, como el Papa sus veleidades a "Tannhauser". (...) De toda esta grandeza poemática y simbólica sólo vimos anoche un pálido reflejo en la interpretación de "Tannhauser" en Apolo. Obras de la grandeza de esta ópera necesitan muchos ensayos y gran preparación del conjunto para conseguir, con artistas de los que cantaron anoche "Tannhauser", una buena interpretación y grandes aplausos del público. "Tannhauser" se puso anoche con dos ensayos, y así, por muy buena voluntad que tengan los artistas, no puede conseguirse el conjunto impecable, ideal, que desean los públicos inteligentes. Lo mismo pasó con "Aida" y lo mismo sucederá en estas temporadas cortas en que hay que improvisarlo todo para dar ocho o diez óperas en pocos días.

María LLácer fue anoche la Isabel de Turingia, ingenua y apasionada de siempre. (...) Angela Rossi, "Venere", contribuyó con toda su buena voluntad a la representación de la obra, especialmente en el primer acto. La señorita García Conde estuvo bien desempeñando el papel del pastor.

"Tannhauser", interpretado por Luis Canalda, tuvo momentos de inspiración y otros en que no estuvo tan afortunado. Lució su hermosa voz en algunos pasajes y expresó adecuadamente el carácter del personaje en toda la obra. (...) El señor Sarobe, "Wolframo", estuvo correcto nada más, y pasó sin pena ni gloria. Pudo arrancar un aplauso en la romanza de la estrella y no lo logró, lamentándolo el público, porque es la única situación de la obra en que está indicado el único aplauso que tienen los artistas (sic).

Giulio Cirino muy bien en el corto papel de Landgrave. Siempre dentro del carácter que representa se revela como un verdadero artista, así en los personajes principales como en los episódicos, y esto es lo que el público tiene derecho a exigir de los artistas. (...) Los coros resintiéndose de falta de ensayos; especialmente al final del acto segundo se notó esta deficiencia.

Bien la orquesta dirigida por el maestro Blanch, especialmente en la obertura, que fue muy aplaudida, poniéndose los profesores de pie para corresponder a la ovación que el público les tributó.

F.>⁸¹⁵

La compañía de María LLácer se trasladó al día siguiente al Teatro Olympia, al objeto de llevar a cabo dos últimas representaciones extraordinarias en la ciudad. Dicho desplazamiento estuvo motivado por la presentación de una compañía teatral en el Teatro Apolo. No hubo modificación alguna en el elenco. El 8 de noviembre se representó "Aida", con el siguiente reparto:

8 de noviembre de 1919: "Aida" (María LLácer, Concha Callao, Luis Canalda, Julio Cirino, Victoriano Redondo del Castillo y Gabriel Olaizola).

⁸¹⁵ El Mercantil Valenciano, 8 de noviembre de 1919.

Empuñó la batuta el maestro Pedro Blanch. La representación mejoró en su calidad con respecto a las anteriores en el Teatro Apolo, con menciones de honor para María LLácer y Concha Callao, si tenemos en cuenta las aseveraciones críticas del "Diario de Valencia":

<Las huestes que acaudilla María LLácer sentaron ayer sus reales en el hermoso teatro Olympia, y en verdad hemos de consignar que el conjunto ha ganado mucho con el cambio.

Como estaba anunciado se cantó la hermosa obra de Verdi, "Aida", que obtuvo una interpretación mucho más ajustada que cuando se cantó en "Apolo" hace unos días.

Por no hacernos pesados, sólo diremos que tanto María LLácer como Conchita Callao estuvieron, si cabe, mejor que en la primera representación, y su labor, esmerada y artística, pudo ser mejor estimada por el público, debido a las buenas condiciones que reúne Olympia, siendo por ello ambas artistas muy justamente ovacionadas y obligadas distintas veces a salir a escena al terminar los actos. (...) Dirigió la obra muy acertadamente el maestro Blanch, y entre nutridas ovaciones salió a escena varias veces.>⁸¹⁶

De manera similar, el periódico "Las Provincias" señala la mejoría en la representación de "Aida":

<El ansiado e inaplazable debut de Ramón Peña en la noche de ayer en Apolo, obigó a la notable compañía de ópera que ha venido actuando en aquel teatro a celebrar las funciones de su despedida en Olympia.

Púsose en escena la aplaudida obra del maestro Verdi, "Aida". Reciente su ejecución en Apolo por los mismos elementos que anoche representáronla en Olympia, no vamos a repetir hoy los mismos conceptos y el mismo juicio que emitíamos el jueves pasado.

Ello no obstante, sería imperdonable injusticia no volver a citar con todo elogio a María LLácer, que anoche volvió a lucir la espendidez de su voz y su arte exquisito; y con ella a Cirino, a Canalda, a Concha Callao. Todos pusieron algo de su parte para que la "Aida" de anoche saliese un poco más brillante y ajustada que la del miércoles, y a ratos, nada más que a ratos, lo consiguieron.>⁸¹⁷

9 de noviembre de 1919: "Manon" (de Massenet). En el reparto Genoveva Vix, Juan Casenove, Luisa García Conde, Jesús de Santos y Gabriel Olaizola. Pedro Blanch dirigió la orquesta. Fue una función de *matinée* con la cual se despidió la compañía de María LLácer, que emprendió viaje inmediatamente hacia Valladolid. El teatro estaba *<repleto de público>*, según lo manifestado por el "Diario de Valencia":

<La compañía de ópera que con tanto éxito ha actuado en Apolo se despidió ayer de nuestro público, cantando, por la tarde, la hermosa ópera "Manón".

El teatro estaba repleto de público, que prodigó cariñosas ovaciones a los intérpretes de la obra, en especial a Genoveva Vix y al tenor Casenove.

La compañía saldrá hoy para Valladolid, donde tiene que actuar mañana.>⁸¹⁸

⁸¹⁶ *Diario de Valencia*, 9 de noviembre de 1919.

⁸¹⁷ *Las Provincias*, 9 de noviembre de 1919.

⁸¹⁸ *Diario de Valencia*, 10 de noviembre de 1919.

El Teatro Apolo, -cuyos empresarios arrendatarios eran los hermanos Salvador-, continuó celebrando óperas durante la presente temporada 1919 - 1920. El 18 de febrero de 1920 se inauguró una temporada a cargo de la compañía de ópera italiana de Arturo Baratta y Vicente Petri. Salvo la mezzo Conchita Callao (que figuraba en el elenco como contralto, tal y como fue anunciada en la postrera compañía de María LLácer) y acaso el tenor Miguel Mulleras, el resto de los elementos canoros de la compañía Baratta-Petri eran cantantes de tercera fila, voces locales o noveles. Un fenómeno habitual en las ya conocidas compañías de Arturo Baratta de Valdivia. Indicamos a continuación la lista de la misma:

Maestro director y concertador: Arturo Baratta.⁸¹⁹

Soprano dramática: Emilia Viñas.

Soprano lírica: Mercedes Pujol.

Soprano ligera: Guadalupe Jiménez.

Contralto: Conchita Callao.

Tiples "*Utilité*"⁸²⁰: Pepita Bugatto, María Andreu.

Tenores: Antonio Marqués, Miguel Mulleras, Juan Quer.

Barítonos: Juan Valls, Alejandro Nolla, Ricardo Defuster.

Bajos: Manuel Martino⁸²¹, Francisco Fionti.

Comprimarios: José Ors, Luis Oliver, Ernesto Borrás, María Balart, Balbina Martínez.

Maestro de coros: Gustavo Viñas.

Director de escena: Francisco Puiggener.

⁸¹⁹ Aunque únicamente figura Arturo Baratta como director en los anuncios de la prensa valenciana que hemos consultado, el maestro Vicente Petri también comparecerá en el podio directorial. Incluso la compañía fue presentada como "compañía de ópera italiana del maestro Vicente Petri". Es probable que fuese Petri quien estructurara dicha compañía, contando con la colaboración del director mallorquín. Hecha esta salvedad, y en función del razonamiento que acabamos de exponer, hemos preferido denominarla compañía Baratta-Petri.

⁸²⁰ Con esta curiosa denominación de tiples "*utilité*", que hemos recogido del diario *Las Provincias*, correspondiente al día 11 de febrero de 1920, se designan a aquellas sopranos que suelen interpretar papeles de menor rango, secundarios.

⁸²¹ Una muestra más de las italianizantes denominaciones artísticas de los cantantes en los carteles: Manuel Martí aparecía anunciado como "Manuel Martino".

Constituye un hecho curioso comprobar cómo se encomienda también en esta ocasión la dirección de escena a un cantante (de la misma manera que la compañía de María LLácer): el veterano barítono Francisco Puiggener, asiduo colaborador de las compañías de Baratta.

Los precios eran económicos. La tarifa de la butaca de patio costaba 4'50 pesetas; mientras que el precio de la Entrada General estaba cifrado en 1 peseta.

La compañía se mantuvo en cartel desde el 18 de febrero hasta el 7 de marzo de 1920 en el Teatro Apolo. En consecuencia, una temporada un tanto elongada, si tenemos en cuenta la preeminencia de los cortos ciclos operísticos en esta segunda fase, los cuales apenas superan una semana de permanencia.

La temporada fue irrelevante desde el punto de vista cualitativo, pasando sin pena ni gloria. Una temporada más de las compañías de Baratta, tan anodina como la mayoría de las anteriores.

Tampoco desde el punto de vista del repertorio operístico de la compañía hubo novedad alguna. Antes bien, es parcialmente caduco. La supervivencia de óperas de Meyerbeer, como "*L'Africana*" (sic), comenzaban a quedar un tanto obsoletas ya; así como el *reprise* de óperas "belcantistas": "*La favorita*" y "*Lucia di Lammermoor*", ambas de Donizetti.

De la célebre trilogía compuesta por Verdi entre 1851 y 1853, "*Rigoletto*", "*Il Trovatore*" y "*La Traviata*", -que son obras fundamentales en el repertorio mundial, pertenecientes al período central del compositor (el cual se inicia a partir de 1849 - 1850 con "*La Battaglia di Legnano*" y "*Luisa Miller*"), una trilogía con la que Verdi alcanza su plena madurez creativa, y en donde podríamos afirmar que el compositor asume el liderazgo de la ópera italiana-, la compañía de ópera italiana de Vicente Petri representó dos: "*Rigoletto*" e "*Il Trovatore*". Además, la compañía incluyó en su repertorio la ópera verdiana más popular entre los aficionados valencianos: "*Aida*". No se excluyó tampoco

a "La Gioconda" de Amilcare Ponchielli en el repertorio anunciado, pero ésta, finalmente, no llegó a representarse, por indisposición de Emilia Viñas, quien interpretaba el papel femenino estelar.

El resto de los títulos del repertorio de la compañía Baratta eran óperas de moda, procedentes de Puccini y la escuela "verista": "La Bohème" y "Tosca", ambas de Puccini, y el dúo de óperas "veristas" formado por "I Pagliacci" y "Cavalleria Rusticana". Finalmente, "Lohengrin", la creación wagneriana más popular en los teatros valencianos durante la monarquía de Alfonso XIII, completaba la lista.

En general, la crítica valenciana recibió con complacencia las distintas funciones de la compañía, si exceptuamos el tono irónico que en ocasiones mostró el rotativo "Las Provincias". Dado el carácter rutinario y discreto de las compañías de Baratta -y ésta no era diferente-, los textos periodísticos son proclives a la brevedad, aportando sucintas opiniones sobre los cantantes, amén del usual laconismo en el cometido coral y orquestal. Habida cuenta de la escasa entidad de la temporada, reproducimos acá solamente los textos periodísticos que nos han parecido que poseían un mínimo interés por realizar alguna introspección sobre la temporada operística, o alguna consideración sobre el público, eliminando en cambio aquellos que se limitan a reflejar el buen cometido de unos discretos cantantes. Por supuesto, y aunque no hayan sido recogidas acá, la reconstrucción de las distintas funciones se ha llevado a cabo de acuerdo con las críticas realizadas en los periódicos *a posteriori*.

La consabida "Aida" sirvió para alzar el telón por vez primera:

18 de febrero de 1920: "Aida" (Emilia Viñas, Concha Callao, Antonio Marqués y Juan Valls en los papeles principales). Buena acogida de la crítica. Para el diario "Las Provincias" la representación mereció el elogio, teniendo en cuenta los precios económicos y el voluntarismo de los cantantes. No está ausente en su juicio crítico el irónico comentario sobre la labor de Arturo Baratta, en relación al conocimiento de la estética verdiana:

*<La representación de "Aida" que oímos anoche, juzgada por los precios económicos y por la voluntad y cualidades de los intérpretes merece los entusiastas aplausos que el público le otorgó. La presentación de la compañía produjo, pues, buen efecto. (...) Y no olvidemos al veterano Baratta, quien el público favoreció calurosamente, como si fuese fiel depositario del pensamiento de Verdi. ¡Dichosa Aida!.>*⁸²²

Para "El Mercantil Valenciano", la representación fue "ejemplar", aplaudiendo el esfuerzo empresarial del Teatro Apolo:

*<Una "Aida" ejemplar, en la que para que todo fuera perfecto no desafinaron ni las clásicas trompetas con las clásicas desafinaciones. Un aplauso sincero para todos, sin olvidar a la empresa de Apolo, que merece ser alentada en sus nobles propósitos de no interrumpir la tradición en Valencia de las memorables representaciones de ópera italiana que un tiempo fueron la delicia de los buenos aficionados.>*⁸²³

19 de febrero de 1920: (función de tarde): "Aida" (sin cambios en el reparto).

19 de febrero de 1920: "Lucia di Lammermoor" (Guadalupe Jiménez, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla, María Andreu, Francisco Fionti y José Ors). Una buena representación de conjunto. El diario "Las Provincias" aplaude, incluso, el buen cometido de la orquesta en sus primeros atriles; al tiempo que reconoce la popularidad de la que anteriormente disfrutara esta ópera "bel cantista". Por otro lado, deja entrever los gustos canoros del público, sin duda seducidos por el efectismo y la brillantez de las gamas agudas, al referirse al tenor Miguel Mulleras:

*<Se cantó "Lucia", y apuntándose otra buena nota los intérpretes. La ópera de anoche ha sido una de las más célebres. El Bel Canto persistía en manifestar todas sus glorias. Mulleras se lució en su papel, siendo muy aplaudido por sus notas brillantes. Lucía, con su voz sutil, dulce y bella, fue aplaudidísima. Una mención especial a los solistas de la orquesta, a los cuales el público aplaudió muchísimo.>*⁸²⁴

20 de febrero de 1920: "Rigoletto" (Guadalupe Jiménez, Pepita Bugatto, Miguel Mulleras y Juan Valls, en los papeles principales). En general la prensa coincide en señalar el mayor interés del público valenciano hacia esta ópera frente a la *bel cantista* "Lucia di Lammermoor". Si tenemos en cuenta que no hay diferencias de calidad canora con respecto a los cantantes que comparecieron en la ópera de Donizetti (Guadalupe Jiménez y Miguel Mulleras permanecen inalterables en el elenco), puede considerarse este aumento en el

⁸²² *Las Provincias*, 19 de febrero de 1920.

⁸²³ *El Mercantil Valenciano*, 19 de febrero de 1920.

⁸²⁴ *Las Provincias*, 20 de febrero de 1920.

aforo del teatro como un indicio de la mayor simpatía que dispensaba el público hacia "Rigoletto", en detrimento del "bel cantismo" donizettiano. Así lo manifestó "El Mercantil Valenciano":

<La popular obra de Verdi atrajo más público a este teatro que la puesta en escena la noche anterior>.⁸²⁵

21 de febrero de 1920: "Il Trovatore" (Emilia Viñas, Concha Callao, Antonio Marqués, Alejandro Nolla y Francisco Fionti). Otra buena representación de la compañía Baratta-Petri para la crítica. El diario "Las Provincias" nos desvela, una vez más, los gustos del público valenciano, con escasa educación musical; pues admiraban especialmente los "calderones", esto es, las notas sostenidas a *piacere* por el cantante, interrumpiendo por un momento la marcha normal del compás, ejecutadas con frecuencia en el registro agudo o sobreagudo, poderosas y de brillante efecto:

<El público se mostró muy complacido de "El Trovador" de anoche. Y ciertamente que hubo momentos para despertar aquel entusiasmo. Nuestros aficionados son devotos del calderón, y eso ya es bastante; además, si se ataca la nota con vigor y voz amplia, de buen timbre, el éxito no es dudoso.>⁸²⁶

22 de febrero de 1920: "Aida" (sin cambios en su reparto). Vicente Petri sustituyó a Arturo Baratta en el podio.

23 de febrero de 1920: "Cavalleria Rusticana" (Pepita Bugatto, María Andreu, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla) e "I Pagliacci" (Pepita Bugatto, Antonio Marqués, Juan Valls). Vicente Petri dirigió ambas óperas. No cabe duda que este dúo de óperas veristas, que se interpretaban conjuntamente en una función debido a la brevedad de ambas, gozaba de gran popularidad entre el público, a tenor del lleno registrado en el Teatro Apolo:

<Anoche se cantaron "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci", las dos inseparables obras. El teatro, lleno. El público, contento. Los aplausos, a granel. (...) En fin, una buena noche para todos.>⁸²⁷

25 de febrero de 1920: (función de tarde): "La Africana" (Emilia Viñas, Mercedes Pujol, María Andreu, Antonio Marqués y Juan Valls en los principales papeles). Vicente Petri empuñó la batuta.

⁸²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 21 de febrero de 1920.

⁸²⁶ *Las Provincias*, 22 de febrero de 1920.

⁸²⁷ *Las Provincias*, 24 de febrero de 1920.

25 de febrero de 1920: (función de noche): "Tosca" (María Darnis, Miguel Mulleras y Juan Valls encarnando los "roles" estelares). Aunque el papel femenino estaba previsto para Emilia Viñas, una indisposición de ésta obligó a su sustitución por María Darnis, debutando así con la compañía Baratta-Petri. Pese a que el teatro registró una mayor afluencia de público con "Tosca" (estuvo totalmente lleno), los resultados conseguidos con "La Africana" fueron más satisfactorios:

*<Por la tarde, "L'Africana" (sic). Buena entrada. Buen éxito. Por la noche, "Tosca". Teatro lleno.>*⁸²⁸

*<La interpretación de la pasional obra de Sardou y Puccini tuvo momentos de brillantez y otros de un gris tan subido, que casi era carencia de todo color.>*⁸²⁹

27 de febrero de 1920: "Il Trovatore" (sin cambios en su elenco).

28 de febrero de 1920: "Cavalleria Rusticana" (sin cambios) e "I Pagliacci" (Mercedes Pujol sustituyó a Pepita Bugatto). Vicente Petri dirigió la orquesta en ambas, registrándose otro lleno en el Apolo.

1 de marzo de 1920: "Lohengrin" (Mercedes Pujol, Conchita Callao, Antonio Marqués y Juan Valls en los papeles principales). Vicente Petri en la dirección orquestal. Buena representación, en líneas generales, con el aforo del teatro lleno, a tenor de lo afirmado en el rotativo "El Pueblo":

*<Fue una representación agradable la de anoche. La orquesta hizo prodigios, bajo la dirección del maestro Petri, que demostró lo mucho que vale. Los artistas pusieron toda su alma en hacer un "Lohengrin" tan grandioso como lo concibió el genial maestro. (...) Los coros un tanto desafinados. El teatro atestado.>*⁸³⁰

3 de marzo de 1920: "La Bohème" (Mercedes Pujol, Pepita Bugatto, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla). Una buena representación, con el teatro totalmente ocupado por el público. Vicente Petri en la dirección. La crítica no ocultó sus simpatías hacia esta ópera pucciniana:

*<Anoche se cantó la ópera de Puccini, tan emocionante y pasional. Un poema de dolor, sacrificio y privaciones. (...) Al maestro Petri lo llamaron a escena para tributarle una ovación entusiasta. El teatro totalmente ocupado.>*⁸³¹

4 de marzo de 1920: (función de tarde): "La Bohème" (sin cambios).

4 de marzo de 1920: (función de noche): "Lohengrin" (sin cambios).

⁸²⁸ *Las Provincias*, 27 de febrero de 1920.

⁸²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 27 de febrero de 1920.

⁸³⁰ *El Pueblo*, 2 de marzo de 1920.

⁸³¹ *El Pueblo*, 4 de marzo de 1920.

5 de marzo de 1920: "Tosca" (Emilia Viñas, Antonio Marqués, Juan Valls). Función a beneficio del tenor Antonio Marqués, contando con Vicente Petri en la dirección.

6 de marzo de 1920: "La favorita" (María Andreu, Concha Callao, Antonio Marqués, Alejandro Nolla y Francisco Fionti). Aunque estaba prevista "La Gioconda", una indisposición de Emilia Viñas obligó al cambio de título, siendo sustituida la representación de la ópera de Ponchielli por la de Donizetti.

7 de marzo de 1920: (función de matinée): "Cavalleria Rusticana" (Pepita Bugatto, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla) e "I Pagliacci" (Mercedes Pujol, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla).

7 de marzo de 1920: (función de noche, a beneficio del tenor Miguel Mulleras): "La Bohème" (Mercedes Pujol, Pepita Bugatto, Miguel Mulleras, Alejandro Nolla). Con esta función concluyó la temporada de la compañía Petri-Baratta.

Tras casi dos años sin celebrar ópera en su proscenio (desde mayo de 1918), por fin el Teatro Principal volvió a contemplar la ópera en la última semana del mes de abril de 1920. El Teatro Principal recibió la visita de la compañía de ópera del Teatro Real de Madrid, desarrollándose una corta temporada que comenzaría el 24 de abril y finalizaría el 4 de mayo. En la nómina de cantantes que viajaban con la compañía del matritense coliseo brillaba el divo Tito Schipa. Junto a él, dos sopranos de primer rango nacional: Ofelia Nieto y Ángeles Ottein. Ambas eran hermanas⁸³² y nacidas en Algete (Madrid), aunque de ascendencia gallega. Entre el nacimiento de ambas mediaba un lustro: Ángeles había nacido en 1895, mientras que Ofelia lo hizo

⁸³² Ángeles Nieto Iglesias, hermana de Ofelia, invirtió su primer apellido (Nieto) y lo convirtió, escrito al revés, en "Ottein", duplicando la consonante "t", adoptando ese apellido artístico para no ser confundida con su hermana Ofelia. La duplicación de la "t" obedece, también, -de acuerdo con Hernández Girbal- a la voluntad de <darle mayor carácter exótico> (Cfr. Hernández Girbal, F.: *Cien Cantantes Españoles de Ópera y Zarzuela*, Op. cit., p. 283).

en 1900⁸³³. En el momento de su comparecencia en la presente temporada del Principal valenciano frisaban la edad de 20 y 25 años, respectivamente. Pese a su juventud, ambas habían iniciado ya una brillante carrera artística. Uno de los maestros de canto de las hermanas Nieto fue Lorenzo Simonetti, un tenor que había actuado en repetidas ocasiones en Valencia en el primer decenio de este siglo XX. La tipología vocal de Ofelia correspondía a la de soprano dramática. Por su parte, Ángeles era soprano ligera. Tomás Marco reconoce el gran papel llevado a cabo por Ofelia Nieto en pro de la ópera española, en los siguientes términos:

<La impagable Ofelia Nieto, la única gran diva que luchó por la ópera española>.⁸³⁴

Las dos hermanas cantaron en diversas ocasiones junto a Tito Schipa. Hernández Girbal apunta que Ofelia cantó *<en el Teatro Real con La Bohème junto a Tito Schipa>*,⁸³⁵ en una fecha posterior a 1916 y anterior a 1923. Efectivamente, y contrastando esta aseveración con la información que nos procura Gaspar Gómez de la Serna, Ofelia Nieto figura en la nómina de cantantes de la 69ª temporada del Teatro Real, correspondiente a 1918 - 1919, junto a Tito Schipa.⁸³⁶ Es decir, la temporada inmediatamente anterior a la llevada a cabo en el Teatro Principal valenciano. Por su parte, Ángeles cantó con Schipa a comienzos de la Guerra Civil española, de acuerdo con la siguiente afirmación de Hernández Girbal:

<El estallido de la guerra española la sorprendió en Turín, donde estaba representando Il Barbiere con Schipa>.⁸³⁷

El resto de la nómina de cantantes de la compañía del Teatro Real que se presentaron en la temporada primaveral en el Teatro Principal de Valencia eran voces de menor entidad. Ramona Galán era una *mezzo* conocida en Valencia desde la temporada 1910 - 1911. El resto de las voces que tenían

⁸³³ *Ibidem*, pp. 267 y 283.

⁸³⁴ Marco, T.: *Historia de la música española, nº 6, Siglo XX*, Op. cit., p. 44. Marco pone como ejemplo el empeño de Ofelia Nieto, junto a la también cantante María Gay, que hicieron posible el estreno de la gran ópera de Conrado del Campo "El Avapiés" (1918).

⁸³⁵ Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*, Op. cit., p. 268.

⁸³⁶ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 115. Muy probablemente Ofelia Nieto debió cantar "La Bohème" junto a Schipa en esa temporada.

⁸³⁷ Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela*, Op. cit., p. 285.

encomendados primeros papeles eran, para el público valenciano, ignotos; como, por ejemplo, el tenor dramático Andrés Toscani o el barítono Luis Montesanto. Por supuesto, la presencia de Tito Schipa dentro de esta compañía del Teatro Real había causado la natural expectación dentro de los medios de prensa valencianos. Léase, como botón de muestra, el anuncio previo aparecido en el diario "Las Provincias":

<Además de ser la compañía del Real, integra, con decorados, guardarropía, atrezzo, etc..., en ella figura el eminentísimo tenor, de fama mundial, favorito de todos los públicos, Tito Schipa>.⁸³⁸

A tenor de la previa periodística que acabamos de reproducir, la compañía del Teatro Real se había desplazado al Teatro Principal valenciano aportando todo el material escénico. Una vez más, funcionaba el "circuito ibérico", alimentando el Teatro Real las programaciones operísticas valencianas. En la dirección de orquesta, por último, un experimentada batuta catalana: José Sabater. Adjuntamos a continuación la lista completa de la compañía:

Sopranos: Ofelia Nieto, Ángeles Ottein.

Mezzosopranos: Rina Galo, Ramona Galán.

Tenores: Tito Schipa, Andrés Toscani, Jaime Ferrer.

Barítonos: Luis Montesanto, Ciro Scafa.

Bajos: José Fernández, Vicente Bettoni.

Bajo cómico: Carlos R. del Pozo.

Segundas partes y comprimarios: Manuel Basabe, Dolores Durán, Carlos Dotti, Anita Miguel, Ronaldo Osma, Esperanza Roberti, José Tonci.

Director artístico: Luis París.

Directores de orquesta: José Sabater, José Anglada.

Los precios variaban en función de la comparecencia en escena de Tito Schipa. Así, la tarifa de la butaca de patio adquirida en taquilla, no sujeta al abono, oscilaba entre las 16 pesetas para las funciones en que cantaba Tito Schipa y 9'60 pesetas para aquellas en que no actuaba el tenor de Lecce. La

⁸³⁸ *Las Provincias*, 23 de abril de 1920.

Entrada General, 4 y 2 pesetas, respectivamente. No obstante, en estos precios no estaban incluidos los impuestos, como veremos más adelante, lo que provocó las protestas del público debido a su carestía.

En el repertorio, junto "Aida" y "Rigoletto", figuraba "Otello", una creación verdiana más vanguardista, de armonías mucho más ricas y libres, recibida como *<el paradigma de la moderna ópera seria>*,⁸³⁹ pero que había tenido una repercusión menor en los teatros valencianos. Por parte de la escuela verista, "I Pagliacci" y el interesante estreno del *intermezzo* "Il Segreto di Susanna" (1909), del compositor veneciano Wolf-Ferrari. Una obra de viejas estructuras pero nuevos temas (el hábito fumador de la protagonista) en donde el verismo anduvo *<complementado por el neoclasicismo genial de Wolf-Ferrari>*.⁸⁴⁰ "Il Segreto di Susanna" ("El Secreto de Susana", en castellano) había sido estrenado el 16 de febrero de 1918 en el Teatro Real, dentro de la temporada 1917-1918, la cual había contado con el mismo director de escena: Luis París.⁸⁴¹ Una obra de moda de un compositor coetáneo, anunciada por la prensa valenciana en los siguientes términos:

<"El secreto de Susana", que actualmente recorre en triunfo los grandes teatros de Europa y América>.⁸⁴²

Este estreno de Wolf-Ferrari supuso, pues, un tímido *aggiornamento* para la escena valenciana, completándose la oferta con la fresca reposición de la "Manon" de Massenet; el *reprisse* de un clásico, "Il Barbiere di Siviglia" de Rossini; y la "Tosca" pucciniana.

La compañía del Real, que comenzó sus actuaciones el 24 de abril, partió el 5 de mayo hacia Málaga. Ello nos hace suponer, pues, que la visita a Valencia estaba incluida dentro de una gira por diversas provincias españolas. "Manon", el *capolavoro* de Massenet ya conocido por el público valenciano,

⁸³⁹ Mordden E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*. Col. "La música y los músicos". Ed. Javier Vergara, Buenos Aires, 1985, p. 218.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 295.

⁸⁴¹ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 115.

⁸⁴² *Las Provincias*, 1 de mayo de 1920.

servió para alzar el telón del Teatro Principal por vez primera, con Tito Schipa y Ofelia Nieto en el proscenio:

24 de abril de 1920: "Manon" (Ofelia Nieto, Tito Schipa y Vicente Bettoni encarnando los personajes estelares). José Sabater empuñó la batuta. Como era de esperar, y pese a la carestía de los precios, la presencia de Tito Schipa -quien cantaba por primera vez en Valencia- consiguió ocupar totalmente las localidades del Teatro Principal. La crítica del periódico "Las Provincias" definió certeramente las cualidades canoras de Tito Schipa:

<Posee una voz más intensa que voluminosa, con media voz de gran efecto. (...) "Paso" con excelente felicidad>.⁸⁴³

Efectivamente, el instrumento de Tito Schipa carecía de robustez y de un gran caudal sonoro. Tampoco poseía una amplia gama aguda. Celletti afirma a este respecto lo siguiente:

<il volume limitato, l'estensione relativamente modesta del registro acuto (fino al si naturale nei primi anni, non oltre il si bemolle poi) ben poco toglievano al fascino della sua voce, che era assolutamente inconfondibile per la delicatezza dello smalto, (...) e per la freschezza e la levigatezza che contraddistingueva ogni nota dalla zona superiore dei centri in poi. Si aggiunga a questo una tecnica così evoluta da rendere costante, nel canto di S., la presenza di tinte sfumate ed aeree, di trasparenze quasi metafisiche. Al tempo stesso, la perizia tecnica si traduceva in una sbalorditiva facilità e scorrevolezza d'emissione>.⁸⁴⁴

En consecuencia, una voz delicada, con una paleta sonora rica en medias tintas, difuminada y plena de transparencias, magistral en la sabia graduación de las *filature*, y una técnica que le permitía el "paso" o "pasaje" de la voz con extraordinaria facilidad. Pese a que estas características instrumentales no encajaban a plena satisfacción dentro de los genuinos gustos de los aficionados valencianos -admiradores del tenor "spinto", denominado popularmente "*fort-tenor*"-, es innegable que el triunfo de Schipa fue rotundo. Ello no obstante, la crónica del diario "El Mercantil Valenciano" recoge el disgusto del público por los elevados precios, al tiempo que sanciona en segundo término la buena actuación de Ofelia Nieto, así como la calidad de los decorados y vestuarios procedentes del Teatro Real:

⁸⁴³ *Las Provincias*, 25 de abril de 1920.

⁸⁴⁴ Celletti, R.: *Le Grandi Voci*, Op. cit., pp. 727 - 728.

<Cierta parte del público mostró frialdad con los artistas obedeciendo a la exageración de los precios (se anunció la butaca a 16 ptas., con impuestos fueron 20 ptas. y se aumentó el precio a 25 ptas.).

Es difícil traer artistas de esta talla a Valencia, pero también es verdad que aquí se han oído grandes voces a precios no tan elevados.

Ofelia Nieto dio una versión de "Manon" acertada y en algunos momentos con feliz inspiración. Tito Schipa fue muy aplaudido en el acto segundo y tercero compartiendo los aplausos con Ofelia Nieto. (...) Bien los coros y la orquesta. A bastante mayor altura la sastrería y el decorado.>⁸⁴⁵

25 de abril de 1920: "Otello" (Ofelia Nieto, Andrés Toscani, Luis Montesanto). Con una gran entrada de público, la representación de la ópera verdiana supuso un triunfo para el trío de cantantes estelares, en especial para Ofelia Nieto en el "roll" de "Desdémona", apropiado para una soprano dramática. "El Mercantil Valenciano" señaló asimismo la sujeción de Ofelia Nieto a la partitura verdiana, ejecutándola con sobriedad y sin añadidos ornamentales, razón por la cual considera a la cantante madrileña adecuada para la interpretación de óperas wagnerianas. Desde esta óptica, la postura crítica del rotativo "El Mercantil Valenciano" vuelve a manifestarse decididamente filowagneriana, aprobando la pureza ejecutoria que Wagner defendía, el respeto estricto a sus partituras. Ensalzando los vestuarios, y a título de curiosidad, la crítica de este diario señala el parentesco entre la indumentaria de "Otello" y la pintura homónima de Muñoz Degrain:

<Obra difícilísima en todas sus partes, obtuvo una interpretación ajustada y digna, sobresaliendo notablemente la labor de la señorita Ofelia Nieto, que confirma su escuela dramática, ajustada estrictamente al carácter del personaje que interpreta y su estilo de canto depurado y sobrio; interpretó con gran fidelidad a "Desdémona" y mantuvo al personaje a una gran altura durante toda la obra. Ofelia Nieto canta como Wagner exigía a los artistas que cantasen sus obras: sobriamente, sujetándose estrictamente a lo escrito en su partitella; y por esta razón la Nieto será una ideal intérprete de las obras wagnerianas. Cantó magistralmente la romanza del sauce, y de un modo ideal la famosa Ave María. (...) La obra fue muy bien vestida por todos los artistas, especialmente las señoritas. "Othello" (sic) y "Yago" vistieron todos los trajes con gran propiedad histórica, recordando el primero el célebre cuadro "Othello y Desdémona" de Muñoz Degrain.>⁸⁴⁶

26 de abril de 1920: "Il Barbiere di Siviglia" (Ángeles Ottein, Tito Schipa, Luis Montesanto, Vicente Bettoni y Carlos R. del Pozo, éste último encarnando a "Don Basilio"). Hubo una floja asistencia de espectadores al Teatro Principal, *<lo cual demuestra que el público no transije con esa elevación exagerada de*

⁸⁴⁵ *El Mercantil Valenciano*, 25 de abril de 1920.

⁸⁴⁶ *El Mercantil Valenciano*, 26 de abril de 1920.

los precios>⁸⁴⁷, debido a la presencia de Schipa en la escena. Pese a ello, la crítica consideró unánimemente que fue un *Barbero* memorable, ora por el conjunto ora por las voces individuales:

<Pocas veces, en honor a la verdad sea dicho, veremos en nuestros teatros un Barbero como el de anoche, en el cual no sabía el público qué admirar más: si lo completo y bello del conjunto o la extraordinaria labor individual de cada artista.

Ángeles Ottein interpretó a "Rosina". No hay palabras para traducir la impresión que la Ottein causó anoche en el público. Asombrado ante aquella maravilla de voz y de arte: emocionado porque quien así vencía en toda la línea era una española, el auditorio del Principal aplaudió a Ángeles Ottein calurosamente y entusiasmadamente durante toda la obra (...). Fue un momento emocionante que recordarán siempre con íntima satisfacción los amantes del arte.

Schipa desempeñó magistralmente el papel de "Almaviva" (...). Luis Montesanto interpretó a "Figaro" con gran claridad y simpatía; mereció ser más aplaudido, pues cantó admirablemente. (...) Un aplauso a todos, y a los coros y a la orquesta.>⁸⁴⁸

En la misma línea se pronunciaron los restantes rotativos. Sirva como botón de muestra un párrafo que hemos extractado de la crítica del diario "El Pueblo":

<Anoche se cantó "El barbero de Sevilla". Mejor diríamos que se esculpió la ópera rossiniana en la escena del Principal, para que allá permanezca hasta que otro conjunto de artistas como los que la interpretaron anoche sea capaz de borrarla. ¡Oh!, fué un "Barbero de Sevilla" memorable.>⁸⁴⁹

27 de abril de 1920: "Aida" (Ofelia Nieto, Rina Galo, Andrés Toscani, Ciro Scafa, Vicente Bettoni). Salvo la actuación de Ofelia Nieto, la representación de "Aida" fue un fracaso tanto para la crítica cuanto para el público, provocando en éste últimos muestras de desagrado. Para el diario "Las Provincias", el "talón de Aquiles" fundamental de la interpretación estuvo en las flaquezas del tenor:

<Toscani, "Radamés", se resintió del cansancio del "Othello" (sic) anterior, y, al público, su voz le pareció abaritonada.>⁸⁵⁰

"El Mercantil Valenciano" agrega la inseguridad y enfermedad de algunos cantantes -como Ofelia Nieto, a pesar de lo cual constituyó la excepción- y la inadecuación de Andrés Toscani a su papel, proponiendo -en aras de la calidad- la cancelación previa de la representación:

<Durante la representación de esta obra, algunos artistas oyeron ostensibles muestras de desagrado del público, indignado; porque si los artistas estaban enfermos o no tenían seguridad en la ejecución de la obra, debió de suspenderse ésta.

⁸⁴⁷ *El Mercantil Valenciano*, 27 de abril de 1920.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ *El Pueblo*, 27 de abril de 1920.

⁸⁵⁰ *Las Provincias*, 28 de abril de 1920. (Ha menester recordar acá que el papel de "Radamés" requiere un tenor "spinto").

Ofelia Nieto fué la única que se salvó del naufragio, oyendo aplausos, y eso que estaba enferma, y a pesar de su enfriamiento cantó muy bien la parte de "Aida".

La versión que dió anoche el tenor señor Toscani de "Radamés" no agradó al público. Desde su salida se le vió desencajado de la obra, y casi diríamos del propio personaje que representaba.>⁸⁵¹

28 de abril de 1920: "Rigoletto" (Ángeles Ottein, Rina Galo, Tito Schipa, Luis Montesanto, Vicente Bettoni). Éxito de la representación, en especial para los principales cantantes, resumida por la crítica de "Las Provincias" de la siguiente manera:

<Gran velada de aplausos y felicitaciones. Ángeles Ottein, Schipa y Montesanto bordaron sus papeles, basta con decir que fué la noche de las repeticiones: Ottein repetía el aria del segundo acto, en el acto siguiente, su dúo con el baritono también se repitió; también hubo un bis con la donna e mobile.>⁸⁵²

30 de abril de 1920: "I Pagliacci" (Ofelia Nieto, Andrés Toscani, Luis Montesanto, Ciro Scafa y Jaime Ferrer) e "Il Segreto di Susanna" (Ofelia Nieto, Luis Montesanto, Carlos R. del Pozo). El "intermezzo" de Wolf-Ferrari recibió el beneplácito unánime de la crítica periodística valenciana, coincidiendo también en su "modernidad". Prosiguiendo con la costumbre de ejercitar una crítica a los valores musicales, intrínsecos, de la obra, cuando se trataba de un estreno en la ciudad, (amén de incluir una sinopsis argumental), el diario "Las Provincias" la encuentra ligera y sencilla, carente de grandes dificultades vocales pero divertida, catalogándola como una partitura cercana a Humperdinck, (un compositor que participa en cierta medida de la lingüística wagneriana)⁸⁵³:

<Entre los actuales compositores italianos que procuran llevar el arte del país por los modernos derroteros, figura en lugar eminente Hermann Wolf-Ferrari. (...) Trátase de un delicado poema, gracioso, ligero, en donde la sencillez de la acción está sostenida por una música muy bien hecha, a la manera de "Hansel y Gretel" de Humperdinck. La fábula es de un humorismo delicioso. (...) La obra no tiene partichelas de grandes dificultades, pero requiere en cambio unas condiciones de actores excepcionales. (...) La interpretación que obtuvo el lindo "intermezzo" fue superior a todo elogio. El público aplaudió muy friamente al final de la obra. Nieto, Montesanto y Del Pozo estuvieron muy bien. Tanto la presentación como el vestuario fueron dignos de elogio.>⁸⁵⁴

Esta frialdad advertida en el público por la crítica de "Las Provincias" contrasta con otras opiniones, como la del periódico "El Mercantil Valenciano":

⁸⁵¹ *El Mercantil Valenciano*, 28 de abril de 1920.

⁸⁵² *Las Provincias*, 29 de abril de 1920.

⁸⁵³ Engelbert Humperdinck colaboró con Richard Wagner en los preparativos del estreno de "Parsifal", amén de tutelar la formación musical de Siegfried Wagner, hijo del compositor. La paleta orquestal de Humperdinck es resueltamente wagneriana, aunque es verdad que la ópera de Humperdinck, como "Hänsel und Gretel", rehuye el monumentalismo wagneriano.

⁸⁵⁴ *Las Provincias*, 1 de mayo de 1920.

*<Wolf-Ferrari ofrece en "El secreto de Susana" una página moderna, dentro de los cánones de la clásica escuela italiana, y triunfa en toda línea, como triunfó anoche en nuestro teatro Principal. La obra fue aplaudida al final con insistencia y unanimidad, como asimismo sus intérpretes Ofelia Nieto y Montesanto.>*⁸⁵⁵

Tampoco la crítica del diario "El Pueblo" recoge la "frialidad" del público apuntada por "Las Provincias". Defendiendo la calidad técnica y melódica de la partitura, el crítico fundamenta la modernidad de "Il Segreto di Susanna" por la subordinación del cantante a la rica paleta orquestal, un rasgo en verdad alóctono a la esencia de la ópera italiana tradicional:

*<Se advierte que el compositor está perfectamente impuesto en las corrientes modernas por la supeditación de los cantantes a la orquesta, a la que ha reservado el autor belleza de colorido y ambiente descriptivo del mejor gusto. La partitura es una preciosidad, de melodía inspirada y orquestada con aire singular. Al terminar el estreno, que fué un éxito franco y lisonjero, salieron tres veces a escena la señorita Nieto y el señor Montesanto, tributándoles el público cariñosos aplausos.>*⁸⁵⁶

1 de mayo de 1920: (función de matinée, 18 horas): "Il Segreto di Susanna" (sin cambios).

1 de mayo de 1920: (función de noche): "Il Barbiere di Siviglia" (sin cambios).

Aunque se había anunciado la representación de la ópera "Tosca" para el día 3 de mayo, se aplazó finalmente al día siguiente, constituyendo la función de despedida de la compañía:

4 de mayo de 1920: "Tosca" (Ofelia Nieto, Tito Schipa, Ciro Scafa). Una buena representación, aunque el Teatro Principal no estaba lleno:

*<Acudió bastante público que ovacionó mucho a los artistas (sobre todo a Schipa en la romanza del tercer acto que repitió dos veces). (...)Digno remate a una brillante temporada.>*⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ *El Mercantil Valenciano*, 1 de mayo de 1920.

⁸⁵⁶ *El Pueblo*, 1 de mayo de 1920.

⁸⁵⁷ *Las Provincias*, 5 de mayo de 1920.

III.21.- LA TEMPORADA 1920 - 1921: ÓPERA EN EL TEATRO APOLO: COMPAÑÍA DE MARÍA LLÁCER: ESTRENO DE "PARSIFAL". COMPAÑÍA DE VICENTE PETRI. ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: GENOVEVA VIX, GIACOMO LAURI-VOLPI Y MARÍA ROS.

El día 16 de octubre de 1920 regresó nuevamente la compañía de María LLácer al Teatro Apolo, inaugurando así una importante temporada en donde se estrenó el "Parsifal" wagneriano. Junto a "Parsifal", la compañía repuso "Madame Butterfly" y "Thais", además de la tradicional "Aida" y "La favorita". "Madame Butterfly", además, fue interpretada por la cantante japonesa Tamaki Muira.⁸⁵⁸

Una huelga de tipógrafos impidió la publicación absoluta, de todos los periódicos valencianos, en el período comprendido entre el 9 de octubre y el 5 de noviembre de 1920.⁸⁵⁹ En consecuencia, nos ha resultado imposible la reconstrucción de las representaciones operísticas habidas durante ese período en el Teatro Apolo. Los datos aportados en la cabecera de este apartado son excesivamente vagos, omitiéndose además todo juicio crítico sobre las distintas representaciones. No en vano los "Almanaques" editados por el diario "Las Provincias" no son sino meros resúmenes de los eventos más importantes acaecidos el año anterior, publicados al año siguiente.

Si la temporada comenzó el 16 de octubre de 1920, con toda seguridad finalizó antes del 30 de octubre, pues en esa fecha encontramos a la compañía de María LLácer-Ercole Casali en el Teatro Gayarre de Pamplona.

⁸⁵⁸ Almanaque de *Las Provincias*, 1921.

⁸⁵⁹ La última edición de los periódicos valencianos previa a la huelga de tipógrafos correspondió al día 8 de octubre de 1920, saliendo nuevamente a la calle el 6 de noviembre de 1920.

Efectivamente, consta en los archivos de dicho coliseo navarro el cuaderno-agenda de contaduría correspondiente a la temporada teatral 1920 - 1921, figurando anotado en la página correspondiente al sábado, 30 de octubre de 1920, la primera función nocturna de abono de la compañía de María LLácer, en donde se escenificó "La Walkiria" (sic).⁸⁶⁰ En el Teatro Gayarre, la compañía representó también "Parsifal" (1 de noviembre), además de "Manon" (31 de octubre) y "La favorita", ésta última fuera del abono, el 2 de noviembre de 1920. Se encuentran asimismo anotados los precios de las butacas y de la Entrada General, así como los cantantes y el director de cada una de las cuatro funciones. En el elenco de la compañía de María LLácer que actuó en el Teatro Gayarre figuran los siguientes cantantes: las sopranos María LLácer y Bianca Stagno-Bellincioni; las mezzosopranos Béjar y Rina Agozzino; los tenores Fagoaga y Dino Borgioli; los barítonos Cesare Formichi y Francesco Federici; y los bajos Villuendas y Camassi. Como directores de orquesta, el maestro Arbós y Pedro Blanch. Pero, ¿acaso esta plantilla canora -podemos incluir a los directores de orquesta- es la misma que había actuado tan sólo unos pocos días antes en el Teatro Apolo?. Es verdad que Pedro Blanch había colaborado anteriormente con la compañía de María LLácer durante la temporada teatral 1919 - 1920 en el mismo escenario, el del Teatro Apolo, y es posible que ahora lo hiciese nuevamente. Tal vez Tamaki Muira fuese contratada en el Teatro Apolo tan sólo para la interpretación de "Madame Butterfly", ópera que no fue escenificada en el Gayarre pamplonés. Roger Alier y Francesc Xavier Mata recogen la participación de la soprano japonesa en la temporada 1920 - 1921 del Liceo de Barcelona para la ejecución de "Madame Butterfly".⁸⁶¹ Al menos, sí tenemos constancia de que uno de los cantantes, el barítono Cesare Formichi, sí cantó en la presente temporada de ópera del Apolo, con la compañía de María LLácer, además de Tamaki Muira, por

⁸⁶⁰ Cfr. apéndice documental.

⁸⁶¹ Alier i Aixalà, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*, Op. cit., p. 112.

supuesto. En la crítica del diario "La Voz Valenciana" publicada el 13 de mayo de 1921 -por lo tanto, ya en el año siguiente, aunque inmersa en la misma temporada teatral-, correspondiente al debut de una compañía de ópera en el Teatro Principal e integrada por efectivos del Teatro Real y del Liceo de Barcelona, se afirma lo siguiente en los dos primeros párrafos:

<Anoche debutó en nuestro primer coliseo la compañía de ópera que ha hecho las delicias de los "dilettantis" durante dos provechosas temporadas en Madrid y Barcelona, escogiendo para su presentación la hermosa y ya célebre obra del gran Massenet, "Thais".

Estaban encargados de los protagonistas de tan inspirada ópera, nada menos que Genoveva Vix, ya conocida y admirada de nuestro público, y César Formichi, a quien también cariñosamente conocíamos, cuando vino con nuestra paisana María LLácer a hacer "Parsifal" y "Las Walkirias", en Apolo.>⁸⁶²

Por consiguiente, conocemos la identidad de tres cantantes que actuaron en el Teatro Apolo en la presente temporada, formando parte de la compañía de María LLácer-Ercole Casali: la propia María LLácer -por razones obvias-, la soprano nipona Tamaki Muira y el barítono Cesare Formichi. Sospechamos, aunque sin pruebas documentales que lo justifiquen, que el director Pedro Blanch podría encontrarse en la lista artística actuante. Incluso, -y a tenor de lo aseverado en la crónica del diario "Voz de Valencia"- se llegó a representar "La Walkiria", ópera no recogida por el resumen del "Almanaque Las Provincias" antes citado.

Todo lo demás, -los restantes cantantes y otros directores de orquesta-, no trasciende la mera conjetura. En consecuencia, la elemental prudencia y el rigor científico nos impiden elaborar aseveración alguna al respecto, ora afirmativa ora negativa, pues carece de todo fundamento documental. Tal vez los efectivos canoros fuesen los mismos; pero ha menester recordar acá que las compañías variaban con gran facilidad las plantillas, al menos parcialmente, salvo contadas excepciones como la compañía Gorgé, y aún dentro de ésta permanecía inalterable tan sólo el núcleo familiar.

⁸⁶² *La Voz Valenciana*, 13 de mayo de 1921.

El 3 de marzo de 1921 dio comienzo una nueva temporada de ópera en el Teatro Apolo. Vicente Petri había organizado una nueva compañía de ópera italiana, que contaba con las siguientes voces:

Sopranos: Emilia Viñas, Remedios Todolí, Teresita Oliver.

Mezzosopranos: Conchita Callao, Balbina Martínez.

Contralto: Elda Roses.

Tenores: Enrique Álvarez, Salvador Recasens, José Bruna, Manuel Rossat.

Barítonos: Jorge Frau, José Jordá, Enrique Tost.

Bajos: Conrado Giralt, Sandro Griff, Luis Calvo y José Balsells.

Empuñando la batuta, el propio maestro Vicente Petri.

Salvo la mezzo Concepción Callao, el resto del elenco artístico eran voces de poca importancia. Algunos, como Conrado Giralt, Luis Calvo o José Jordá, eran cantantes con oficio y veteranía sobre el proscenio. Otro tanto puede decirse de Emilia Viñas, otrora colaboradora de las compañías de Vicente Petri y Arturo Baratta. Otros, como el tenor José Bruna o Remedios Todolí, eran jóvenes principiantes.

Tampoco hubo ninguna novedad especialmente relevante en las óperas programadas en el Teatro Apolo por esta compañía. Títulos de moda, ya consolidados dentro de los repertorios habituales, como las óperas veristas "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci"; la "Tosca" pucciniana; la consabida "Aida", junto a "Rigoletto"; el mantenimiento de la ópera *bel cantista* "La favorita", la creación donizettiana que mejor resistía el paso del tiempo; "La Africana" meyerbeeriana; el "Lohengrin" wagneriano; y, acaso, el añejo *reprise* de "Faust" de Gounod, y la mejor ópera de Bizet: "Carmen".

La temporada, aunque bien acogida por la crítica y el público en líneas generales, careció de especial relevancia. Tampoco la prensa valenciana le dispensó gran atención. Las crónicas críticas de las funciones son concisas,

por regla general. Incluso, en algunos casos, se omitieron en ciertos periódicos la confección de crónicas sobre determinadas funciones.

Prosiguiendo con la tradición, la ópera "Aida" sirvió para alzar el telón de la primera función.

3 de marzo de 1921: "Aida" (¿Fidela Campiña o Emilia Viñas en el papel de "Aida"?; Elda Roses, Enrique Álvarez, José Jordá, Conrado Giral y Sandro Griff). Existe acá una confusión entre las distintas crónicas periodísticas sobre qué cantante interpretó el papel femenino estelar: Fidela Campiña o Emilia Viñas. En los anuncios previos a la función insertados en la prensa no aparece Fidela Campiña, haciéndolo en su lugar Emilia Viñas.⁸⁶³ El rotativo "Correspondencia de Valencia" no cita a Fidela Campiña, y sí a Emilia Viñas. Aunque no menciona su "roll" interpretativo, es evidente que -por su tipología vocal y figurando la contralto Elda Roses- hubo de interpretar el personaje de "Aida", amén de reseñar a Emilia Viñas en primer término:⁸⁶⁴

<Debutó anoche una compañía de ópera de artistas muy estimables, algunos de ellos ya conocidos por el público, por haber actuado en el mismo teatro el año anterior.

La obra del inmortal Verdi "Aida" que parece la obligada para presentación del elenco artístico, la que se representó anoche, y en ella alcanzaron un brillante éxito todos cuantos tomaron parte a pesar de las dificultades que tiene la partitura.

Emilia Viñas, a la que el año pasado apenas pudimos oír, porque se indispuso a los pocos días de empezar la temporada, ha progresado mucho en su carrera. Además de una excelente cantante es una buena artista que no descuida detalle.

También merece especial atención el barítono señor Jordá, que fue con la señorita Viñas los que alcanzaron un triunfo de oro de ley. En el dúo del tercer acto conquistaron una ovación formidable.

Enrique Álvarez hizo un "Radamés" muy discreto, siendo aplaudido en algunos pasajes.

Elda Roses posee una hermosa voz de contralto, y aunque luchó con la emoción propia de presentarse ante un público desconocido, salvó con discreción los escollos de su difícil particella.

Conrado llevó bien su cometido y los propio podemos decir de todos los demás artistas.

Los coros bastante ajustados.

Petri, el maestro incansable de siempre, tuvo que comparecer en el palco escénico a la terminación del segundo acto para tributarle el público una entusiasta ovación>.⁸⁶⁵

Sosteniendo la misma opinión, la escueta crónica del "Diario de Valencia" afirma que Emilia Viñas participó en la representación primigenia de "Aida":

⁸⁶³ Cfr. apéndice documental.

⁸⁶⁴ Lógicamente, el personaje central de la trama era reseñado en primer lugar.

⁸⁶⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 4 de marzo de 1921.

<Debutó anoche en Apolo un estimable conjunto de ópera, y con ese motivo se vió muy concurrido el coliseo de la calle de Don Juan de Austria.

"Aida" fué la obra escogida para inaugurar la serie de funciones que se anuncian.

Resultó la ópera de Verdi interpretada con todas las peculiaridades que suelen acompañar a las manifestaciones operísticas del género de la actual de Apolo, y así fueron aplaudidos los cantantes y el director de orquesta, maestro Petri, en los momentos culminantes, pero especialmente en el concertante del acto segundo. Sinceras ovaciones se le otorgaron al barítono Jordá, que posee una bonita voz noblemente timbrada. La soprano Emilia Viñas, la contralto Blanca Rosses (sic), el tenor Álvarez y los bajos Giral y Grif intervinieron en la interpretación>.⁸⁶⁶

También "El Mercantil Valenciano" (firmada la crónica con la letra "F.", queremos entender que corresponde al pseudónimo de "Fidelio") cita a Emilia Viñas. Su crónica, algo más extensa que la anterior, reconoce el carácter modesto de la compañía:

<Anoche triunfó Verdi en toda la línea. "Aida" es una ópera que quisiéramos los admiradores de Verdi oír siempre cantada por notabilidades; pero cuando no es posible reunir un notable cuarteto para interpretar los amores románticos de Radamés, la pasión de Aida, los celos de Amneris y la patriótica fiereza de Amonasro, nos encanta la abnegación y la buena voluntad de los artistas modestos que se atreven con la difícil partitura verdiana y consiguen éxitos ruidosos y legítimos triunfos como el que consiguió la compañía que debutó anoche en Apolo, salvo pequeños lunares.

Algunos artistas son conocidos ya de nuestro público, como la señorita Emilia Viñas, José Jordá y Conrado Giral, y están ya juzgados por nuestros aficionados.

El tenor Enrique Álvarez, que debutó anoche por primera vez en Valencia, posee una voz extensa y bien timbrada, que lució en algunos momentos espléndidamente, si bien en otros, efecto de la indisposición que sufría, no logró igual brillantez.

Fue muy aplaudida la señorita Viñas en la romanza "Ritorna vincitor" y en el dúo de tiple y contralto, que cantó con la señorita Elda Roses, una artista discreta y voluntariosa; también escuchó calurosos aplausos el señor Jordá en el dúo del tercer acto, obligándole el público a comparecer a escena tres veces.

Todos los artistas fueron ovacionados en el concertante del segundo acto unánimemente, y al final de éste se levantó varias veces el telón para recibir los aplausos del público, junto con el maestro Petri que dirigía.

Bien los coros, aunque hubiera sido de desear un poco más de ajuste en algunos momentos, como en el dúo final.

La orquesta, ajustada, mereció un aplauso en el preludio.

F.>⁸⁶⁷

En cambio, dos periódicos, "Voz de Valencia" y "Las Provincias", mencionan la participación de Fidela Campiña. El primero, la "Voz de Valencia", en una amplia crítica, -firmada con las iniciales "E.B.G."- centra su interés en analizar el instrumento del tenor Enrique Álvarez, que actuaba por vez primera en Valencia, y elogia la labor de Fidela Campiña, a quien cita en tres ocasiones:

<Con la obra "Aida", inauguró su temporada de ópera la compañía de este teatro.

⁸⁶⁶ *Diario de Valencia*, 4 de marzo de 1921.

⁸⁶⁷ *El Mercantil Valenciano*, 4 de marzo de 1921.

Muchos de los artistas que en ella figuraban, son conocidísimos ya del público valenciano, que anoche, al aparecer en escena, fueron saludados con visibles muestras de afecto.

La obra de Verdi obtuvo una interpretación muy ajustada, pudiendo afirmarse que, en conjunto, fue un éxito ruidoso de la compañía, así como de la orquesta, que con acierto dirige el maestro Petri.

El tenor señor Álvarez, no conocido aún en nuestra ciudad, cantó muy bien y escuchó aplausos merecidos. En su papel, erizado de dificultades de interpretación, demostró ser un cantante. Tiene un timbre de voz exquisitamente tierno y una habilidad extraordinaria para filar las notas. Esa cualidad es digna de toda alabanza, por la limpieza con que lo hace, efectuando los cambios de intensidad sin la más ligera rugosidad, escollo que pocos tenores de su categoría logran salvar.

La primera impresión grata de la noche fue la gentil Fidela Campiña, cantando el papel de "Aida", que fue de lo mejorcito. Artista de gran valer, tiene una voz muy agradable, y la maneja con habilidad y con gusto. Domina perfectamente la difícil partitura de Verdi. El concertante del segundo acto, le fue premiado con grandes aplausos, y en los dúos sucesivos, el éxito de Fidelia (sic) Campiña fue creciendo por momentos, y los aplausos espontáneos, llenos de verdadero entusiasmo, se sucedieron en cada uno de sus números musicales. Fidela Campiña puede estar satisfecha del gran éxito obtenido anoche.

También merece ser recordada con aplauso la labor del barítono, cuya voz produjo óptima impresión en el auditorio. Supo hacer uso inteligente de sus facultades, valorando el don natural con los esmeros depurados de su arte.

Empieza la temporada de ópera en el teatro de Apolo, bajo los mejores auspicios.- E.B.G.>⁸⁶⁸

Por último, el diario "Las Provincias" alude a la interpretación por Fidela

Campiña del papel de "Aida" en una ocasión:

<Ayer se inauguró la temporada de ópera en este teatro cantándose "Aida". El teatro estaba animadísimo. Lo excelente del cuadro y lo módico de los precios contribuye a que el público haya recibido con agrado y aplauso a la compañía. Además contribuye a la buena acogida el tratarse de artistas estimados y aplaudidos de nuestro público. (...) Fidela Campiña, la gentil artista, de bella voz, bella figura y arte infatigable, vuelve (...) con sus cualidades famosas de cantante y actriz de gran valor. Cantó el papel de "Aida" y lo presentó con su acostumbrada maestría, y toda la noche fue de ovaciones para la celebrada tiple. En el concertante del segundo acto ella decidió el aplauso. En los dúos sucesivos también mostróse la artista de siempre que se lleva los aplausos de rigor.>⁸⁶⁹

Hecha esta exposición de crónicas periodísticas, nos permitimos poner en duda la participación de Fidela Campiña en esta temporada, pues no hubo sido anunciada previamente. Resulta infrecuente, por otra parte, que Fidela Campiña tan sólo cantase en una función; ya que es la única ocasión en que se le menciona. Y si lo hubiese hecho, figuraría en las críticas la sustitución de una (Emilia Viñas) por otra (Fidela Campiña). Dada la proximidad de la desinencia de ambos apellidos ("—lñas" e "—lña") tal vez hubiere una confusión en ambas crónicas, "La Voz Valenciana" y "Las Provincias", y aunque figura escrito Fidela Campiña se alude a Emilia Viñas. No encontramos otra hipótesis coherente.

⁸⁶⁸ *La Voz Valenciana*, 4 de marzo de 1921.

⁸⁶⁹ *Las Provincias*, 4 de marzo de 1921.

4 de marzo de 1921: "Tosca" (Emilia Viñas, José Bruna y Jorge Frau en los principales papeles). Una interpretación <que fue muy del agrado del público>. ⁸⁷⁰

5 de marzo de 1921: "Lohengrin" (Remedios Todolí, Elda Roses, Salvador Recasens, Enrique Tost y Conrado Giralt en los principales papeles). Aunque el teatro estaba lleno, esta representación de "Lohengrin" <no satisfizo (...) al público del Apolo>. ⁸⁷¹

6 de marzo de 1921: (función de *matinée*): "Lohengrin" (sin cambios en su reparto).

6 de marzo de 1921: (función de noche): "Rigoletto" (Teresita Oliver, José Bruna, Jorge Frau, Conrado Giralt y Balbina Martínez en los principales papeles). Una buena interpretación.

7 de marzo de 1921: "Tosca" (sin cambios).

8 de marzo de 1921: "Carmen" (encabezaron el reparto Conchita Callao, Teresita Oliver, Enrique Álvarez y José Jordá). La ópera "Carmen", que cosechó muy buenos resultados, se puso en escena para la <presentación de la eminente mezzosoprano Conchita Callao>. ⁸⁷²

9 de marzo de 1921: "Cavalleria Rusticana" (Emilia Viñas, Balbina Martínez, José Bruna y Jorge Frau) e "I Pagliacci" (Remedios Todolí, Enrique Álvarez y José Jordá). Dos obras que gustaron al público y a la crítica.

10 de marzo de 1921: (función de *matinée*, extraordinaria): "Rigoletto" (sin cambios).

10 de marzo de 1921: (función de noche): "Aida" (¿Emilia Viñas o Remedios Todolí en el papel de "Aida"?, Conchita Callao, Enrique Álvarez, José Jordá y Conrado Giralt). Pese a que estaba anunciada en las previas publicitarias periodísticas Emilia Viñas, sin embargo no aparece ésta en las crónicas de la crítica musical del día siguiente; figurando en su lugar la

⁸⁷⁰ *El Mercantil Valenciano*, 5 de marzo de 1921.

⁸⁷¹ *El Mercantil Valenciano*, 6 de marzo de 1921.

⁸⁷² *El Mercantil Valenciano*, 9 de marzo de 1921.

soprano lírico-dramática Remedios Todolí. Aportamos para ello dos críticas, correspondientes a los periódicos "La Voz Valenciana" y "El Mercantil Valenciano" (en otros medios de prensa, como por ejemplo, el "Diario de Valencia" o la "Correspondencia de Valencia", no hubo crítica de esa función):

*<La soprano Remedios Todolí, supo hacer una creación en el papel de "Aida"; dotada de una voz potente y de grandes condiciones artísticas, le es fácil dar al personaje que interpreta su carácter distintivo, cualidad ésta que le ha servido para conquistarse en Valencia un cartel por demás merecido.>*⁸⁷³

*<La parte de "Aida" fue desempeñada por la señorita Todolí con bastante acierto. Esta artista va adquiriendo mayor soltura e interpretando las obras con más expresión. Fue muy aplaudida en los momentos más salientes y difíciles. (...) Repetimos que fue una "Aida" memorable la de anoche.>*⁸⁷⁴

11 de marzo de 1921: "La favorita" (Conchita Callao, José Bruna, Jorge Frau y Conrado Giralt). Una representación del agrado del público.

12 de marzo de 1921: "Faust" (Remedios Todolí, Manuel Rossat, Jorge Frau y Conrado Giralt en los principales papeles). Una interpretación desigual.

13 de marzo de 1921: "Cavalleria Rusticana" (Remedios Todolí, Balbina Martínez, Manuel Rossat y José Balsells) e "I Pagliacci" (sin cambios).

15 de marzo de 1921: "La Africana" (Emilia Viñas, Teresita Oliver, Balbina Martínez, Enrique Álvarez, José Jordá, Conrado Giralt, José Balsells). Con esta representación de la *grand opéra* de Meyerbeer concluyó la actuación de la compañía de Vicente Petri. Una representación "aceptable", modesto calificativo que sirve para definir esta temporada en el Teatro Apolo.

En el mes de mayo de 1921 se presentó en el Teatro Principal una gran compañía, integrada por cantantes procedentes de la postrera temporada del Teatro Real y el Liceo barcelonés⁸⁷⁵. Exponemos a continuación su lista artística:

Dirección artística: Eugenio Pieri Levy.

⁸⁷³ *La Voz Valenciana*, 11 de marzo de 1921.

⁸⁷⁴ *El Mercantil Valenciano*, 11 de marzo de 1921.

⁸⁷⁵ Cfr. *La Correspondencia de Valencia*, 9 de mayo de 1921: *<El jueves 12 con la ópera "Thais" debutará la gran compañía, cuyos elementos artísticos, procedentes de la última temporada del Real y Liceo, ya conoce el público.>*

Maestros directores y concertadores: Arturo Saco del Valle y José Sabater.

Otro maestro: Francisco Ribas.

Sopranos: Teresina Burchi, María Ros y Genoveva Vix.

Mezzosoprano y contralto: Elena Lucci.

Otras sopranos: Enriqueta Aceña, Galli Marchetti y Alexina Zanardi.

Tenores: Walter Kirchoff y Lauri-Volpi.

Barítonos: Cesare Formichi y Alfredo Gandolfi.

Bajo: Gaudio Mansueto.

Otro bajo: Conrado Giralt.

Otro tenor: Vicente Gallofré.

Apuntador: L. Pinilla.

Partiquinos: Antonio Oliver y José Bataller.

Director de escena: F. Rayer.⁸⁷⁶

El cuerpo de baile estaba formado por 10 bailarinas. El coro, integrado por 32 coristas. La orquesta estaba constituida por 50 profesores. El precio de las localidades "a diario", esto es, localidades no adquiridas por medio del abono para todas las funciones, oscilaba de acuerdo con la presencia en escena de Giacomo Lauri-Volpi. Así, la butaca de patio costaba 12 pesetas en aquellas funciones en donde no cantaba Lauri-Volpi, ascendiendo a 20 pesetas en aquellas óperas interpretadas por el tenor de Lanuvio. Las tarifas de la Entrada General se duplicaban si comparecía en el proscenio el gran divo italiano: 5 pesetas (con Lauri-Volpi) y 2'50 ptas. (sin Lauri-Volpi).

En la septuagésimo primera temporada del Teatro Real de Madrid, inaugurada el 2 de diciembre de 1920 y finalizada el 16 de febrero de 1921, de acuerdo con los datos apuntados por Gaspar Gómez de la Serna, participaron los siguientes cantantes que nos encontramos ahora en esta compañía en

⁸⁷⁶ Esta lista es copia literal del anuncio aparecido en *La Correspondencia de Valencia*, el día 10 de mayo de 1921.

nuestro Teatro Principal: Walter Kirchhof, María Ros, Giacomo Lauri-Volpi y Gaudio Mansueto.⁸⁷⁷ El director Arturo Saco del Valle había participado asimismo en la dicha temporada del Real.⁸⁷⁸ En lo tocante a qué cantantes de esta compañía habían participado en la postrera temporada del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, es más difícil de reconstruir. La única fuente documental que poseemos que asegure la presencia de Giacomo Lauri-Volpi en el Liceo, junto a Genoveva Vix y Cesare Formichi, es la crónica crítica del rotativo "El Mercantil Valenciano" a propósito de la representación de la ópera "Thais", que supuso el <debut de la compañía de ópera del Real y Liceo>, crónica publicada el día 13 de mayo de 1921. De ella extractamos su primer párrafo, en donde se asegura la presencia de estos tres cantantes en el Liceo barcelonés:

*<Con la bella obra de Massenet, inspirada en el libro de Anatole France "La Cortesana de Alejandría", debutó anoche esta notable compañía, en la que figuran elementos de tan alta valía artística como la soprano Genoveva Vix, el tenor Lauri-Volpi y el barítono Cesare Formichi, que acaban de hacer dos temporadas de ocho meses de ópera en España, en el Real de Madrid, primero, y en el Liceo de Barcelona, después.>*⁸⁷⁹

Genoveva Vix cantará posteriormente durante la temporada liceística 1921 - 1922, según los datos aportados por Roger Alier y Francesc X. Mata.⁸⁸⁰ El director catalán José Sabater, por su parte, frecuentaba con asiduidad el Liceo.

La compañía compareciente en el Teatro Principal era de indiscutible gran calidad, de *primitissimo cartello*. Junto al muy eminente divo Giacomo Lauri-Volpi, Genoveva Vix y María Ros; y, en un segundo plano, Cesare Formichi, Walter Kirchhof, Gaudio Mansueto, y la soprano dramática

⁸⁷⁷ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 116. Hemos respetado el orden de cantantes apuntado por Gómez de la Serna.

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁷⁹ *El Mercantil Valenciano*, 13 de mayo de 1921.

⁸⁸⁰ Alier i Aixalà, R., y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*, Op. cit., p. 115. Aunque denso y completo, sin embargo los autores de este libro tan sólo aportan los cantantes más sobresalientes, sin concretar fechas exactas. Citamos, a continuación, el párrafo textual en donde se alude a la participación de Genoveva Vix en la temporada liceística 1921 - 1922: <la programación de la temporada 1921 - 1922 incluyó también unas representaciones de "Salomé", de Richard Strauss (con la ilustre soprano francesa Geneviève Vix y la dirección de Bruno Walter) que obtuvieron una buena respuesta del público>.

wagneriana Teresina Burchi. Por su parte, Conrado Giralt era un experimentado cantante sobre la escena. Arturo Saco del Valle y José Sabater eran, también, buenos directores de orquesta.

Conscientes del magno carácter de la compañía, las críticas periodísticas son ahora extensas, dedicando amplios comentarios a la actuación de los principales cantantes.

En el repertorio de la compañía destaca la interesante reaparición del drama wagneriano "Tristán e Isolda". "Manon" y "Thais", óperas ambas de Massenet, iban inseparablemente unidas a Genoveva Vix, *<infatigable protagonista de óperas francesas>*.⁸⁸¹ "Rigoletto" y "Tosca" completaban la lista de óperas a representar.

"Thais" fue la ópera escogida para inaugurar esta brevísima temporada, que abarcó desde el 12 de mayo hasta el 19 de mayo. Una semana por tanto, en consonancia con los cortos ciclos operísticos de esta segunda etapa.

12 de mayo de 1921: "Thais" (Genoveva Vix, Cesare Formichi, Enriqueta Aceña, Alexina Zanardi, Galli Marchetti, Conrado Giralt, Vicente Gallofré y José Bataller). José Sabater empuñó la batuta. La representación fue muy elogiada por la prensa, especialmente el cometido de Genoveva Vix y Cesare Formichi, la pareja estelar. Pero el público no les dispensó una gran acogida, hecho que motivó al día siguiente una "filípica" lanzada por el periódico "Las Provincias" contra los aficionados, carentes de sensibilidad. Una crónica de sabor nostálgico, añorando los gloriosos tiempos pasados de la ópera como espectáculo:

<El grado de civilización de una ciudad se mide también por el número y valía de representaciones de ópera que se dan en ella. Recordemos que antes se daban en el Principal de Valencia temporadas que duraban 6 y 8 meses (...). Y que conste que precisa todo el buen ánimo de una empresa para dar un espectáculo de ópera como el actual, trayendo elementos inmejorables y poniendo obras de positivo mérito. Para corresponder a tales esfuerzos de la empresa, se necesitaba un público de otra sensibilidad que la dominante hoy día entre nosotros>.⁸⁸²

⁸⁸¹ Alier, R.: *Gran Teatro del Liceo*. Ed. Daimon, Barcelona, 1986, p. 56.

⁸⁸² *Las Provincias*, 13 de mayo de 1921, p. 3

La crónica del rotativo "El Mercantil Valenciano" (firmada con la letra "F"), además de felicitar la labor de Genoveva Vix y Cesare Formichi por encima de los demás cantantes, coros y orquesta (se omite toda alusión al director, citando en cambio elogiosamente la labor del violín *concertino* orquestal), recoge -en su párrafo final- la escasa asistencia de público a esta representación, insinuando que dicha retracción del respetable está en relación con los precios de las localidades:

*<En una palabra: una temporada que empieza con buenos auspicios; pero notamos con extrañeza que hubiera muy poco público. ¿Este cree que es caro el espectáculo?. Es una lástima.>*⁸⁸³

El resto de las críticas periodísticas de esta función no poseen un especial interés documental, loando repetidamente la interpretación canora, dedicando amplios comentarios a las dos figuras centrales: Genoveva Vix y Cesare Formichi.

13 de mayo de 1921: "Rigoletto" (María Ros, Giacomo Lauri-Volpi, Gaudio Mansueto y Alfredo Gandolfi en los papeles principales). La orquesta estuvo dirigida por Arturo Saco del Valle. El público asistió masivamente para escuchar la presentación de Lauri-Volpi en la ciudad. Como era de esperar, Lauri-Volpi cautivó a los espectadores desde el primer momento, dejando en la sombra a los restantes cantantes:

<Anoche, el teatro se vió muy concurrido, se cantaba "Rigoletto" y debutaban varios artistas, entre ellos una eminecia; el divo Lauri Volpi.

*Desde el primer momento, el divo se adueñó del público. (...) Una gran noche para el cantante. (...) Los demás no hicieron más que cumplir. Muy bien la orquesta dirigida por Saco del Valle.>*⁸⁸⁴

Para hacer justicia, la voz de María Ros no se encontraba en óptimas condiciones, pues se encontraba aquejada de una enfermedad. Pese a ello, compareció en escena:

*<Según se nos participa, nuestra paisana, la notabilísima soprano María Ros, se encontraba anteanoche indispueta, y si tomó parte en la interpretación de "Rigoletto" f: e por no lesionar los intereses de la empresa y por la especial complacencia que siente en actuar ante el público valenciano, a quien siempre agradeció las atenciones que con ella tuvo.>*⁸⁸⁵

⁸⁸³ *El Mercantil Valenciano*, 13 de mayo de 1921.

⁸⁸⁴ *La Correspondencia de Valencia*, 14 de mayo de 1921.

⁸⁸⁵ *Diario de Valencia*, 15 de mayo de 1921.

Una de las características definitorias del tenor romano era el carácter excepcional de su instrumento, resultando en la práctica prácticamente imposible clasificar su voz. Esa es la opinión de Rodolfo Celletti:

*<In linea vocale, il tipo di tenore espresso da Lauri-Volpi non ha, nel nostro secolo, riscontro in altri cantanti della stessa corda.>*⁸⁸⁶

Ese carácter excepcional e inclasificable fue advertido por la crónica del diario "Las Provincias", ya en esta primera función de presentación:

<Para juzgarle se le quisiera encasillar previamente. (...) Pues bien: Lauri-Volpi sería más fácil para juzgarle que tuviese un solo aspecto, una sola modalidad como cantante; y entonces fuera, desde luego, admirado sin reservas.

Voz flexible, para obtener con ella toda suerte de matices, que sirve para expresar todos los más variados sentimientos humanos... y que aparece manejada con indecible facilidad.

Ya usa Lauri-Volpi las suavidades del falsete, ya abre la nota con un calor y una intensidad maravillosas; ya pasa de un registro a otro con toda sencillez; ni por asomo se nota esfuerzo para emitirla; tiene un hermoso timbre. Y todo ello surge presentado con una pronunciación tan clarísima, con un ambiente de juventud tan amable, tan espontáneo, que raras veces puede haberse visto en nuestra escena un artista tan bien encarnado en el personaje. Un joven de veras, una bella voz, un arte lleno de espontaneidad. (...)

*El público estaba hostil a la representación, como es de costumbre cuando se trata de altos precios y "elencos" al uso.>*⁸⁸⁷

Las reticencias del público ante la carestía de las funciones, como vemos, era un fenómeno que se prodigaba con asiduidad.

14 de mayo de 1921: "Thais" (sin cambios).

15 de mayo de 1921: "Rigoletto" (sin cambios). Esta función, dentro del abono, dio comienzo a las 18 horas:

*<La cuarta de abono se celebrará mañana, a las seis tarde, en atención al público que no puede asistir por la noche, cantándose "Rigoletto" (última representación) por el eminente tenor Lauri-Volpi.>*⁸⁸⁸

María Ros cantó esta función ya totalmente repuesta de su enfermedad:

<Ayer tarde volvióse a poner en escena "Rigoletto", y consiguiendo un éxito franco nuestra querida paisana la notabilísima soprano María Ros.

*Repuesta completamente de su afección, estuvo segura e inspirada en todos los momentos (...). Lauri-Volpi consiguió otro triunfo resonante.>*⁸⁸⁹

16 de mayo de 1921: "Tristán e Isolda" (Teresina Burchi, Walter Kirchhof, Cesare Formichi, Gaudio Mansueto, Elena Lucci). Arturo Saco del Valle dirigió la orquesta. El drama wagneriano recibió grandes elogios por parte de la prensa valenciana. Bernardo Morales San Martín, que escribía en "El Mercantil

⁸⁸⁶ Celletti, R.: *Le Grandi Voci*, Op. cit., p. 455.

⁸⁸⁷ *Las Provincias*, 14 de mayo de 1921, p. 4

⁸⁸⁸ *Diario de Valencia*, 14 de mayo de 1921.

⁸⁸⁹ *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1921.

Valenciano" bajo el pseudónimo de "Fidelio" (el artículo aparece firmado con la letra "F"), -en una crónica analítica muy superior a las ordinarias de la época- destaca varios aspectos esenciales en la representación: a) La buena conjunción de la obra, merced a que los solistas supeditaron su individualismo en beneficio del conjunto; b) una pareja estelar adecuada a los papeles (en Teresina Burchi, "Isolda", destaca el crítico sus rasgos de soprano dramática, en el tenor Kirchhof, "Tristán", la potencia en la emisión y el amplio registro); c) la compenetración entre la orquesta y el director, Arturo Saco del Valle (una de las contadas ocasiones en que la crítica valenciana alude a la relación artístico-interpretativa entre la orquesta y el director); d) el voluntarismo entusiasta de la orquesta; e) el interés del público, guardando un "religioso" (sic) silencio. Reproducimos a continuación la mayor parte de los últimos párrafos del elongado artículo de Bernardo Morales San Martín:

<¿Cómo interpretó la compañía que actúa en este teatro la inmensa obra de Wagner?.

A nuestro juicio, con perfección y ajuste admirables, así en el conjunto como en cada parte. Más claro como pocas, poquísimas veces se oirá en Valencia la partitura de "Tristán e Iseo" (sic).

Aunque no debiéramos hablar más que del conjunto que obtuvo la obra, pues todos los artistas rivalizaron en sacrificar el éxito personal al total, es imposible dar una idea aproximada de la representación sin dedicar un elogio merecido a cada artista.

La señorita Teresina Burchi, a quien ya juzgamos favorablemente cuando estrenó esta obra en Valencia con el tenor Viñas, conserva todas sus brillantes facultades, avaloradas por un perfecto conocimiento de la escena y del carácter de la música wagneriana.

Sobria en los ademanes y en la actitud dramática; justa en la emisión de su espléndida voz, fue una "Iseo" ideal en todos los momentos, singularmente al expresar, no con <poses> amanerados, sino con admirable naturalidad, la transformación de sus sentimientos al beber <el filtro del amor>. Tanto la señora Burchi como el tenor señor Kirdehoff (sic) rayaron a gran altura como cantantes y como actores en aquél momento, el más culminante del drama.

Walter Kirdehoff posee una voz igual y extensa, de una potencia y timbre especiales (...).

La orquesta merece un párrafo especial. Los estudiosos profesores que la componen han realizado un verdadero esfuerzo para aprender y ejecutar la partitura de "Tristán" en pocos días y escasos ensayos. Verdad es que con buena voluntad que ponen siempre en su cometido, y singularmente cuando les dirige el maestro Saco del Valle, tan compenetrado con el temperamento artístico de los profesores valencianos, pueden hacer milagros como el de anoche.

"Tristán" exige una orquesta nutridísima, adiestrada durante muchos meses en la interpretación de la música wagneriana, y careciendo de estos dos elementos necesarios para conseguir el éxito seguro, pecaríamos de injustos si no tributáramos un entusiástico elogio a la orquesta del Principal, porque dentro de los medios y número de profesores de que dispone, contribuyó principalmente también al éxito brillante y memorable que obtuvo anoche "Tristán e Iseo".

Al final de todos los actos, los artistas, que fueron oídos durante la representación con religioso silencio, fueron llamados al proscenio, y juntamente con ellos el maestro Saco del Valle.

Un aplauso sincero y entusiástico a todos.

F.>890

17 de mayo de 1921: "Manon" (No podía faltar Genoveva Vix encabezando el reparto; cantando junto a ella Giacomo Lauri-Volpi, Alfredo Gandolfi y Gaudio Mansueto). José Sabater llevó la dirección de la orquesta. Para esta representación de la ópera massenetiana se estrenaron nuevas escenografías, cuya autoría perteneció al escenógrafo Manuel Arnau:

*<"Manon" será presentada con gran magnificencia, estrenándose seis soberbias decoraciones, que equivalen a otros tantos triunfos del reputado escenógrafo de la empresa de este teatro, Manuel Arnau, por el acierto con que ha reflejado el estilo de la época.>*⁸⁹¹

Con el teatro totalmente lleno, acaso esta representación de "Manon" constituyó el cenit artístico de toda la breve temporada. Tanto el público como la crítica rubricaron con plena satisfacción el carácter felizmente brillante de los resultados artísticos, ora con los aplausos ora con la letra impresa. Así lo refleja la crónica de "Las Provincias", quien distingue las modalidades interpretativas de Genoveva Vix y Giacomo Lauri-Volpi, la francesa y la italiana, siendo este el rasgo de mayor interés en la crónica. En la *maniera* francesa, la sutilidad y la elegancia. En la italiana, la riqueza ornamental:

<Noche brillante. Teatro lleno. "Manon", con la Vix y Lauri-Volpi. Puede resumirse la reseña de esta feliz función, diciendo que fue una serie de ovaciones, por parte de un público que tiene sus singulares preferencias.

Toda una estética, toda una cultura, se revelan en los modos de apreciar el arte lírico teatral.

Y anoche fue modo entusiasta por las formas del arte de Massenet, interpretado de dos típicas maneras; la francesa de Genoveva Vix y la italiana de Lauri-Volpi.

El arte de Genoveva Vix encuentra su expresión suprema en "Manon". Con sutilidad bellísima, encarna la difícil figura, y la representa como gran artista, como nadie podrá imitarla; y canta todo el papel de la manera más encantadora que darse pueda... Consigue los mayores aplausos, los más grandes efectos... y no hace "concesiones" al público vulgar. ¿Se quiere mayor triunfo?.

Lauri-Volpi tiene aquí ocasiones de lucir sus espléndidas facultades y a fe que anoche pudo lucirlas, con gran contentamiento de los que prefieren amar al tenor sobre todas las cosas y premiarle sus "filaturas", "rinforzandos", "grupetos" y demás fantasías, y sobre todo, su bellísima voz que tantos admiradores ha de conquistarle.

*Naturalmente, "Manon" así realizada, basta para producir la satisfacción de nuestros diletantes, que ayer se sintieron contentos de verdad.>*⁸⁹²

Bernardo Morales San Martín escribió en esta ocasión también una interesante crónica crítica en "El Mercantil Valenciano".⁸⁹³ Los aspectos más relevantes de su texto podrían resumirse del siguiente modo: a) Una mayor afluencia de público a las localidades del Teatro Principal en esta

⁸⁹¹ *La Voz Valenciana*, 16 de mayo de 1921.

⁸⁹² *Las Provincias*, 18 de mayo de 1921, p. 3

⁸⁹³ Aparece nuevamente la crítica rubricada con la letra "F.", correspondiente al pseudónimo de "Fidelio".

representación (sin conseguir la completa ocupación del aforo) frente a la de "Tristán e Isolda", debido a que la obra de Massenet es más fácilmente digerible por el espectador que la ópera wagneriana; b) la expectación del público por volver a escuchar a Genoveva Vix en "Manon", que había causado una magnífica impresión en los aficionados; c) mejor actuación de Lauri-Volpi que en las funciones anteriores, más delicado, distinguido, sobrio, evitando los hercúleos alardes vocales; y d) un análisis de la escenografía -aunque somero, infrecuente en las crónicas periodísticas de la época-, censurando como excepción el decorado postrero, por no ajustarse a la ambientación literaria original:

<La obra fácilmente comprensiva y agradable de Massenet llevó mucho más público a este teatro que la magistral de Wagner "Tristán e Iseo". La sala ofrecía un aspecto brillante, aunque no el de las grandes solemnidades.

Había verdadera expectación por volver a oír a la genial creadora de "Manon", Genoveva Vix, y esta artista no sólo no defraudó las legítimas esperanzas del público, sino que las superó, a pesar de que luchaba con el magnífico recuerdo que ella misma dejó al interpretar "Manon" en Valencia.

Ingenua y sencilla en el primer acto; apasionada en el segundo; mujer del gran mundo en los restantes y víctima de su destino en el final, Genoveva Vix nos demostró que posee un gran temperamento trágico, unido a una escuela expresiva de canto insuperable. En todos los momentos fue la actriz y la cantante que expresó con exquisita verdad las aventuras y tribulaciones de la pobre "Manon". (...)

Lauri-Volpi estuvo mucho más justo como cantante que en noches anteriores, y como actor sobrio y distinguido en todo momento. Sin extemporáneos alardes de voz, nos dió una versión exacta del enamorado caballero "Des Grieux", y salvo algún momento fugaz, brevísimo (en el cuarteto del acto segundo y en el dúo final), cantó con exquisita delicadeza su parte, consiguiendo extraordinarios aplausos en la "reverie", que repitió con igual fortuna, y en la plegaria a San Sulpicio, que recitó con sincera unción y felices rasgos pasionales. (...)

El decorado del acto tercero fue el más notable de los estrenados anoche, y fue aplaudido. En cambio, el del último acto, sin juzgarlo artísticamente, nos pareció impropio con su profusión de rocas, pues la obra del abate Prevost se desenlaza en un inmenso arenal, en el cual "Des Grieux" entierra a "Manon". Salvo esto, Manuel Arnau merece un aplauso, y sinceramente se lo tributamos.

F. >⁸⁹⁴

18 de mayo de 1921: "Tristán e Isolda" (sin cambios).

19 de mayo de 1921: "Tosca" (Genoveva Vix, Giacomo Lauri-Volpi y Cesare Formichi). No sabemos quién dirigió la orquesta en esta función, que sirvió como despedida de la compañía. Esta representación de "Tosca" fue un fracaso, mostrándose el público huraño con Lauri-Volpi y con la ejecución musical. Genoveva Vix y Cesare Formichi, en cambio, salieron mejor parados. Esa es, a grandes rasgos, la opinión general de la crítica. El diario "Las

⁸⁹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 18 de mayo de 1921.

Provincias", además, censura la improvisación de estas temporadas operísticas, con unos cuadros canoros muy descompensados entre las grandes voces foráneas y la deficiente preparación de los cantantes autóctonos, constatando -debido a estos problemas- el creciente desinterés existente en la ciudad hacia la ópera:

<Ayer se concluyó la temporada con "Tosca". El teatro estaba muy animado, ante el anuncio del trío Vix, Volpi, Formichi.

La obra de Puccini tuvo una interpretación enteramente original por parte de Genoveva Vix. ¿Qué interpretará esta gentilísima cantante que no sea ocasión para que ésta demuestre su gran talento, su voz, su estilo?... Ciertamente que en el papel de Tosca, para quien está acostumbrado a las generosidades italianas, no es fácil apreciar los mil detalles que hace la Vix. Pero fuera injusto no reconocer que realizó su papel con momentos de gran intensidad dramática, sobre todo en el acto segundo.

El tenor Lauri-Volpi tuvo ayer al público huraño. La influencia mutua entre intérprete y oyentes fue a la inversa. El artista se enfriaba... (...). Formichi representó con autoridad el papel de Scarpia y fue aplaudido.

En el tercer acto, el público se manifestó descontento con la ejecución musical.

Realmente no es posible improvisar temporadas de ópera con elementos dispersos unos y no preparados otros. (...) Las crecientes exigencias de unos y otros, la increíble falta de preparación y de elementos propios, hace imposible que en Valencia se oiga la ópera. Si no se aúnan voluntades, si no reina la conciencia en estos casos, el público es el que acaba por no acudir... y lo que es más triste, por no echar de menos una culta y altísima forma de arte.

Y no es Valencia la que sale ganando con todo ello.

Aunque, a decir verdad, parece que a Valencia le va teniendo muy sin cuidado ese formidable descenso de nivel cultural que sufre en cuanto a teatro lírico se refiere.>⁸⁹⁵

En similares términos se pronunció el rotativo "La Voz Valenciana"

(citamos a continuación los párrafos más significativos de la crítica):

<El sol tiene su cotidiano ocaso, y a su semejanza, la corta temporada de ópera en nuestro primer coliseo, lo tuvo también anoche, con motivo de la representación de "Tosca".

Había la novedad de conocer en ella a Genoveva Vix, y la hermosa diva no defraudó las esperanzas de los espectadores, puesto que puso toda su alma de artista en su papel, cantándolo con verdadero "amore", y dándonos una nueva sensación trágica de esa obra. Tuvo momentos de verdadera inspiración y arrancó aplausos justos y merecidos.

Lauri-Volpi, desde el primer acto, mostró algo fatigado, y sobre todo, desilusionado, porque creyó siempre de más éxito ante el público, la romanza del primer acto, en cuyo "Te Deum", que se cantó admirablemente, especialmente por el gran Formichi, que toda la noche rayó a gran altura, se notaron las primeras deficiencias de la dirección artística (...).>⁸⁹⁶

Ofrecemos, como nota discordante a estas opiniones, la de Enrique García Gomá, quien escribía ahora en el "Diario de Valencia". Celebrando escuetamente la buena actuación de Lauri-Volpi, su lacónica crónica refleja, sin embargo, las protestas del público en el último acto de la ópera:

<La serie de representaciones de ópera terminó anoche, algo azarosamente, con la interpretación de "Tosca".

⁸⁹⁵ *Las Provincias*, 20 de mayo de 1921, p. 4

⁸⁹⁶ *La Voz Valenciana*, 20 de mayo de 1921.

Genoveva Vix, que cantó en italià, puso de relleu la amplitud de su temperament, que le permite realizar con fortuna interpretaciones dramáticas como la de la protagonista de la ópera de Puccini.

Lauri-Volpi lució su espléndida voz y repitió la romanza del acto último.

Cesare Formichi fue un excelente Scarpia.

Diversos incidentes, singularmente en el acto último, dieron origen a que el público de tendencia "protestante" -en muchas ocasiones equivocado y excesivo- manifestara sus opiniones con cierta viveza.- G.>⁸⁹⁷

III.22.- LA TEMPORADA 1921 - 1922: ÓPERA EN LA PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA DE VICENTE PETRI.

Durante la temporada 1921 - 1922 la ópera desapareció casi por completo de la escena teatral valenciana. Únicamente en la Plaza de Toros se celebraron funciones de ópera, a cargo de una muy discreta compañía, presumiblemente organizada por Vicente Petri, su maestro director y concertador. Estas funciones tuvieron lugar durante el mes de julio, es decir, en el tramo final, estival, de la temporada teatral 1921 - 1922.

Paralelamente a la escasa actividad operística, constatamos la progresiva expansión del cine ("cinematógrafo"), arte que ocupó buena parte de las programaciones de diversos teatros. Josep LLuis Sirera, -refiriéndose al Teatro Principal-, afirma a este respecto que *<de fet, el cinema és el gènere rei, si comptabilitzem els dies que se li dediquen dins l'espai general de la temporada>*.⁸⁹⁸

El 1 de julio de 1922 dio comienzo en la Plaza de Toros la temporada lírica, a cargo de la compañía de ópera italiana y zarzuela española, dirigida por Vicente Petri. Se trata, pues, de una compañía de repertorio mixto, que alternaba óperas con zarzuelas. La compañía contaba con un cuerpo de voces autóctonos de muy escasa entidad, si exceptuamos el bajo alicantino Pablo Gorgé y el veterano Juan Valls. El tenor Juan Culla era un cantante otrora

⁸⁹⁷ *Diario de Valencia*, 20 de mayo de 1921.

⁸⁹⁸ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Op. cit., p. 224.

vinculado a la compañía Gorgé. Blas Lledó, por su parte, había participado en el estreno de "El gato montés". Adjuntamos a continuación la lista de la compañía:

Maestro director y concertador: Vicente Petri.

Sopranos: Remedios Todolí, Guitart, Mercedes Casas, Emilia Iglesias.

Mezzosoprano: Consuelo Casas.

Tenores: Miguel Artelli, José Bruna, Enrique Álvarez, Juan Culla.

Barítonos: Juan Valls, Jorge Frau, Blas Lledó.

Bajos: Pablo Gorgé, José Martino, Miguel Fargas.

Las tarifas de las localidades eran muy económicas. La Entrada General tan sólo costaba 25 céntimos por función (0'25 ptas.); la silla de pista, 1'25 ptas.

Aunque la temporada fue amablemente acogida, despertó un escaso interés en la crítica musical. Los textos periodísticos son escuetos, casi telegráficos, escritos con carácter rutinario, como rutinario era también el repertorio operístico italiano de la compañía: "Aida", "Rigoletto", "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci". En el repertorio de óperas españolas, las reposiciones de "El gato montés", "La Dolores" y "Marina". Para proseguir con la tradición, "Aida" fue la ópera escogida para la primera función:

1 de julio de 1922: "Aida" (Remedios Todolí, Guitart, Miguel Artelli, Pablo Gorgé y Juan Valls). (Obsérvese que el papel de "Amneris" está confiado a una soprano, la Sra. Guitart). "Aida" fue cantada en castellano.

3 de julio de 1922: "Rigoletto" (Mercedes Casas, Consuelo Casas, José Bruna, Jorge Frau y José Martino⁸⁹⁹). Reproducimos a renglón seguido el texto íntegro de la crítica del diario "El Mercantil Valenciano" sobre esta representación, la cual resume el laconismo general de los artículos críticos durante toda la temporada:

<Un nuevo éxito constituyó la representación de "Rigoletto" para la notable compañía en la Plaza de Toros.

⁸⁹⁹ El apellido "Martino" es la italianización de "Martín".

El conjunto resultó magnífico, sobresaliendo la soprano Mercedes Casas, el barítono Jorge Frau y el bajo José Martino.

El tenor José Bruna, que tiene una voz extensa y bien timbrada, fue ovacionado en la cavatina, que tuvo que repetir entre grandes aplausos.

El señor Bruna canta y frasea muy bien y reúne excelentes condiciones, y por ello está reconocido como un tenor verdaderamente notable>.⁹⁰⁰

4 de julio de 1922: "Cavalleria Rusticana" (Remedios Todolí, Consuelo Casas, José Bruna, Jorge Frau) e "I Pagliacci" (Remedios Todolí, Enrique Álvarez, Juan Valls, Miguel Fargas).

5 de julio de 1922: "Marina" (en versión operística), interpretada por Mercedes Casas, Consuelo Casas, José Bruna, Juan Valls, Pablo Gorgé y Miguel Fargas.

7 de julio de 1922: "El gato montés" (Emilia Iglesias, Pablo Gorgé, José Bruna y Miguel Fargas).

24 de julio de 1922: "La Dolores" (Emilia Iglesias, Pablo Gorgé).

III.23.- LA TEMPORADA 1922 - 1923: ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: HIPÓLITO LÁZARO.

En el mes de mayo del año 1923 la ópera regresó al escenario del Teatro Principal. Un "bolo" de tan sólo 3 funciones, representándose "Aida", "La favorita" y "La Africana". La compañía actuante contaba con una primera figura mundial: el divo Hipólito Lázaro. La expectación creada en Valencia por la presencia de Hipólito Lázaro hizo que la venta de gran parte de las localidades se agotaran 9 días antes de la primera función:

<Los encargos de las localidades son tantos que se han agotado los palcos plateas y principales, y ello demuestra el entusiasmo que han despertado dichas funciones, sobre todo la actuación del gran divo Hipólito Lázaro>.⁹⁰¹

Es verdad que Hipólito Lázaro ya había cantado en Valencia anteriormente, en 1910, en el Teatro de la Princesa. Pero aquella

⁹⁰⁰ *El Mercantil Valenciano*, 4 de julio de 1922, p. 3

⁹⁰¹ *El Mercantil Valenciano*, 3 de mayo de 1923, p. 3

comparecencia no fue especialmente significativa: soldado en Melilla, Lázaro se encontraba todavía en un estadio de formación canora. Ahora, en cambio, Lázaro era ya un gran cantante consumado, con una trayectoria artística jalonada de triunfos: en 1913 estrena "La parisina" de Mascagni en la Scala de Milán, debuta en el Metropolitan de Nueva York en 1918 con "Rigoletto", en 1921 canta "Il piccolo Marat" en el Teatro Constanzi de Roma, etc... Su actuación durante la temporada 1921-1922 en el Teatro Real de Madrid constituyó, -según Gaspar Gómez de la Serna- *<una revelación>*.⁹⁰² Hipólito Lázaro participó también en la temporada 1922 - 1923 del Teatro Real,⁹⁰³ por lo que podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos que el "bolo" de esta compañía actuante en el Teatro Principal de Valencia aprovechó la estancia de Hipólito Lázaro en el Teatro Real. Bajo la dirección del maestro José Sabater, formaban parte de la compañía, -junto a Hipólito Lázaro-, otros grandes cantantes de relevancia nacional, "*segundos espadas*" de la lírica: Fidela Campiña y Celestino Sarobe. En un tercer plano, la mezzosoprano y contralto Concepción Callao. Tina Frascchetti y Leandro Griff completaban la lista de los primeros cantantes (que encarnaban los principales papeles en los repartos) de la compañía Sabater. Entre los cantantes secundarios destacaba el veterano Conrado Giralt.

Dada la presencia de Hipólito Lázaro, los precios eran exorbitantes: la tarifa de la butaca ascendía nada menos que ¡¡a las 35 pesetas por función!! Si la localidad de "butaca" era adquirida mediante el abono para las tres representaciones, descendía a 30 pesetas por función, a pesar de lo cual seguía siendo un precio elevadísimo. La tarifa de la Entrada General se elevó a las 6 pesetas en cada una de las tres representaciones.

⁹⁰² Gómez de la Serna, G.: "*Gracias y desgracias del Teatro Real*", Op. cit., p. 116.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 117.

El 11 de mayo de 1923, la compañía dirigida por José Sabater puso en escena la primera de las 3 óperas, la cual -para no faltar a la tradición- fue "Aida":

11 de mayo de 1923: "Aida" (Fidela Campiña, Concepción Callao, Hipólito Lázaro, Celestino Sarobe, Leandro Griff y Conrado Giralt, éste último encarnando el papel del "faraón"). Obviamente, la presencia de Hipólito Lázaro en escena despertó un gran interés entre los aficionados (que coparon totalmente el Teatro Principal) y entre la crítica musical valenciana, interés al que -con justicia- no podemos sustraernos nosotros. En las largas y apasionadas columnas periodísticas encontramos opiniones encontradas. Así, la crítica de "El Mercantil Valenciano" entendió que Lázaro -pese a ser un gran cantante- no respondió al calificativo de "divo". Asimismo, y reconociendo la plena ocupación de las localidades por el público, reconoce la carestía de las localidades, mostrándose los espectadores poco receptivos con el tenor barcelonés durante gran parte de la representación. Para "El Mercantil Valenciano" fue la soprano almeriense Fidela Campiña la mejor voz sobre la escena. La extensión del texto periodístico, acaso más breve que el de otros rotativos, es justificado por el crítico debido a que la ópera finalizó bien entrada la madrugada y por la falta de espacio en la elaboración del diario aquél día:

<Cerca de las dos de la madrugada ha terminado la representación de la célebre ópera de Verdi, y la hora tan avanzada por una parte y la otra el exceso de informaciones por los asuntos del día nos obligó a ser breves en la reseña.

El teatro estaba ocupado por completo y la expectación era grande cuando comenzó la representación por oír al tenor Hipólito Lázaro que viene precedido de fama.

La verdad obliga que digamos que Lázaro no convenció al respetable en la romanza "Celeste Aida", y en esa actitud continuó hasta el dúo del acto tercero en el que dijo algunas frases admirables, rompiéndose el hielo.

En el dúo del cuarto acto tuvo también momentos muy afortunados. Creemos que "Aida" no es la obra que mejor encaja en las facultades que posee Lázaro y también creemos que no la debe haber cantado muchas veces.

Además dio una versión en determinados momentos muy afortunados a como se ha oído siempre.

Es un excelente tenor, no cabe duda; pero no un divo como se nos ha hecho creer.

Fidela Campiña tan estimada de nuestro público fue la heroína de la noche. "Aida" se adapta muy bien a su temperamento y es quizás la ópera de sus triunfos más ruidosos.

Desde la romanza "Ritorna, vincitor" hasta el dúo del cuarto acto no decayó ni un solo momento, haciendo alarde de su potente y extensa voz, de su maestría como cantante y de sus cualidades de actriz, dando al personaje gran expresión.

El concertante del segundo acto fue repetido y ese honor correspondió principalmente a tan celebrada artista, que fue ovacionada durante toda la representación y muy especialmente en la romanza "O patria mia".

El público la aclamó muy justamente.

Bien la señora Callao, el baritono Sarobe y los demás artistas, como asimismo el coro y el cuerpo coreográfico.

La opinión del público, y con él la nuestra, es la de que la "Aida" representada anoche no estuvo en relación con el precio de las localidades.

Se han oído aquí mejores por el conjunto, y bastante más baratitas.>⁹⁰⁴

En la extensa crítica del diario "Las Provincias", se comparte la opinión de que Fidela Campiña realizó una gran actuación, recibiendo desde el principio los parabienes de los aficionados. Pero se afirman las excelencias canoras del "divo" Hipólito Lázaro, resaltando su brillante cometido, cautivando finalmente al público. Y es que el instrumento de Hipólito Lázaro, englobado dentro de la tipología de tenor "spinto", encajaba perfectamente con los gustos del público valenciano. Aún iremos más lejos: era la tipología canora ideal del espectador valenciano por lo que a la cuerda de tenores se refiere. "Las Provincias" lo califica acertadamente con la castiza expresión de "*fort tenor*". Es indudable, pues, que Lázaro, a la postre, supo complacer al público, con sus brillantes notas agudas y sus elongados calderones, apodados por "Las Provincias" como *<calderones de los recomendados>*. Ciertamente, el divo catalán poseía una gran facilidad de emisión en el registro agudo de su gama, de gran volumen y caudal sonoro, una media voz aflautada, amén de su conducción gallarda en la escena. El compositor Jaime Pahissa, -quien conoció al divo en una de sus primeras presentaciones en público, en 1909-, nos lo corrobora:

<Durante mucho tiempo alcanzó grandes éxitos, con su voz de fáciles y potentes agudos, y su buena escuela de canto. Eran tan naturales en él estas facultades que no tenían necesidad de cuidado alguno para protegerlas y conservarlas.>⁹⁰⁵

En la crítica del periódico "Las Provincias" se recoge también un hecho en verdad inusual: una muy concisa opinión sobre el director de orquesta, el maestro José Sabater, poniendo de relieve su talento dramático. Dado que el

⁹⁰⁴ *El Mercantil Valenciano*, 12 de mayo de 1923, p. 4

⁹⁰⁵ Pahissa, J.: *Sendas y cumbres de la música española*, Op. cit., p. 144.

texto de "Las Provincias" es harto extenso, hemos entresacado de él los párrafos de mayor interés:

<Lleno completo, expectación, algún retraso para empezar. El público de las alturas, nervioso por la impaciencia y el calor. En las localidades preferentes la mejor sociedad, una de esas noches brillantes como ¡ay! hace tiempo que no acostumbra a ver. Se trata del estreno de "Aida".

(...)

Comenzó la representación con aquella nerviosidad del público de las alturas, la cual casi siempre suele convertirse en ovaciones incommensurables. Anoche se dejó de realizar tal combinación.

Con quien el público se mostró contento desde el principio fue con Fidela Campiña. El privilegiado temperamento de esta cantante artista se puso una vez más de manifiesto con esta sinceridad tan de Campiña, con esa lealtad para con la obra y para con el público que sólo poseen los espíritus privilegiados.

Y, naturalmente, el público desde los primeros instantes se siente subyugado, la emoción le penetra, la artista pone en su bellísima voz las notas más variadas de todos los matices pasionales... y la impresión artística se produce avasalladora: rompen los espectadores en los aplausos más entusiastas y más prolongados, así toda la noche.

Hipólito Lázaro se presentó ante el público con todos los honores; hasta tímidos "protestantes" ¿de qué si no le habían conocido apenas? hubo que consiguieron por ley de contraste aumentar el éxito del divo.

Tiene Lázaro una voz de "fort-tenor" bien timbrada, potente y flexible. Al principio presentóse cantando como Dios y Verdi mandan (...)

El tenor se dió cuenta del caso, apretó la laringe, soltó notas agudas y calderones de los "recomendados". ¡Y el delirio de "bravos", aclamaciones, etc...!

Aquél concertante del acto segundo, en donde muchos espectadores no ven más que un "match" de cantantes, una especie de fútbol cantable, en donde si el tenor lanza un "chut" sostenido la tiple le contesta con un "round" de tres pares de bemoles, y así hasta que llega el calderón final en el que sobreviene la lluvia de "bravos", que fueron en "crescendo" siempre y no cesaron ya.

Conchita Callao, la simpática contralto, con su bellísima voz y arte, fue objeto también de los más entusiastas aplausos. Los dúos con "Aida" y "Radamés", la escena célebre del "juicio", fueron motivo para que el público mostrase su agrado.

El barítono señor Sarobe hizo un "Amonazro" grandilocuente; y la escena de salida, así como el dúo del acto tercero, se mantuvo a excelente altura.

Un expresivo elogio para el joven maestro Sabater, que además de buen músico y director, tiene un sentido dramático, perfectamente orientado, y hace valer todos los momentos decisivos de la orquesta. El concertante le valió en justicia los honores del proscenio.>⁹⁰⁶

La crónica del "Diario de Valencia" concuerda en sus opiniones con el rotativo "El Mercantil Valenciano". El "Diario de Valencia", además, resume ejemplarmente en sus primeros párrafos los grandes períodos de la Historia de la Ópera en nuestra ciudad, desde el punto de vista de la frecuencia y duración de las temporadas de ópera; achacando a los "bolos" la nula contribución al aumento de la cultura musical de los aficionados valencianos, amén del encarecimiento de los precios:

<Las representaciones de ópera van siendo cada vez en Valencia una cosa más rara. Hace años, bastantes, nuestro teatro Principal se hallaba exclusivamente dedicado a la ópera. Desaparecieron esas

⁹⁰⁶ Las Provincias, 12 de mayo de 1923, p. 4

largas temporadas, sustituidas por otras más breves de 30 o 40 funciones escasas; luego continuó la decadencia del espectáculo por una serie de causas, y ya fué el "bolo" de diez funciones primaverales.

Ahora tres funciones y bastante, dadas en condiciones que nunca pueden garantizar seriamente la dignidad del género.

En el posible aumento de la cultura musical en Valencia nada han de significar estos "bolos" operísticos.

Probablemente la misma calidad del "bolo" -no es un término éste muy elegante pero qué le vamos a hacer- encarece la función, y quizás tal encarecimiento sea causa del que sufren las localidades y ésta causa a su vez, de lo que el público acuda al teatro absolutamente escamado y dispuesto a la protesta.

En fin, ayer cantóse en el Principal, ante una sala completamente llena, una brillantísima "Aida" por un grupo de artistas en el que aparece como categoría y atracción mayor el famoso tenor Lázaro. Así el público iba anoche al teatro para oír a Lázaro, y en algunas ocasiones tuvo que oír mejor a otros artistas como la simpática e inteligente Fidela Campiña, que ayer puso toda su excelente voluntad y su temperamento a prueba, que resultó feliz.

Hipólito Lázaro posee magníficas cualidades vocales, si bien no fue apreciable el encumbrado éxito del tenor.

En el primer acto de "Aida" no consiguió ayer Lázaro que el público le estimase. Algún brillante agudo en el acto segundo comenzó a suscitar el optimismo, y por fin en los dúos con "Aida" de los actos tercero y cuarto, frases matizadas con delicados pianos y de color y dicción muy agradable, alcanzaron el éxito para el tenor.

(...)

Fidela Campiña fue muy aplaudida durante toda la noche y el auditorio mostróse con atención optimista hacia los demás artistas: Señorita Callao y Señores Sarobe, Griff y Giral. >⁹⁰⁷

En la misma línea de opinión sostenida por "El Mercantil Valenciano" y el "Diario de Valencia", el periódico "La Correspondencia de Valencia" (su crónica está firmada con el pseudónimo "Gynt") es aún más cáustico con Hipólito Lázaro. De acuerdo con este rotativo, el instrumento de Lázaro es rígido y de ásperos agudos; aunque también reconoce -como el diario "Las Provincias"- que Hipólito Lázaro supo complacer al público, luciéndose en las *fermatas* y calderones sostenidos. Desde esta óptica, para "La Correspondencia de Valencia" la interpretación de "Aida" fue deformada por la excesiva ornamentación de los cantantes. La puesta en escena es censurada, observando también la falta de ensayos y una reducida orquesta, amén de un pésimo cometido del coro. Coincidiendo con la opinión general de toda la prensa, Fidela Campiña tuvo una gran actuación, así como los restantes cantantes principales:

<Y, como era de rigor, se cantó "Aida".

*Bueno, eso de cantarse fué algunos ratos, pues en otros se llegó a sobrepasar la meta de las *fermatas* y calderones, llegando hasta onomatopeya. ¡Santo Dios y qué manera de forzar los agudos!*

(...)

⁹⁰⁷ *Diario de Valencia*, 12 de mayo de 1923, p. 2

El señor Lázaro no es posible llegarlo a juzgar con absoluta equidad en una sola audición. Durante el primer acto estuvo frío, casi recitando su papel, sin poner gran entusiasmo ni procurar caldear el ambiente. Su primera romanza pecó de falta de calor. Posee una voz espléndida de gran extensión. Ataca con brío, siendo su principal defecto el corto de la nota que de una manera brusca termina, produciendo con ello una rigidez y dureza poco agradable para nuestro público acostumbrado a voces cálidas y pastosas. Cambia la voz de modo muy perceptible, y la impostadura, para los agudos, resulta un poco áspera. Ello hizo que el público manifestara al señor Lázaro que no era el tipo del tenor por él deseado.

Durante los tres restantes actos el señor Lázaro reaccionó y empezó a notar que al público le agradaban las fermatas y los calderones, los agudos limpios y sostenidos; modificó su manera de canto y consiguió escuchar muchos aplausos y ovaciones, viéndose obligado a repetir el concertante del segundo acto.

Fidela Campiña es ya muy conocida de nuestro público que la adora, y ha premiado con muy justas ovaciones en todo momento su labor seria y entusiasta. Bien merece el aplauso de todos. (...) Su voz cálida, extensa, vibrante, su maestría en el canto, hace de Fidela Campiña una gran cantante y una excelente artista.

Todo gesto está perfectamente encuadrado, y cuida no sólo la voz, sino las actitudes, de las poses, en una palabra, todo cuanto constituye un artista.

Ayer fue una noche triunfal para Fidela Campiña y en verdad que todo lo merecía. Aplausos y ovaciones delirantes, sostuvo la obra y mantuvo el fuego sagrado.

El barítono Sr. Sarobe cumplió su cometido sin excesos, pero con mucho gusto y afinación. Su voz de bonito timbre, que modula con soltura, agradó al público que le obligó a salir al proscenio al final del segundo acto y tercer acto.

La señora Callao es también artista predilecta de nuestro público. La noche de ayer fue un triunfo más que añadir a su larga carrera artística.

Los coros muy malos. La presentación deficiente. Falta de ensayos. La orquesta, falta de profesores y muy desigual.

GYNT.>⁹⁰⁸

Por el contrario, el diario "La Voz Valenciana" resume en términos elogiosos la actuación de Hipólito Lázaro, así como los restantes cantantes:

<Con "Aida" se presentó anoche la excelente compañía de ópera contratada con motivo de las fiestas, viéndose el teatro completamente lleno de un público distinguidísimo.

La falta de espacio nos impide ser lo extensos que deseáramos y nos reduce a dar una impresión rápida y concisa de tal solemnidad artística. Compendiaremos, diciendo que la representación fue un éxito definitivo.

Fidela Campiña, la tiple de espléndidas facultades y delicado temperamento, alcanzó un triunfo clamoroso en todo el transcurso de la obra, especialmente en la romanza del tercer acto "O patria mia", en que se desbordó el entusiasmo del público.

La señorita Callao dio a la parte de "Amneris" la más acertada versión, haciéndose aplaudir con justicia, en la escena del juicio y en otros pasajes.

En el reparto de elementos masculinos, la atención estaba concentrada en el tenor Hipólito Lázaro. No defraudó las esperanzas del público el gran cantante español, y desde el primer momento, en los recitados con que empieza la obra, y a continuación, el "Celeste Aida", logró merecida ovación por su voz cálida y varonil y por su exquisito gusto de cantante. Fue ovacionadísimo en todo el transcurso de la obra, y por él hubo de bisarse el concertante del acto segundo, en que dijo frases de un brío insuperables.>⁹⁰⁹

Por último, "El Pueblo" es el periódico cuya loa hacia Lázaro revistió prácticamente unas características próximas al panegírico, resaltando también su carácter complaciente hacia el público de localidades "populares". La

⁹⁰⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 12 de mayo de 1923, p. 3

⁹⁰⁹ *La Voz Valenciana*, 12 de mayo de 1923, p. 2

crítica, firmada por Ariño, percibe la delicadeza en las medias voces del divo catalán, un rasgo canoro no apreciado por los restantes medios de prensa. El resto del texto suscribe la opinión general, esto es, una excelente actuación de Fidela Campiña y los restantes primeros cantantes:

<A las dos y media de la madrugada llegamos a la redacción sin tiempo y casi sin espacio para reseñar la representación de "Aida".

Con un teatro lleno y con una expectación enorme por ver lo que pasaba.

Un tenor precedido de renombre, sancionado por el público y la crítica de Madrid y Barcelona, unos precios bastante subidos y la natural predisposición a hincarle el diente a quien patinara lo más mínimo.

La imperecedera ópera verdiana tuvo una interpretación excelente de conjunto y notabilísima en los momentos solemnes para la tiple y el tenor. Brava cantante Fidela Campiña, hizo un derroche de facultades y de buen gusto por la parte de "Aida", acogiéndola el público con expresivas manifestaciones de cariño y entusiasmo, desde el "Ritorna, vincitor" hasta el "O patria mia", pasando por el famoso concertante donde prodigó su hermosa voz, vibrante en los agudos y de una solemnidad en los graves. (...) Cortesía obligada y también sincero agradecimiento de los méritos de la cantante, para quien concedemos la primacía en el elogio.

Hipólito Lázaro, aparecer en escena y fijar todos en él la atención fue simultáneo. Sabida es que aquí existe reiterada prevención respecto a los tenores de trono. Así que al cantar la romanza de salida, el espinoso "Celeste Aida", que el artista dijo con verdadero dominio y correcto fraseo, hubo ciertas reservas en los espectadores de arriba, contrarrestadas por la mayoría con aplausos. Los "morenos" no advirtieron que se hallaban ante un cantante de los que acostumbra a dar gusto a las alturas (...). Luego... el triunfo fue rotundo, decisivo. La intervención de Lázaro en el consabido concertante produjo más que entusiasmo, estupor. Allí no había orquesta, banda, partes ni coros que pudieran con él. Dos agudos trepidantes, sonoros tenidos, desencadenaron una catarata de aplausos y bravos, más bien un alarido prolongado. Suspendióse la representación e Hipólito Lázaro, en medio de una ovación clamorosa, indicó al maestro la repetición, renovándose el suceso al mostrarse el cantante más dueño de su órgano vocal que la primera vez.

A partir de aquí, Lázaro, sin reservarse un momento, cuidó especialmente de evidenciar que es un gran tenor.

En el dúo y el terceto del acto tercero dijo frases con una maestría singular, ligando notas con soberana gallardía, (...) luciendo así en los agudos como en su hermosa media voz, por lo que se le ovacionó de nuevo y se le hizo salir a escena. Soberbio de expresión dúo con "Amneris", nos dió por último una versión maravillosa del dúo final, que hacía muchos años no se había oído como lo canta Hipólito Lázaro. Sin hechárnoslas de profetas auguramos a Lázaro un éxito sonado en "La Favorita" por la delicadeza con que maneja la voz y el arte en fijar las notas.

Terminada la ópera, reconocíase unánimemente la victoria del tenor español.

La señorita Callao estuvo muy acertada en la parte de "Amneris", actuando dignamente con dos colosos de la voz como Fidela Campiña e Hipólito Lázaro. Se le aplaudió en justicia y participó de los honores de la escena, como asimismo el maestro Sabater, que dirigía la orquesta.

También mereció favorable acogida el barítono Sr. Sarobe, de voz bien timbrada, aunque no de mucho volumen, pero que canta con arte y compone acertadamente el personaje del rey etiope.

(...)

ARIÑO>.⁹¹⁰

13 de mayo de 1923: "La favorita". Encabezaron el reparto Hipólito Lázaro, Concepción Callao, Celestino Sarobe y Leandro Griff.

Esta vez hubo acuerdo unánime de la crítica periodística: "La favorita" es una ópera idónea para las características vocales de Hipólito Lázaro, que la

⁹¹⁰ *El Pueblo*, 12 de mayo de 1923, p. 2

cantó brillantemente. Dentro de esta opinión generalizada, existen algunos textos periodísticos que poseen mayor interés. Así, "Las Provincias" señala el carácter obsoleto y un tanto superficial de la ópera de Donizetti, cuyo único interés radica en los cantantes que la interpretan (en el caso que nos ocupa, Hipólito Lázaro) y no en la propia obra:

<Se cantó anteanoche "La Favorita", el teatro animadísimo (...).

Diremos que es un caso de supervivencia bien digno de ser notado. Y es lo curioso de esta supervivencia no se debe, ni al pequeño, de inteligentes de los públicos, ni a la gran masa ignorante de los mismos, porque el éxito de esta clase de obras débese principalmente a los diletantes, a los que saben a medias las cosas de música, los cuales hacen perdurar las composiciones. Hoy vuelve a tener actualidad el juicio de Teófilo Gautier, dado cuando se estrenó la ópera (en París en 1840), diciendo que no despertó gran entusiasmo y añade, refiriéndose al autor, que "tiene facilidades, felices melodías, pasajes bien escritos para las voces y cierta brillantez, pero hállanse a cada paso melodías de pacotilla, frases usadas y triviales y cierta negligencia precipitada, que se lo perdonan en Italia, pero no en Francia..."

Desde luego el interés de la representación estaba en los intérpretes y especialmente en Hipólito Lázaro.

El cual mostró una vez más las cualidades positivas y naturales de su voz, cantando de este modo especial usado ahora, no sabemos si displicente o soñador... Pero logrando cuando quiere despertar el entusiasmo del público, bien con su media voz de tan bello timbre, bien con los agudos brillantes que vuelve apilépticos de entusiasmo a nuestros diletantes de las alturas.

En todos los actos lució esas facultades, pero singularmente en el "Spirito Gentil" las hizo brillar sobremanera. Y ante los aplausos calurosos tuvo a bien volver a repetir la romanza, acto de buena voluntad que fue premiado con buenos aplausos.

Conchita Callao desempeñó el papel de "Leonor" con entera felicidad y supo dar gran relieve a todos los movimientos líricos del mismo.

Su voz fue galantemente expuesta y por lo mismo el público le aplaudió muy de veras.

También gustó mucho el barítono Sarobe que lució sus facultades para el "bel canto" tan necesarias en esta clase de obras.

Todos los demás intérpretes también fueron aplaudidos.>⁹¹¹

También el "Diario de Valencia" suscribe una opinión similar sobre la ópera de Donizetti:

<La vieja ópera de Donizetti, a ratos tolerable y entretenida y en otros de una máxima banalidad, sirvió para que Hipólito Lázaro se presentara por segunda vez, en la noche del domingo, ante nuestro público.

Realmente, Lázaro encuentra en "La favorita" mejor disposición para brillar y conseguir éxito que en "Aida".

Su voz se halla más centrada en partichelas de un tono lírico, que en las que requieren un amplio rigor dramático, que ha de hacerse ostensible no sólo en giros de tesitura aguda, sino en registro medio, donde en ocasiones suele nublar la belleza sonora del espléndido instrumento vocal que Lázaro posee.

"La Favorita", pues, proporcionó a Lázaro repetidas ovaciones.

El tenor concedió el bis del "Spirito Gentil".

También fue aplaudido y no merecido por su acierto el barítono Sarobe. Dedicó igualmente el público manifestaciones de simpatía a la contralto Concha Callao, el bajo Griff, e incluso el director de orquesta, maestro Sabater.>⁹¹²

⁹¹¹ *Las Provincias*, 15 de mayo de 1923, p. 3

⁹¹² *Diario de Valencia*, 15 de mayo de 1923, p.1

15 de mayo de 1923: "La Africana" (Fidela Campiña, Hipólito Lázaro, Celestino Sarobe, Leandro Griff, Tina Frascchetti, Conrado Giralt).

También acá la opinión fue unánime: con un Hipólito Lázaro probablemente indispuerto, la representación constituyó un fracaso en su conjunto (salvándose Fidela Campiña y Celestino Sarobe), mostrando el público su indignación por una representación tan deficiente y con unos precios exorbitantes.

De todos los periódicos valencianos, la crónica del rotativo "El Mercantil Valenciano" es la más detallada y analítica sobre esta función, justificando - además- la reacción del público. Para este diario, la representación de "La Africana" fue un simple ensayo. El crítico -a excepción de la actuación de Fidela Campiña- lo censura todo: decorados rotos, insuficientes efectivos en la plantilla orquestal y en el coro, cantantes de segunda fila, etc...:

<Cerca de las dos y media de la madrugada, como las noches anteriores, ha terminado la representación de "La Africana", lo que imposibilita extendernos en la crónica. Más vale así porque para reseñar desdichas con pocas palabras basta que comencemos por lamentarnos de lo que ocurrió anoche en nuestro primer coliseo, muy desagradable por cierto, no sólo por las manifestaciones de protesta que oyó Hipólito Lázaro, sino porque no hay derecho a que la empresa ofreciera al público valenciano, que debiera merecerle todos los respetos puesto que llenó el teatro a siete duros la butaca y seis pesetas la entrada general, un ensayo de "La Africana", pues esto fué lo que vimos anoche, con decorado roto, mal vestida, con escasa orquesta, con coros reducidos y con cantantes de segunda fila que no debieron figurar en funciones de precios tan elevados.

Sólo la empresa es culpable de la indignación que produjo anoche el espectáculo.

Hipólito Lázaro debía de encontrarse indispuerto. Así al menos parecía indicarlo en sus ademanes casi al final de la representación con el dúo con "Selika"; después de hablar cantando el "O Paradiso", con manifestaciones de desagrado que motivaron que la escena se interrumpiera algunos minutos.

Si efectivamente no se encontraba en condiciones de cantar no debió hacerlo para que su prestigio artístico no padeciera y por el respeto al público que paga para oír a los cantantes cuando se encuentran en perfectas condiciones, no cuando están enfermos.

Hubiera sido preferible aplazar la representación, con lo que se hubiera evitado él, el natural disgusto que le produciría la protesta, y el público el que le causó verse defraudado.

Poco más debe añadirse a lo que dejamos dicho para darse cuenta los lectores de lo que fue anoche este ensayo del "Africano", si se exceptúa que Fidela Campiña lució las esplendideces de voz y así se defendió.

Y nada más porque si entrásemos en detalles acerca de las deficiencias que se observaron anoche, tendríamos necesidad de extendernos bastante.

Una "Africana" baratita, muy baratita.

Y se habrán convencido del error en que dicen que nuestro público es un público de calderones, porque más calderones que anoche se oyeron es difícil volverlos a ver reunidos.

Aquí se iba a cantar bien y no se toleraron camelos.

(...)

La lección de anoche fue muy merecida y esperamos que se tendrá presente para lo sucesivo.

F.>⁹¹³

Suscribiendo la opinión de su compañero en "El Mercantil Valenciano", Ariño define en "El Pueblo" a la ópera "La Africana" con el calificativo de "tabarra", resultando inapropiada la "grand opéra" de Meyerbeer para los tiempos presentes:

<El final de Hipólito Lázaro en las óperas que ha cantado en Valencia no ha podido ser más desagradable para el notable tenor.

(...)

Realmente el artista defraudó en uno de los momentos culminantes para el tema de "La Africana", y debe sorprenderse de que el público se llamase a engaño.

No se puede pretender que en estos tiempos el público aguante una tabarra como la ópera de Meyerbeer, molestos e incómodos los espectadores del segundo piso para arriba, con cuatro horas de representación (...).

Hipólito Lázaro dijo bien su parte de Vasco de Gama, luciéndose en los recitativos y en los dos números del acto segundo, pero sin conseguir la adhesión del público.

Parece que el artista andaba algo indispuerto, pero ello no puede ser un atenuante, porque en ningún caso un tenor de campanillas debe arriesgar, por un momento, sus prestigios, cuando no se halle en posesión absoluta de sus facultades.

El caso es que al cantar el "O paradiso" se observó en él inseguridad, cierta reserva en la emisión de las notas, resultando el famoso "andante" sin el brillo y el colorido que había derecho a esperar de quien, como Lázaro, habla dicho magistralmente el dúo final de "Aida".

La respuesta fue tan expresiva como prolongada y Lázaro aguantó el chubasco, impávido, con gesto arrogante y sin descomponerse, pues seguidamente cantó bien y con brío el dúo con "Selika".

Terminada la ópera se levantó el telón, en medio de grandes aplausos, que recogió solamente la tiple, negándose el tenor a salir al proscenio.

Si la negativa a salir fue dictada por el buen sentido, el sentido de la realidad, hizo bien Lázaro en fugarse (...).

Si fue desdén no estará de más advertirle que el "O paradiso" de anoche no se lo hubieran pasado ni en Madrid ni en Nueva York.

Fidela Campiña dijo admirablemente la parte de Selika, prodigando su voz cálida y vibrante (...), se la llamó al proscenio y se la agasajó cumplidamente.

También se hizo aplaudir el baritono Sarobe en el "Nelusko" (...).

Los demás, solamente discretos, incluso la presentación anticuada y sin gusto, y como si la dirección artística tratase de salir del paso.

ARIÑO>.⁹¹⁴

⁹¹³ *El Mercantil Valenciano*, 16 de mayo de 1923, p. 4

⁹¹⁴ *El Pueblo*, 16 de mayo de 1923, p. 2

III.24.- LA TEMPORADA 1923 - 1924: ÓPERA EN EL TEATRO PRINCIPAL: ARMAND CRABBÉ, ÁNGELES OTTEIN Y LAS ÓPERAS DE CÁMARA: ESTRENOS DE "LA SERVA PADRONA", "FANTOCHINES", "LE MAÎTRE DE CHAPELLE", "LES NOCES DE JEANETTE", "LAS BODAS DE ORO", "LUISITA Y FEDERICO" Y "LA GUITARRA". COMPAÑÍA DE MARIONNE-ODETTE. ÓPERA EN LA PLAZA DE TOROS. "MARINA", EN EL BALNEARIO DE LAS ARENAS.

En el mes de febrero de 1924 tuvo lugar en el Teatro Principal todo un evento operístico realmente renovador: la llegada de las óperas de cámara, de la mano de la compañía organizada por la soprano ligera Ángeles Ottein y el barítono belga Armand Crabbé. Éste ya hubo alcanzado *<un éxito ruidoso>* en la temporada 1916 - 1917 en el Liceo barcelonés, encarnando el papel de "Hamlet" en la ópera de Ambroise Thomas.⁹¹⁵ Armand Crabbé era el único cantante masculino de nacionalidad belga que ha gozado de indudable fama internacional, junto con el tenor Ansau. Definido por Lauri-Volpi como *<el astuto belga>*, el gran divo italiano relata la enorme capacidad de improvisación del belga en los siguientes términos:

*<Crabbé era el típico hechicero de la voz. Improvisador más audaz y afortunado no se ha visto en la escena lírica. Parecía que cantase, accionase y hablase al sujeto.>*⁹¹⁶

La compañía Ottein-Crabbé procedía del Teatro Real de Madrid, estrenando allí la ópera de cámara española "Fantochines", el día de Año Nuevo de 1924 (1 - 1 - 1924), entre otras.⁹¹⁷ Completaba el elenco de esta compañía de ópera de cámara el bajo cómico, *caricato*, Carlos del Pozo (Carlos Rodríguez del Pozo). La orquesta, cuya plantilla no superaba los 10 profesores, fue reforzada con la participación del "Quinteto Hispania" en determinadas funciones. Era éste un cuarteto de cuerda y piano, integrado por

⁹¹⁵ Alier i Aixalà, R., y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo*, Op. cit., p. 106.

⁹¹⁶ Lauri-Volpi, G.: *Voces paralelas*. Ed. Guadarrama. Col. Punto Omega. Madrid, 1974, p. 201.

⁹¹⁷ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 118.

los siguientes músicos: Telmo Vela, violín I, José Ramón Ontamuro, violín II; Manuel Montano, viola; Domingo Taltabull, violonchelo; y José María Franco, piano. Ambas formaciones -la pequeña orquesta y el "Quinteto Hispania"- estaban dirigidas por la batuta de Pedro Blanch. El precio de la butaca en taquilla costó 7 pesetas en cada una de las representaciones. Obviamente, los gastos derivados de la puesta en escena y ejecución de una ópera de cámara son menores a los de una ópera corriente (una plantilla de profesores y un elenco de cantantes reducidos, etc...); por lo que las tarifas de las localidades eran, en consecuencia más económicas.

La prensa valenciana, con anterioridad a la inauguración de esta temporada, se apresuró a bendecir el género de ópera de cámara:

<La ópera de cámara es un género al mismo tiempo popular y aristocrático, refinado y sencillo, que sin las grandes dimensiones (a veces fatigosas) de la gran ópera, tiene todos los encantos suyos y sirve quizás mejor la delectación estética de los aficionados a la música y al teatro musical.

Las obras, desnudas de gran aparato, sin páginas de relleno en las que se puedan utilizar recursos impuros; por lo que han de ser, desde la introducción al final, una filigrana de libro y de música, por lo que el espectáculo resulta siempre de gran atracción.>⁹¹⁸

La compañía Ottein-Crabbé tan sólo permaneció en el Teatro Principal desde el 21 al 28 de febrero, ambos inclusive, llevando a cabo únicamente 5 funciones dobles, en donde se representaban 2 óperas de cámara o "intermezzi" conjuntamente, en cada función. Pese a ello, el paso de esta compañía supuso una genuina bocanada de aire fresco, con una sinfonía de estrenos, nuevos títulos en escena que renovaron casi por completo el repertorio en el Principal valenciano, si bien de manera efímera y transitoria. Junto a la reposición de "Il Segreto di Susanna", destacan los estrenos del "intermezzo" barroco "La Serva Padrona" de Pergolesi y la ópera de cámara "Fantochines" de Conrado del Campo; además de "Les noces de Jeanette" (de Victor Massé), "Le maître de chapelle" (de Ferdinando Pärer), "Las bodas de oro" (con libreto del propio Crabbé y música de su compatriota Auguste Maurage), "Luisita y Federico" (de Offenbach) y "La Guitarra" (ópera del

⁹¹⁸ *Las Provincias*, 19 de febrero de 1924, p. 3

compositor paraguayo Carlos Pedrell, sobrino de Felipe Pedrell), todos ellos también estrenos en Valencia.

La temporada recibió los parabienes de la crítica. En los entreactos de las representaciones la orquesta y los cantantes interpretaban una miscelánea de piezas, con el fin de amenizar al público. El día 21 de febrero de 1924 la compañía Ottein-Crabbé comenzó sus actuaciones.

21 de febrero de 1924: "Les noces de Jeanette" (Ángeles Ottein, Armand Crabbé y Carlos del Pozo)⁹¹⁹ y "Le maître de chapelle". La crítica de "Las Provincias", escrita probablemente por Eduardo López-Chavarri Marco (creemos que así sea, pues figuran las iniciales "CH"), sancionó el grán éxito del conjunto, muy bien amalgamado, (siendo del agrado del público), ora los grandes cantantes, ora la orquesta (y el "Quinteto Hispania"), ora el director. Acaso el mayor interés de este texto crítico estriba en el hecho de señalar la idoneidad de Ángeles Ottein para con el género de ópera de cámara, amén de las grandes dotes interpretativas de Armand Crabbé:

<Ópera Lírica de Cámara.

Ayer comenzó la temporada de óperas dispuestas en estilo "di camera" al que se ha unido el "Quinteto Hispania" y artistas de tanto valor como el barítono Crabbé, la soprano Ángeles Ottein y el bajo Carlos del Pozo, siendo el alma concertadora el maestro director Pedro Blanch.

La ópera de cámara fue bien acogida por el público. En rigor, ello es una invención... moderna, y las circunstancias hacen que se simplifique la orquesta ordinaria para reducirla a 8 ó 9 profesores. Admitido esto, todo fue muy bien. Para que produzca efecto un conjunto orquestal así dispuesto se necesitan no ya excelentes profesores, sino solistas de primer orden como lo son el "Quinteto Hispania" y los que completan el pequeño número de la "orchestrina". Su actuación es impecable, por todo ello, y la unidad entre ellos es pasmosa.

En cuanto a los cantantes, el efecto de anoche sobre el público presente fue de los que forman época. Raras veces han visto un grupo artístico de tanto valer.

Ángeles Ottein, la tiple española de purísima voz, de agilidad indecible, de escuela de canto perfecta, de expresividad exquisita, de infinidad de acentos, de gracejo comunicativo y de la mejor ley...; la artista idea! para una clases de obras que al público se le están revelando ahora, y que, a pesar de lo extraño del género, recibe con toda efusión y toda gratitud.

Gran artista es el barítono Crabbé; figura eminente, talento interpretativo de primer orden, voz espléndida y de la que dispone a maravilla con una técnica sorprendente; artista dramático de extraordinaria flexibilidad, Crabbé tiene, además, un talento de actor privilegiado, y lo mismo en francés que en italiano, frasea tan perfectamente que se le comprende todo.

Además es un estilista de primer orden. Las diferentes escuelas musicales sabe diferenciarlas con singular eficacia, y ello hace de su interpretación una admirable enseñanza. Tiene los más

⁹¹⁹ Dado que los cantantes siempre son los mismos en todas las funciones y óperas, a saber, Ángeles Ottein, Armand Crabbé y Carlos del Pozo, no es necesario repetir machaconamente el elenco interpretativo en cada una de las mismas; por lo que de ahora en adelante el reparto será suprimido en esta temporada, entendiéndose tácitamente.

opuestos caracteres, humorista, sentimental, dramático, crítico, todos los matices los expresa con su admirable voz y con sus gestos y actitudes llenas de elocuencia.

Pedro Blanch, maestro que supo poner vida y colorido a las ¡tan difíciles obras de otros tiempos! hemos de tributarle muy sinceros y justos elogios. (...) También hubo su parte de concierto: Ángeles Ottein y Crabbé cantaron romanzas (...), canciones españolas, francesas, italianas... un "duetto" y un público que no se cansaba de ovacionar.

Por cierto, que la mala noche no impidió que el teatro se viese muy animado, por ello se espera una temporada lírica de veras brillante.

CH.>⁹²⁰

Bernardo Morales San Martín, que firma la práctica totalidad de las críticas de esta temporada en "El Mercantil Valenciano" bajo el pseudónimo de "Fidelio", elabora una cuidada crítica. En ella, además de discrepar con respecto a la asistencia de público frente a lo afirmado en la anterior de "Las Provincias", aseverando una *<entrada floja por la crudeza del tiempo>*, ahonda en su juicio sobre los cantantes. Así, sobre Ángeles Ottein apunta el mejoramiento de su registro agudo, que ha ganado en *<intensidad y extensión>*. Sobre Armand Crabbé, aun reconociendo sus grandes dotes artísticas, encuentra cierta *<desigualdad en sus registros>*, además de una *<ligera acritud en los agudos>*. Analiza asimismo las características de las partituras de Massé y de Pæer, encontrando en éste último la huella de la influencia rossiniana:

<Acontecimiento artístico fue sencillamente la presentación de los eximios cantantes Ángeles Ottein y Armando Crabbé en las dos óperas cómicas de Victor Massé y Fernando Paer, "Las Bodas de Juanita" y "El maestro de capilla".

Ángeles Ottein vuelve más espléndida de facultades y con mayor dominio escénico. Su voz, tersa y limpia, igual en todos sus registros, (...) brillantísima en los agudos, ha ganado en intensidad y extensión. Apasionada en las frases melódicas de fácil inspiración, vence toda dificultad con fortuna y acierto insuperable.

Como actriz posee un talento flexible y dúctil, amoldándose a las situaciones dramáticas como cómicas, incluso a las bufas como en la ópera de Paer.

Armando Crabbé demostró ser un artista de cuerpo entero. Sin grandes dificultades naturales y con alguna desigualdad en sus registros, pero con un dominio magistral del arte del canto y del no menos difícilísimo de la declamación, Crabbé se identifica con el personaje, haciéndonos olvidar alguna ligera acritud en los agudos.

(...)

Victor Massé borda primores melódicos, realizados por una armonización adecuada al carácter de los personajes y del asunto. Las situaciones musicales bien planteadas y mejor resueltas tienen el carácter envidiable de la difícil facilidad de los verdaderos maestros de la música.

"El Maestro de Capilla" de Fernando Paer es otra joya de la ópera de cámara, característica de la ópera bufa italiana de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. (...) Paer se incluye en los músicos italianos, cuyo portaestandarte fue Rossini, evocado anoche por Paer con sus "ritornellos" y picarescos diseños melódicos.

Ángeles Ottein y Armando Crabbé fueron aplaudidísimos en las dos óperas.

⁹²⁰ Las Provincias, 22 de febrero de 1924, p. 3

En el intermedio, la Orquesta, Quinteto Hispania, interpretó "Barcarola" de "Los cuentos de Hoffmann"; la suite "Reverie" de Schumann y el "Minuetto" de Boccherini.

La entrada floja por la crudeza del tiempo.

FIDELIO.>⁹²¹

23 de febrero de 1924: "La Serva Padrona" y "Bodas de Oro".

Bernardo Morales San Martín ("Fidelio") apunta la influencia de Saint-Saëns -entre otros- en la ópera del compositor belga Auguste Maurage, "Bodas de Oro", a la que considera una obra agradable, construída con un correcto equilibrio. Una vez más, fue una representación de calidad, con poco público debido al frío:

<Con una temperatura siberiana y una corriente de viento polar que salía del escenario, aún a telón corrido, comenzó la segunda de las funciones de ópera de cámara, poniéndose en escena la linda filigrana de Pergolesi, "La Serva Padrona", interpretada con artística propiedad por Ángeles Ottein, Armando Crabbé y Carlos del Pozo, que en su difícil papel de criado que no habla estuvo a la altura de su fama de gran caricato.

No pretendemos a estas horas descubrir la famosa ópera de Juan Bautista Pergolesi; pero siempre es ocasión de rendir tributo de admiración al genial músico que creó la ópera cómica italiana y dió con "La Serva Padrona" el primero y único modelo a italianos y franceses del difícil género teatral que llevaron a gran perfección Rossini y Auber.

Las "Bodas de Oro" de Maurage es una espléndida manifestación del arte lírico belga. El libro, sencillo y poético, tiene por asunto la evocación que unos viejos hacen de las pasiones que agitaron su juventud. Maurage ha ilustrado magistralmente aquellas escenas de costumbres de los pescadores flamencos con acierto digno de loar y aplauso. Perteneciente a la escuela musical moderna, de la cual son maestros (...) y Saint-Saëns, Maurage ha escrito una partitura inspirada de fondo y forma (...) melódica, fluida y agradable siempre. (...)

Ángeles Ottein cantó y declamó su parte de "Ventgé" con absoluta propiedad y brillantez, a pesar de su indisposición en el vals por la fría corriente de aire.

Armando Crabbé muy bien como cantante y actor en su papel de "Jan".

Carlos del Pozo extraordinario en "Alberto" (...).

Conjuntos como éste pueden representar "Bodas de Oro".

En el intermedio, (...) interpretaron "Rigodón de Dardanus" de Rameau, el patético "Andante Cantabile" de Tchaikovsky y el gracioso "Minuetto" de Bolzoni. Felicitemos a los eminentes músicos por su triunfo.

Un ruego a la empresa.

Es preferible que sean "matinés" las 3 funciones que quedan. La sala es una nevera. La corriente de aire debe evitarse y forzar la calefacción. Ángeles Ottein tosió y la gente se retrae por la crudeza del invierno.

FIDELIO.>⁹²²

24 de febrero de 1924: (función de *matinée*, 18 horas): "Le maître de chapelle" y "Bodas de Oro".

26 de febrero de 1924: "Luisita y Federico" y "Fantochines". Hubo división de opiniones en el seno de la crítica. Veamos tres ejemplos. Para "La Voz Valenciana", el estreno de la obra de Offenbach le produce cierta trivialidad:

⁹²¹ *El Mercantil Valenciano*, 22 de febrero de 1924, p. 4

⁹²² *El Mercantil Valenciano*, 24 de febrero de 1924, p. 4

<En "Luisita y Federico" quiso Offenbach elevar su música, y aunque en algunos momentos lo consigue, domina sobre toda la obra su especial modalidad, ritmos fáciles y melodías (...) guerreras, como diríamos ahora.>⁹²³

La ópera de Conrado del Campo, "Fantochines", no es contemplada tampoco con excesiva simpatía, primando la técnica sobre la melodía, no poseyendo la música ni el libreto rasgos hispánicos, siendo acogida con frialdad por el público:

<El asunto puede desarrollarse en cualquier sitio así como la música. (...) Será muy real la obra pero sobra música. Conrado del Campo, maestro que tiene nuestra admiración, ha compuesto una partitura muy suya. Da la sensación de lo difícil muy trabajado, sobresaliendo la técnica sobre la melodía.

El público frío como la noche.>⁹²⁴

Para Bernardo Morales San Martín, mientras que "Luisita y Federico" es considerada con simpatía, definida como <una ráfaga de sano humorismo>, siendo bien acogida por el público, en cambio, "Fantochines" fue recibida fríamente por los espectadores, poniendo Morales San Martín el énfasis sobre la trivialidad del libreto. Tampoco este crítico encuentra rasgos hispánicos en esta ópera. La interpretación, por otra parte, es definida con el calificativo de "heroica":

<La ópera cómica en un acto de Offenbach "Luisita y Federico", la más lírica y romántica, obtuvo una interpretación admirable. Ángeles Ottein fue la alsaciana ingenua y apasionada cuya alma hieren encontrados sentimientos hasta que el amor triunfa y con él vuelve la fidelidad, que parecía alejarse para siempre. Armando Crabbé merece igual distinción que Ángeles Ottein. Expresó la alegría y el dolor que alternativamente dominan en su corazón sencillo (...).

La representación de la ópera fue una ráfaga de sano humorismo e ingenua alegría que pasó por el escenario como aleteo de vida. Fue muy aplaudida y al final fueron llamados a escena.

En cambio, "Fantochines" de don Tomás Borrás y el maestro Conrado del Campo, mereció un frío aplauso de cortés. El libro, artificioso, resulta trivial e infantil. Al señor Borrás le falta para triunfar ser poeta. Y lo peor es que crea lo contrario. Sus versos son difícilmente "musicales" porque las ideas del señor Borrás (...) no sienten la necesidad de expresarse rimadas. ¿Qué poeta puso en boca de una mujer enamorada, en escena, palabras como "expresad sentimientos más concretos" y otras zarandajas por el estilo? (...)

Con un libro tan falso no era posible que un maestro de talento escribiera una obra maestra. Sin embargo, Conrado del Campo salió del atranco escribiendo una partitura que es una complicada página modelo de música moderna. Pero ni por el libro, ni por la música, "Fantochines" puede calificarse de "Ópera española" como la titulan sus autores.

La interpretación fue heroica. Ángeles Ottein y Armando Crabbé defendieron la obra cantándola con todo el fuego de su alto temperamento artístico y la representaron con todas las reglas del arte declamatorio, sin lograr romper el hielo. Fueron aplaudidos en el duettino y al final.

(...)

FIDELIO.>⁹²⁵

⁹²³ *La Voz Valenciana*, 27 de febrero de 1924, p. 5

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 27 de febrero de 1924, p. 2.

Por el contrario, la crítica publicada en el periódico "Las Provincias" difiere sensiblemente de las anteriores, excepto en sus elogios hacia los cantantes, secundados por la excelente consideración que le merece la puesta en escena. Dedicando poca atención a la obra de Offenbach, a la que resta categoría operística, centra sus comentarios sobre "Fantochines". Ésta le merece un gran respeto, ensalzando las cualidades poéticas del libreto y los rasgos renovadores de su música, que cuida con esmero la trama argumental:

<La ópera lírica de cámara tiene, decididamente, un éxito excelente. El aspecto general de la misma, los magníficos intérpretes, el cuidado con que son ejecutadas las óperas, todo ello constituye una sensación exquisita de arte; y presentado maravillosamente, por añadidura, el éxito es inmejorable.

Bien es verdad que con un artistazo como Crabbé, que sabe disponer admirablemente las cosas, todo ha de resultar claro, artístico, atrayente, sugestivo.

Ayer se representó una ópera cómica de Offenbach, titulada "Luisita y Federico"; un diálogo más bien, en donde la Ottein y Crabbé mostráronse los grandes cantantes y estilistas que son.

(...)

Después se puso una obra de verdadero interés, "Fantochines", con libro de Tomás Borrás y música de Conrado del Campo. Obra deliciosa, de poesía y de acción interior llena de interés. Una combinación de "marionetas" y de personajes reales, en que éstos continúan la acción iniciada por aquéllos. Ello es de una finísima ironía, mezclada con reales momentos poéticos... si es que puede haber ironía sin poesía.

Esa difícil manera de encarnar en personajes humanos las pasiones de los muñecos... que son ellos parodia de las personas, la realiza magistralmente Crabbé, verdadero espíritu selecto, artista del corazón y de talento (...).

Y con él la Ottein (...) y del Pozo (...) manifestaron el espíritu de la deliciosa fantasía de Borrás. Amores, intereses, engaños, celos, veleidades, y, al fin, amor y verdad. Todo esto bellamente en versos y hablado por los intérpretes o cantado a perfección.

La partitura de Conrado del Campo sigue la acción paso a paso.

Tiene todos los caracteres propios de su autor: modernidad, plenitud de pequeños grupos de instrumentos, con notas pintorescas de xilofón, etc... A veces monocromía y a veces el interés sube y produce bella impresión.

De la interpretación musical, sólo elogios muy grandes podremos hacer. (...) Y el público aplaudió entusiasmado la hermosa farsa y su hermosa realización.

El decorado, original y de mucho interés.>⁹²⁶

28 de febrero de 1924: "Il segreto di Susanna" y "La guitarra". En esta función doble postrera, con la que se despidió la compañía Ottein-Crabbé, hubo acuerdo de la crítica. Mientras la reposición de "Il Segreto di Susanna" fue muy bien recibida, "La guitarra" careció de interés; y no sólo para la prensa sino también para el público, que le dispensó un frío recibimiento. En la crítica del diario "El Mercantil Valenciano", la originalidad armónica de la partitura,

⁹²⁶ Las Provincias, 27 de febrero de 1924, p. 3

repleta de disonancias, es la causa por la cual no fue entendida por los espectadores. Su libreto, por otra parte, es de mediocre calidad:

<Si no temiéramos ofender a la dirección artística de esta compañía diríamos que quizá hubiera sido otro el resultado de la breve temporada si la noche del debut se hubiese puesto en escena "El secreto de Susana", en vez de cerrarla con este broche de oro de ley.

El éxito que obtuvo la lindísima ópera de Wolf-Ferrari fue rotundo.

Quizás se debió, aparte del mérito del libro y música, a la circunstancia de ser conocida ya de nuestro público, que así pudo saborearla mejor.

(...)

Ángeles Ottein fue la "Susana" ideal soñada por el autor. Rebosando gracia y cantando con amor, a pesar de su indisposición visible, fue la herolna desenvuelta que guarda a todo trance su secreto, a trueque de despertar los ridículos celos de su marido "abstemio del tabaco", hasta que por fin descubre que el perfume masculino de que estaba impregnada su cara era porque la señorita fumaba.

Hasta llegar este momento, Crabbé hizo un derroche de gracia cómica inimitable en el papel de marido celoso. Fueron tantos los momentos de fortuna que el público los celebró continuamente (...).

Si los dos artistas bordaron la obra, no rayó a menor altura Carlos del Pozo en su papel de criado, cómplice del vicio de la señorita. (...)

Fueron los tres aplaudidos y llevados a escena varias veces al final.

"La Guitarra", de Courville el libro y de Carlos Pedrell la música, no convenció a nadie. Mérito es, y muy grande, escribir en estilo moderno "de la disonancia por la disonancia". Melodías raras, acordes "inanalizables", son de mérito sublime; pero da la maldita casualidad de que a pesar de algunos rasgos felices que apenas tenemos tiempo de apreciar, de algún atisbo de instrumentación original, al público le da por no entender dicho estilo... y mi gozo en un pozo.

El asunto de "La Guitarra", muy original, no está presentado con absoluto acierto, quizá porque el libretista trabajó influido por el plan lírico, que iba a desarrollar el músico.

La obra no tiene, como "Fantochines", ni un momento de ternura humana, ni una escena de gracia legítima, y a pesar de los esfuerzos de Ángeles Ottein y Armando Crabbé, la obra se acogió fríamente.

A Ángeles Ottein, a Armando Crabbé, a Carlos del Pozo, al despedirles cariñosamente, les significamos nuestro agradecimiento por los goces estéticos que nos han hecho gozar y las novedades que nos han hecho conocer.>⁹²⁷

A la compañía de ópera de cámara Ottein-Crabbé le sucedió en el Teatro Principal poco tiempo después la compañía italiana de ópera y opereta "Marionne-Odette", comenzando sus funciones el día 12 de marzo. Una compañía irrelevante, de precios extraordinariamente baratos: el precio de la localidad de butaca costaba 3 pesetas por función, y la Entrada General, 0'60 pesetas. Un conjunto de cantantes mayoritariamente transalpinos, muy secundarios, integraban la compañía: las sopranos Sydonia Manetti, Elvira Battaglini y Luisita Cortés (ésta una tiple de opereta); la tiple cómica Gargano; la mezzo Margherita Neglia; los tenores Giulio Neglia y Aldo Dagoberto

⁹²⁷ *El Mercantil Valenciano*, 29 de febrero de 1924, p. 3.

Pasquini; el tenor cómico Arméndola; el barítono Ettore Foggi y el bajo Marchi; todos ellos bajo la dirección del maestro Ricci.

La compañía combinó en su repertorio óperas con operetas. En las óperas, las ya rutinarias "Rigoletto" y "La Traviata", de las que hubieron varias funciones:

17 de marzo de 1924: "Rigoletto" (Sydonia Manetti, Elvira Battaglini, Giulio Neglia y Ettore Foggi encabezando el reparto). Buena acogida de la crítica y del público, que se desplazó al teatro pensando sobre todo en los precios tan baratos:

<El público que casi llenaba anoche el Teatro Principal acudió sin duda atraído más que por la obra en sí, que siempre gusta en Valencia, por la economía de los precios. Oír una ópera cómoda y tranquilamente sentado en una butaca de 3 pesetas es cosa que no se consigue fácilmente ni puede darse con frecuencia.

Y allá fue el público, creyendo que por poco que le diesen sería suficiente para satisfacerle, sin derecho a exigir más y dispuesto a tolerarlo todo. La sorpresa de los espectadores fue grande cuando se dieron cuenta en el primer acto de que el "Rigoletto" que iba a oírse era algo más, mucho más de lo que ellos esperaban; tanto, que cayó el telón en medio de una ovación unánime a los intérpretes.

(...)

MASCARILLA.>⁹²⁸

19 de marzo de 1924: "Rigoletto" (sin cambios).

21 de marzo de 1924: "La Traviata" (Luisita Cortés, Aldo Pasquini y Ettore Foggi en los papeles principales). Con una cantante de opereta encarnando el papel femenino estelar, la representación obtuvo un resultado artístico digno:

<Oír "La Traviata" por 3 pesetas la butaca, bastante discretamente cantada por modestos artistas, es suceso digno de pasar a la historia de nuestro Teatro Principal, y más digno aún del aplauso que público y "claque", de común acuerdo (¡rara avis!) tributaron anoche a los artistas de la compañía Marionne-Odette.

(...)

FIDELIO.>⁹²⁹

23 de marzo de 1924: (función de *matinée*): "La Traviata" (sin cambios).

23 de marzo de 1924: (función de noche): "Rigoletto" (sin cambios).

25 de marzo de 1924: "La Traviata" (sin cambios).

26 de marzo de 1924: "Rigoletto" (sin cambios).

⁹²⁸ *El Mercantil Valenciano*, 18 de marzo de 1924, p. 4

⁹²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 22 de marzo de 1924, p. 3

27 de marzo de 1924: "Rigoletto" (Sin cambios). Con esta función se despidió la compañía del Teatro Principal.

Ya entrado el verano de 1924, una compañía de zarzuela y ópera española actuó en la Plaza de Toros, ocupando prácticamente todo el mes de julio. Figurando en ella el barítono Blas Lledó, la compañía llevó a cabo algunas funciones de "El Gato Montés":

8 de julio de 1924: "El gato montés" (la soprano Amparito Alarcón, Blas Lledó y el tenor Francisco Cremades en los papeles principales).

10 de julio de 1924: "El gato montés" (debut de Selica Pérez Carpio, Blas Lledó y Francisco Cremades).

14 de julio de 1924: "El gato montés" (Selica Pérez Carpio, Blas Lledó, y Vicente Palop sustituyendo a Francisco Cremades).

La compañía, compuesta por discretos elementos canoros locales, despertó escaso interés en la crítica.

Un acontecimiento episódico lo constituyó las escasas representaciones de la ópera "Marina" que tuvieron lugar en el Balneario de Las Arenas, durante los días 25, 27 y 30 de Julio de 1924, con un escenario teatral habilitado al efecto ("Teatro de la Naturaleza"). Bajo la dirección de Vicente Machí, los papeles principales estuvieron encomendados a la soprano valenciana Consuelo Benítez, el tenor Enrique Álvarez (que procedía del Liceo de Barcelona), el barítono Juan Bautista Corts⁹³⁰ y el bajo Antonio Ripoll. Una función prevista para el 28 de julio fue suspendida, debido *<al mal estado de la mar>*⁹³¹. El precio de las localidades de "silla numerada" (filas 1 - 10) costaba 3 pesetas; mientras que las sillas numeradas restantes (filas 11 - 30), 2 pesetas. Existían incluso las denominadas "entradas de paseo"; esto es, de pie, cuyo

⁹³⁰ Hermano del divo valenciano, el tenor deniense Antonio Cortis.

⁹³¹ *El Mercantil Valenciano*, 29 de julio de 1924, p. 5

precio era de 1 peseta. El público y la crítica contemplaron con simpatía el anecdótico evento operístico, a orillas del mar, habida cuenta de la idoneidad del marco geográfico con el propio de la trama argumental de la ópera de

Arrieta:

<Nada más apropiado para la representación de la ópera "Marina" que tener el mar por escenario. Nunca mejor que en la presente ocasión se ha podido llamar el teatro de la Naturaleza, al que se ha levantado en el balneario de Las Arenas.

La gente estaba deseosa de presenciarla, tanto por el lugar como por los artistas.

(...)

En suma: el ensayo del Teatro de la Naturaleza en Las Arenas no ha podido dar mejor resultado para que la empresa medite si le convendría una temporada de Ópera y Zarzuela española.>⁹³²

III.25.- LA TEMPORADA 1924 - 1925: TEATRO APOLO: COMPAÑÍA MALVET- RIBAS. MIGUEL FLETA, EN EL TEATRO PRINCIPAL. PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA FIONTI - VIÑAS, CON ADOLFO SIRVENT.

En el Teatro Apolo tuvo lugar durante el mes de marzo una rutinaria temporada de ópera, a cargo de una compañía de cantantes discretos, en donde figuraba únicamente la mezzo y contralto Concepción Callao como cantante mínimamente relevante. Junto a ella, voces de poca entidad o noveles, locales: las sopranos Carmen Carbonell, Conchita Corominas, Amparito Pomar, Balbina Martínez y Josefina García Ferrer; los tenores Alberto G. Ocaña, Salvador Santuy, Mario Cortada y Miguel Artelli; los barítonos José Jordá, Emilio García Soler y Rosendo Franco; y los bajos Victoriano Redondo del Castillo (alumno de Lamberto Alonso), Jaime Rossi, Joaquín Camarillas, José Calvo y Agustín González. La dirección artística de la compañía estaba en manos de Lorenzo Malvet; y la dirección orquestal bajo la batuta de Francisco Ribas, secundado por Ciro Cavaglieri. El precio de las

⁹³² *El Mercantil Valenciano*, 30 de julio de 1924, p. 4

localidades era bajo: la butaca costaba 5 pesetas por función; la Entrada General, 1 peseta.

No hubo ninguna novedad en los títulos puestos en escena. Habituales títulos verdianos ("Aida", "Rigoletto", "Il Trovatore"), de Puccini ("Tosca", "La Bohème"), el dúo de óperas veristas "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci"; "Marina", "La Africana", "Carmen", "La favorita", y la reposición de "Faust".

Muy modesta, esta compañía preparaba los "debuts" de algunos cantantes noveles con los títulos que iban subiendo a la escena, en modo semejante a como actuaban en ocasiones las compañías de Arturo Baratta. La crítica dispensó un trato amable a esta temporada, aunque no revistiese interés.⁹³³ Tampoco los textos críticos tienen especial significación. Los precios baratos debieron influir en la buena entrada de público.

La temporada comenzó el 13 de marzo, finalizando el 26 del mismo mes. Una vez más, "Aida", fue la ópera escogida para alzar el telón del Teatro Apolo por vez primera:

13 de marzo de 1925: "Aida" (Carmen Carbonell, Concepción Callao, Miguel Artelli, José Jordá y Victoriano Redondo del Castillo). Francisco Ribas empuñó la batuta. Para "Las Provincias", el teatro lleno y una buena representación, destacando el voluntarismo de los cantantes noveles:

<Estaba el teatro Apolo lleno a no poder más; iba el público lleno de buenas esperanzas; aplaudió con estrepitoso entusiasmo cuando escuchó notas de su gusto... Se cantó "Aida", la siempre aplaudida ópera de Verdi (...).

El papel de "Aida" lo cantó con pasión y luciendo facultades la joven soprano Carmen Carbonell. Toda la ópera mostró su gran voluntad, su noble deseo de superarse (...).

Conchita Callao hizo la Amneris que tantas veces hemos admirado.

El tenor Artelli (...) tuvo entusiasta acogida.

Jordá, el barítono, felicísimo Amonazro (...).

En general fue la obra muy bien (...).

El público aplaudió, como ya hemos dicho, y tanto los cantantes como el maestro Ribas recibieron diferentes veces los honores del proscenio.>⁹³⁴

Para "El Mercantil Valenciano" lo más relevante de esta compañía, a propósito de la inauguración de la temporada, son sus precios económicos,

⁹³³ De hecho, no existen críticas de algunas funciones de esta temporada.

⁹³⁴ *Las Provincias*, 14 de marzo de 1925, p. 4

que pueden competir incluso con las funciones cinematográficas. La compañía es aceptable, destacando a Concepción Callao:

<Presentar en estos tiempos de divos que suelen dar el timo de los perdigones costando la butaca un ojo de la cara, una compañía aceptable, en la que figuran notabilidades como Conchita Callao, (...) a cinco pesetas butaca, es un éxito artístico que no esperábamos y que nos sorprendió agradablemente, máxime cuando estamos hartos de zarzuelones a base de foxtrots y tangos a cuatro pesetas butaca, y de infundios cinematográficos a ¡dos pesetas butaca!.

Los empresarios del Apolo han realizado el milagro de darnos una temporada de ópera aceptable, a precios muy aceptables también, y el primer aplauso debe ser para ellos. Así lo comprendió el público anoche que llenaba todas las localidades, y aplaudió a los artistas que interpretaron con calor y entusiasmo artístico la vibrante y siempre pasional partitura del inmortal Verdi.

Conchita Callao, que resultó la heroína de la jornada, fue aplaudidísima (...).

La señora Carbonell muy bien en los dúos con Radamés y Amonasro, escuchando sinceros aplausos.

El tenor Artelli (...) fue bien recibido por el público.

José Jordá bien de voz y con ganas de conquistar los aplausos de sus paisanos.

(...)

De los coros poco y no muy bueno hay que decir.

(...)

Concretando: salvo pequeños lunares, obtuvo la "Aida" de anoche una interpretación cuidada y un conjunto digno del teatro Apolo.>⁹³⁵

14 de marzo de 1925: "Tosca" (Conchita Corominas, Mario Cortada y José Jordá en los principales papeles). Francisco Ribas en el podio.

15 de marzo de 1925: (función de tarde): "Aida" (sin cambios).

15 de marzo de 1925: (función de noche): "Rigoletto" (debut de Conchita Velázquez, que cantó junto con Mario Cortada y Rosendo Franco en los principales papeles). Dirigió la orquesta Ciro Cavaglieri.

16 de marzo: "Il Trovatore".⁹³⁶

17 de marzo de 1925: "Tosca" (sin cambios en su reparto).

18 de marzo de 1925: "Rigoletto" (sin cambios).

19 de marzo de 1925: (función de tarde): "Rigoletto" (debut del tenor Salvador Santuy, en sustitución de Mario Cortada).

19 de marzo de 1925: (función de noche): "La favorita" (Conchita Velázquez, Mario Cortada, Rosendo Franco y Victoriano Redondo del Castillo en los principales papeles). Director de orquesta: Francisco Ribas.

⁹³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 14 de marzo de 1925, p. 4

⁹³⁶ No disponemos de críticas sobre esta función, y, por tanto, carecemos de datos sobre los cantantes y el director.

20 de marzo de 1925: "Carmen" (Conchita Callao, Josefina García Ferrer, Alberto G. Ocaña y José Jordá en los principales papeles). Ciro Cavaglieri, director de orquesta.

21 de marzo de 1925 (sólo función de *matinée*): "La Bohème" (debut de la tiple Amparito Pomar. Junto a ella Josefina García Ferrer en el papel de "Musette", Mario Cortada y José Jordá). Francisco Ribas en el podio.

22 de marzo de 1925: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci".⁹³⁷

24 de marzo de 1925: "Marina" (debut del barítono Emilio García Soler. Junto a él, y en los principales papeles, Josefina García Ferrer y Miguel Artelli). Francisco Ribas empuñó la batuta.

25 de marzo de 1925: "Faust" (encabezaron el reparto Conchita Corominas, Mario Cortada, José Jordá y Victoriano Redondo del Castillo). Francisco Ribas en la dirección.

26 de marzo de 1925: "L'Africana" (Carmen Carbonell, Josefina García Ferrer, Balbina Martínez, Miguel Artelli, José Jordá, Victoriano Redondo del Castillo, Jaime Rossi, José Calvo y Agustín González). Ciro Cavaglieri dirigió la partitura de Meyerbeer. Con "L'Africana" concluyó la temporada en el Teatro Apolo.

En el mes de mayo de 1925, Salvador Pordomingo, -a la sazón empresario arrendatario del Teatro Principal en aquellos días-, organizó una brevísima temporada de ópera. Un "bolo" de tan sólo 4 funciones, pero que poseían un extraordinario interés: la presencia del gran divo aragonés Miguel Fleta. Durante esta temporada Fleta cantó en el Teatro Real de Madrid, presentándose por última vez en ese coliseo matritense el 3 de marzo de 1925.⁹³⁸ Fue esta también la última temporada del Teatro Real, que contó con

⁹³⁷ Carecemos de datos sobre los cantantes y el director intervinientes en esta función. A título anecdótico, fue una <representación en honor de los equipos Valencia C.F. y F.C. Barcelona> (Cfr. *Las Provincias*, 22 de marzo de 1925, p. 3).

⁹³⁸ Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 119.

el empresario Ercole Casali. El 6 de noviembre de 1925 se publicó la Real Orden para desalojar el Real, ante la amenaza de ruina del coliseo comunicada en el mes anterior, a mediados de octubre.⁹³⁹

La presentación de Miguel Fleta en Valencia constituyó un magno acontecimiento social. Los periódicos valencianos dedicaron amplísimas columnas a este tenor magistral, en donde no faltaron entrevistas, reseñas biográficas, además de los comentarios críticos de sus actuaciones en las representaciones operísticas celebradas en el Teatro Principal. Aún más: el seguimiento del divo llegó a tal extremo, que incluso se reseñó en la prensa la visita que Fleta realizó a Alzira, aprovechando su breve estancia en Valencia, lo que constituye una muestra del impacto e interés social que provocó la fugaz permanencia del divo aragonés en las tierras valencianas.⁹⁴⁰

En una entrevista publicada en "Las Provincias" se definen algunos de los rasgos canoros del tenor de Albalate de Cinca:

<De timbre argentino y puro (...). Acomete sin esfuerzo alguno y sin que de lugar a una entonación dudosa las vocalizaciones más arriesgadas, los intervalos más peligrosos, las notas picadas que se destacan como rubies en fondo de terciopelo y los trinos más brillantes que cantante alguno, al menos en estos tiempos, puede ejecutar.>⁹⁴¹

Para Giacomo Lauri-Volpi, la voz de Fleta era completa. Subrayando el carácter aterciopelado, su instrumento poseía también el caudal sonoro propio de un tenor "spinto". En definitiva, un tenor "lírico-spinto":

<Voz completa: notas bajas, medias, altas, todas cálidas, aterciopeladas, flexibles, potentemente viriles. En ella no hubiera sido posible siquiera percibir una "nota sorda". Y dígame: ¿qué voz no tiene una nota sorda?. Tanta gracia de Dios fue concedida a una voz única.>⁹⁴²

Miguel Fleta se convirtió en un símbolo nacional durante los últimos años de la España monárquica alfonsina, malográndose su voz rápidamente:

<Y fue Miguel Fleta el que toda la España, oficial y popular, exaltó y glorificó, aunque fuera por pocos años, como un símbolo. (...) Fleta no terminó en plena luz, en la cima como Gayarre, sino olvidado y oscuro, en una pobre aldea de Galicia durante la Guerra Civil.>⁹⁴³

⁹³⁹ Ibidem, p. 119.

⁹⁴⁰ La noticia de la visita de Fleta a Alzira aparece publicada en "Las Provincias", el día 14 de mayo de 1924.

⁹⁴¹ *Las Provincias*, 6 de mayo de 1925, p. 3

⁹⁴² Lauri-Volpi, G.: *Voces paralelas*, Op. cit., p. 153.

⁹⁴³ Ibidem, pp. 153 - 154.

El precio de la butaca de las funciones de la "temporada Fleta" en el Teatro Principal alcanzó la astronómica cifra de 50 pesetas para cada una de las mismas; una cantidad muy superior a la exigida para poder escuchar y presenciar a Hipólito Lázaro. Algunos llegaron a ofrecer *<centenares de pesetas por una butaca>*.⁹⁴⁴ Todas las localidades del Teatro Principal se habían vendido con gran antelación, acudiendo espectadores no sólo de las tres provincias valencianas, sino también de Zaragoza y Murcia:

<Agotadas todas las localidades. (...) Para estas funciones ha venido un gran número de forasteros, no sólo de las provincias limítrofes, sino también de Murcia y Zaragoza>.⁹⁴⁵

Junto a Fleta, el empresario Pordomingo había contratado a un plantel de excelentes cantantes que secundaban al gran divo, como la soprano Ofelia Nieto y el barítono José Segura Tallien. En un categoría artística inferior, la contralto Aurora Buades y los veteranos bajos José Torres de Luna y Conrado Giralt. Completaban la lista los cantantes que interpretaban papeles secundarios y comprimarios: las sopranos Mercedes Roca y Eva Zanardi, la también soprano Cervera, y los bajos José Fernández, Mario Serretti y Gabriel Granollers.

Tan sólo se ofertaron 4 funciones de ópera. Los títulos que subieron a la escena del Teatro Principal procedían del repertorio tradicional: "Carmen", "Tosca", "Aida" y "La Bohème". La ópera de Bizet fue la escogida para inaugurar esta temporada de "bolo", el 7 de mayo de 1925. "Carmen" era una de las mejores creaciones de Miguel Fleta:

<Sin embargo, catorce años antes había cantado "Carmen" (en el Real de Madrid) como quizá no haya sido, ni será cantada esta ópera por voz humana>.⁹⁴⁶

7 de mayo de 1925: "Carmen" (encabezaron el reparto Aurora Buades, la soprano Cervera, Miguel Fleta y José Segura Tallien). La atención de los periódicos dispensada a la presentación de Fleta en el Teatro Principal fue un

⁹⁴⁴ *Las Provincias*, 8 de mayo de 1925, p. 2

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

⁹⁴⁶ Lauri-Volpi, G.: *Voces paralelas*, Op. cit., p. 154. No sabemos a ciencia cierta a que representación de "Carmen" se refiere Lauri-Volpi en el Teatro Real. Tal vez pueda tratarse de la función a beneficio de los excautivos enfermos de Axdir, en donde Miguel Fleta y Ofelia Nieto cantaron la ópera de Bizet. Dicha función se celebró el 6 de abril de 1923 (Cfr. Gómez de la Serna, G., en *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 117).

tanto desigual, ocupando los textos de la crítica en algunos medios 1 o 2 columnas (o 2 medias columnas) de una página en los distintos rotativos. Ello no obsta para que los juicios críticos hacia el divo fueran elogiosos. Algunos de los textos críticos sólo poseen un interés sociológico.⁹⁴⁷ Llama la atención, no obstante, la del diario "Las Provincias", que superó holgadamente a los restantes medios de prensa. De manera inusitada, este rotativo dedica 4 larguísimas columnas que ocupan la mayor parte de una página.⁹⁴⁸ La crónica de "Las Provincias", sin firma, bajo el título <Tenor Fleta, en Valencia> está subdividida en varios epígrafes rotulados en negrita. En los dos primeros epígrafes, titulados respectivamente <La nota del día> y <Antes de la función>, dan cuenta de la expectación creada alrededor de Fleta. En el tercero, bajo el encabezado <El aspecto del teatro>, elabora una vasta lista de las familias ilustres locales que ocuparon los palcos, las butacas y las delanteras de los primeros pisos del teatro. Por fin, el cuarto epígrafe, <La representación>, constituye la crítica propiamente dicha. Podemos destacar en ella varios aspectos. Se considera, en primer lugar, a la ópera "Carmen" muy apropiada para la presentación de Fleta. En segundo lugar, las reticencias del público fueron trocándose en encendidas manifestaciones de entusiasmo a medida que avanzaba el transcurso de la ópera. Calificando a Fleta como <fort-tenor>, elogia la robustez y el caudal de su voz. El cometido de Aurora Buades ("Carmen") es muy bien acogido, como los restantes cantantes; aunque el resultado conjunto estuviera carente de cohesión debido al carácter de la temporada (los "bolos" preparan las representaciones con un escaso número de ensayos). Dada la vasta amplitud del texto, hemos entresacado sólo aquellos párrafos que nos merecen mayor interés:

<"Carmen", la obra de Bizet, fue la que se puso en escena. (...) Muy a propósito para debutar el tenor famoso aragonés, cuya estancia en Valencia ha sido tan bien acogida. El temperamento inflamable de los valencianos hizo el milagro; que si no pueden tener paciencia para sostener una

⁹⁴⁷ Es el caso de la crítica publicada en *La Voz Valenciana*, el 8 de mayo de 1925, p. 2, centrando sus esfuerzos en reseñar a los miembros de la alta sociedad valenciana que asistieron a la representación, y otros periódicos.

⁹⁴⁸ Tengamos en cuenta que los periódicos de aquella época constaban de 4, 6 u 8 páginas.

temporada seguida de ópera, tienen virtud para entregar todas las posibilidades triunfales a un artista en un momento determinado.

Comenzó, pues, la obra con la expectación consiguiente en tales casos. El público parecía frío, reservado, como si en la conciencia del aplauso pesase el recuerdo de los precios taquillescos. Pero la realidad se fue imponiendo: la psicología del espectador sabe amoldarse a las circunstancias, y aún manifestar vivo entusiasmo para convencerse de que si vale el caso lo que le costó. (...) El primer acto, en realidad, todo es para la protagonista; así es que Fleta produjo entonces aquél efecto de desorientación... Pero después, en el acto siguiente, donde la partitura se anima, ya empezó el artista a hacer valer sus facultades; y el público empezó a entusiasmarse. La romanza famosa de la flor, produjo tal impresión, que no hubo más sino repetirla. De aquí en adelante todo fueron bienandanzas. Fleta tiene una voz de las que llaman de "fort-tenor".

Llena, robusta, en los graves algo abaritonada, vibrante, y... con unos pulmones a su servicio verdaderamente admirables. Las notas agudas, largas, duraderas, surgen sin la menor impresión de cansancio. La voz de falsete, de suave timbre, bonita y con cierta aspereza juvenil, tuvo su encanto. Hemos descrito la palabra que mejor caracteriza a la voz de Fleta: una voz juvenil, sin decaimientos, sin rozaduras, a libre expansión de pecho y la más indicada para cantar las óperas de vigor. (...)

La señorita Buades tuvo asimismo una noche feliz. (...) El público, desde el primer momento, la recibió con aplauso (...).

Buena mención para la Cervera, que en su papel de "Micaela" mostró excelentes condiciones. (...) Segura Tallien tuvo su voz bella y sonora, su gesto vivo y su juego autorizado. (...)

El conjunto, sin la cohesión que sólo puede conseguirse por trabajo seguido.>⁹⁴⁹

F. Hernández-Casajuana firma una crónica (a dos medias columnas) en el diario "Correspondencia de Valencia" que constituye un ejemplo de aquellas con nulo valor musical. En rigor, es un sátira sobre el impacto social y publicitario del "fenómeno Fleta", ridiculizando los hábitos convencionales que el público fervoroso puede llegar a adquirir en el mimético culto al divo. De cualquier manera, esta crónica satírica hacia los hábitos imitativos del público constituye una pequeña muestra de la glorificación popular de la que era objeto Fleta en aquellos días, corroborando así la afirmación anterior de Lauri-Volpi. La crónica, titulada <La epidemia reinante>, lleva por subtítulo <Fletitis aguda>:

<Desde la conflagración europea que no hablamos tenido otro movimiento sísmico que más cautivase la atención, hasta la llegada del gran tenor español Miguel Fleta.

Hoy en Valencia y su antiguo reino, no se habla de otra cosa.

Desde mañana, quedará declarado el canoro tenor como epidemia reinante.

Claro que sobra motivo para la admiración y la popularidad alcanzada por el divo.

Desde los naranjales de la Plana a los arrozales de la Ribera, no ha quedado un agrícola sin reventar unos duros en honor de Fleta.

Y aquí está el milagro del cantante. Todo el público que antes estaba en las alturas, ha ocupado las localidades preferentes, y, en cambio, todo el elemento aristocrático y postinente repletó el popular gallinero.

(...)

¡Cómo estaban anoche las alturas!. ¡Qué de mujeres!. ¡Qué estupidez de público!. ¡Oh, qué bela fogata de amore!.

Anoche se enteraron muchas apreciables familias de lo incómodas que son las entradas generales. ¡Y aún les llaman generales!.... Rancheras y gracias.

⁹⁴⁹ *Las Provincias*, 8 de mayo de 1925, p. 2

También era de ver la abundancia de pollos que anoche bullían en la cazuela.

Era portentoso ver en el gallinero a los pollos con smoking.

La noche fue de gala. Daba gusto ver cómo la ruta de autos paraba, no en la puerta principal y regia del coliseo como otras veces cuando vale la butaca tres pesetas todo comprendido, sino junto al callejón, frente a la escalerilla humilde de los "generalifes".

Fleta es un tenor revolucionario, porque rompe viejos moldes y porque canta y cautiva como un colibrí en la selva.

Ha conquistado la atención pública, es el coloso de la actualidad; todos están pendientes de sus caracolitos canarios, de sus gorjeos flauta y de sus piñols de hueso dulce.

Fleta ha gustado. Las mujeres lo elogian. Fleta se ha salvado.

Cuando se alcanza un éxito tan formidable, cualquier detalle del artista triunfante adquiere proporciones descomunales, y así, anoche se oía advertir a los frenéticos que comentaban:

- Canta bien, es un mirlo de oro; oh, es un arcángel en estado de merecer, pero, ¡cómo mira a las bambalinas!

- Cómo pisa, con qué gracia dobla el tacón izquierdo!

- ¡Mira, ahora se desabrocha!. ¡Con qué elegancia!

- Me han contado que su plato favorito son los guisantes a la besamela.

- Yo, desde mañana, guisantes en todas las comidas.

- Se perece por las gardenias merlafunciez.

- ¡Oh, que flor más bella!. Hay que declararla de actualidad.

- Sus calcetines son a motas, y en sus tacones lleva una estrella de refuerzo.

- Hay que adoptarlo en seguida.

Y así resulta que a un señor que canta mejor que nadie, empiezan a ponerle en ridículo sus mismos admiradores.

Sí, porque no se harán esperar "Las corbatas Fleta", "Sombreros Fleta", "Pastillas Fleta", "Sonrisas Fleta", "Helados Fleta", "Peinetas Fleta" y "El plato Fleta".

Anoche, todos los gramófonos con mediana voz disponible, estuvieron aromando el ambiente con discos Fleta.

No había más voz disponible que la voz de su amo, pero con voz y voto.

¡Gloria al gran tenor español!

(...)

F. HERNÁNDEZ CASAJUANA.>⁹⁵⁰

Aunque algo breve, el texto musicográfico de Bernardo Morales San Martín nos apunta algunas ideas de interés. En primer lugar, pone de relieve que la ópera "Carmen" subió a la escena por ser una elección del divo aragonés. En segundo lugar, reconoce las grandes dificultades canoras que entraña la ópera de Bizet.⁹⁵¹ En tercer lugar, coincide con algunos de sus compañeros en señalar la tipología robusta del instrumento de Fleta, el <fort-tenor> anteriormente aludido:

<Carmen, (...) fué la obra escogida por el tenor español Fleta para su presentación al público de Valencia. (...) Esta preferencia de Miguel Fleta por Jorge Bizet y por su ópera, tan intensa, tan llena de color, en la cual lo romántico y lo realista se mezclan y se funden como en la vida, nos hace doblemente simpático al famoso tenor aragonés, que no vacila en escoger la obra más querida, aunque más difícil de un artista (...).

Los alrededores del Principal estaban atestados de gentío (...).

¿Cómo encarnó Miguel Fleta al pasional "Don José"? Sencillamente como un gran actor y un gran cantante. Durante el primer acto el público estuvo frío con el tenor (...).

⁹⁵⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 8 de mayo de 1925, p. 1.

⁹⁵¹ En alguna ocasión se ha considerado que "Carmen" es una ópera de fácil ejecución para los cantantes, con escasas dificultades vocales. Nada más lejos de la realidad.

Comenzó el segundo; llegó el crítico momento de la "romanza de la flor", y Miguel Fleta (...) lució su espléndida voz robusta, de tenor macho, sin afeminamientos líricos; antes bien, con sonoridades de barítono en algunos momentos, y logró una ovación formidable, estruendosa, que interrumpió la representación largo rato.

En el tercer acto, y en el cuarto, Fleta se transformó en un gran trágico que quizá superó al cantante.

(...)

FIDELIO.>⁹⁵²

9 de mayo de 1925: "Tosca" (Ofelia Nieto, Miguel Fleta y José Segura Tallien en los papeles principales).

Tras la presentación de Miguel Fleta en la función anterior, esta segunda comparecencia del gran divo motiva en el diario "Las Provincias" una crónica naturalmente más breve que la primigenia (no llega a alcanzar la columna y media). Una crónica más sin firmar en este rotativo. Fue una excelente representación, en donde todos los cantantes tuvieron un brillante cometido. Incluso, se elogia la actuación de un personaje secundario del Acto III: el pastor (en la voz de Mercedes Roca). Definida la teatralidad de la obra de Puccini como de *<efectos melodramáticos un tanto forzados>*, "Las Provincias" sostiene que la actuación de Fleta alcanzó niveles artísticos similares a su primera comparecencia. Una vez más, el espectador quedó cautivado por las brillantes notas tenidas con diseño ornamental postrero:

<Anoche se repitió la función a lleno completo, con éxitos, ovaciones y cuantas bonanzas quiere el buen diletante.

Se cantó la obra de Puccini, "Tosca". Y había la nota atractiva de presentarse en esta cortísima "season" de ópera Ofelia Nieto, tan estimada del público. Ello, con Fleta, era miel sobre hojuelas (...).

Teatro, como en la noche anterior, llenísimo. Aspecto, pues, como lo tiene nuestro teatro Principal en días así (...)

Tosca es obra especialmente dedicada para la soprano; así es que, por ley natural y de cortesía, dedicaremos nuestros primeros comentarios a Ofelia Nieto. Su presencia en escena fue saludada con elocuentísimo aplauso. Nuestro público tiene particular predilección por la celebrada tiple, y no era de extrañar este simpático recibimiento. En plena posesión de sus facultades; con esa voz de timbre puro, de emisión limpia, de justa afirmación, Ofelia Nieto produce siempre el mismo efecto de belleza y de seguridad en el canto, amén de sus facultades de actriz.

No es fácil decir cuánta suavidad, cuánta delicadeza, cuánta deliciosa feminidad puso en las escenas del primer acto; allí levantó esos murmullos de admiración que valen más que los aplausos; allí, acaso, nos pareció la más completa artista de toda la noche. Pero fuera injusto no reconocer los momentos de dramatismo del acto segundo y las ternuras y desolación del tercero. (...)

Fleta. Vaya por el divo mimado y aplaudido y festejado, <ad usum delphinis>; y en este caso el delfín es el aficionado entusiasta, el que se perece por las notas largas y unidas como si el avión fuese planeando (vaya por el símil!), o el que muere de gusto cuando se da un "filando" terminado en casi imperceptible y aéreo grupeto... Entonces el escalofrío llega al sumum, las manos se juntan automáticamente para aplaudir, el entusiasmo estalla a rabiar, y todo con plácemes, y alegrías y enhorabuenas. Fleta tuvo anoche la continuación de su debut: es decir, el triunfo colosal del tenor.

⁹⁵² El Mercantil Valenciano, 8 de mayo de 1925, p. 4.

Gracias a Apolo sean dadas, que ya no son los ases de la tauromaquia los únicos que levantan esos entusiasmos.

(...)

Tosca, la ópera de Puccini, en donde logró éste sus efectos melodramáticos un tanto forzados, pero muy teatrales, necesita, ciertamente, artistas de singular sentido escénico: caer en un realismo sobrado exterior, es cosa fácil aquí, con detrimento del arte..., aunque a veces ciertos públicos gustan de estas apariencias exteriores de arte más que de una realización de verdadero sentido dramático. Pero también hay en esta obra momentos de matiz simple, sin complicaciones de acción..., y entonces la voz de Fleta sube, y se extiende por todo el ámbito sonoro, se adentra por todos los oídos, conmueve todas las fibras nerviosas, encanta, suspende la sensibilidad... y rómpese el silencio por los aplausos y ovaciones.

(...)

Apenas queda tiempo para decir que Segura Tallien hizo un Scarpia autoritario, de bella voz y gran prestancia. Por lo que al terminar los actos primero y segundo, mereció los honores del proscenio.

Bien todos los demás intérpretes. Pero queremos hacer una mención especial de Mercedes Roca, que a la suave canción del pastor, en el acto tercero, le dió bella entonación, excelente estilo y mucha musicalidad. ¡Es tan raro escuchar ese delicado fragmento bien cantado!

Y el público salió dispuesto a escuchar Aida>.⁹⁵³

Bernardo Morales San Martín ("Fidelio"), considera que el cometido canoro de Fleta en "Tosca", -donde desarrolló sus grandes aptitudes dramáticas- fue superior al de "Carmen":

<"Tosca" por Ofelia Nieto y Fleta.

Si alguna duda quedaba sobre si Miguel Fleta era o no un tenor dramático, eminentemente trágico diríamos mejor, quedó anoche completamente desvanecida, especialmente en el tercer acto de la popular obra de Puccini, en el cual, desde los primeros recitados, en el <Adiós a la vida> y en el dúo final, exclamó y cantó con sentido y doloroso acento que al corazón llegaba. Quizá en el primero hubiera gustado al público más matiz que fuego en la romanza "Recóndita armonía", y por ello se mostró reservado con el famoso tenor, que fiel a su temperamento trágico imprime todo el calor de su corazón fogoso a cuanto canta.

En el segundo acto fue en crescendo la pasión hasta desbordarse en el tercero, como ya hemos indicado. (...)

En una palabra: otro triunfo colosal de Fleta, mayor que el conseguido en "Carmen", y por ahora definitivo, hasta que le oigamos en "Aida" y en "La Bohème", obras que el público espera con verdadera expectación.

El telón no cesaba de levantarse.

Fleta velase obligado a salir a escena una y otra vez; y ante las insistentes peticiones del público para que cantara más y más obras, se adelantó al proscenio y dijo al público que le era imposible cantar más (...).

Ofelia Nieto rompió el hielo en el primer acto en el dúo, oyéndose los primeros aplausos, nutridos y espontáneos.

Fué muy bien recibida por el público, en quien causó honda emoción la gracia y buen gusto con que declamó, y cantó las frases culminantes de la obra y la brillantez con que emitió los agudos.

(...)

Los demás artistas cumplieron, comunicando al conjunto toda la brillantez posible (...).

FIDELIO.>⁹⁵⁴

11 de mayo de 1925: "Aida" (encabezaron el reparto Ofelia Nieto, Aurora Buades, Miguel Fleta, José Segura Tallien, José Torres de Luna). Una vez más, la crítica se hizo eco de las preferencias canoras del público. Esperaban

⁹⁵³ Las Provincias, 10 de mayo de 1925, p. 4

⁹⁵⁴ El Mercantil Valenciano, 10 de mayo de 1925, p. 3

escuchar al tenor *spinto*. El aragonés supo complacer a los aficionados valencianos con su generoso caudal sonoro:

*<Radamés tuvo en Fleta un buen intérprete. Naturalmente, los amadores del grito pelado impacientáronse al pronto cuando entendían no encontrar el "chorro de voz" a que se pensaban tener derecho. Pero en el acto tercero se arregló la cosa, y allí el tenor lanzó su voz generosa y volvió a reconquistar todo su dominio sobre el auditorio.>*⁹⁵⁵

Bernardo Morales San Martín nos describe la vetustez de los decorados:

<Del decorado con que se nos presentó una ópera como "Aida" quisiéramos no hablar; pero ¿no es hora ya de sustituir las viejas y deterioradas decoraciones y tronos de feria, más propios para exhibir "fenómenos" que para solio de Faraones?>

(...)

FIDELIO.>⁹⁵⁶

13 de mayo de 1925: "La Bohème" (encabezaron el reparto Ofelia Nieto, la soprano Cervera encamando el *roll* de "Musette", Miguel Fleta y José Segura Tallien).

En esta ocasión la crítica del rotativo "La Voz Valenciana" (sin firma) posee un gran interés. Bajo el encabezado *<"La Bohème" y unas consideraciones profanas>*, censura, en primer lugar, los excesos de la mitomanía hacia Fleta por parte del público; un público que -llevado por el apasionamiento- ha carecido de buen criterio. En segundo lugar, pone el énfasis en los aspectos crematísticos de los cantantes y su catalogación artística: ésta no está en relación directamente proporcional al "cachette" de aquéllos. En tercer lugar, Fleta es un tenor lírico y no dramático, cuyo joven instrumento aún no ha cuajado plenamente:

<Ha pasado Fleta. Esta noche un tren expreso se lo lleva a Lisboa. Finalmente, ¿qué piensa el público del célebre tenor?. ¿Qué recuerdo, en síntesis, guardaremos de este cantante que ha cruzado nuestra ciudad con furia de meteoro?. Acaso parezca audaz decir que el público ha sufrido un engaño. Pero es sin duda lo más justo. El público se ha engañado a sí mismo, con su impericia y su excesiva pasión. El mismo entusiasmo anormal, casi patológico, que despertó el tenor en la muchedumbre, esta locura de oírle, de mirarle, de palparle, como a un ídolo o un fetiche, son argumentos que destruyen la serenidad de un criterio, el equilibrio y el orden que han de existir en toda crítica, aunque se critique por impresiones y en colectividad.>

Es triste decirlo. El alto precio de las localidades ha congregado en la sala del Principal un auditorio sin más homogeneidad que la del dinero, dispuesto a juzgar el arte por el precio de la oferta. ¿Es modo, éste, de enjuiciar?. El precio del arte nada quiere decir en contra o en favor de su calidad. Es circunstancia que no toca su médula ni depende ni depende de su efectividad, sino de un conjunto de accidentes externos y de oportunidades, por ejemplo: la capacidad del local donde el arte se expone; la escasez o abundancia de ese tipo de arte; el momento histórico en que se produce -todavía nos perturba un tanto el arribismo, y hay en el público de las grandes solemnidades artísticas más ansia vanidosa.

⁹⁵⁵ Las Provincias, 12 de mayo de 1925, p. 5.

⁹⁵⁶ El Mercantil Valenciano, 12 de mayo de 1925, p. 4.

que verdadero amor- y el modo de efectuar la exposición, que aquí ha sido modo de "bolo", modo excepcional, y, en consecuencia, encarecido.

Todos estos accidentes circunstanciales han determinado, a un tiempo, esa verdadera manía, furia idolátrica de poseer, en la mayor medida, al ser extraordinario capaz de revolucionarnos.

(...)

No. No hay que visitar el arte con tan pobre criterio. El precio lo hace el público, con su fervor o su frialdad, con su destreza o su impericia. El precio de un artista es, en resumen, una consecuencia del poder económico, de la sugestión que ese artista ejerce sobre el bolsillo de los espectadores.

¿Cuánto se deseaba que cobrara Fleta a un público que ha pagado por oírle, no la tarifa de taquilla, sino cantidades exorbitantes, centenares de pesetas por una butaca, por una localidad de los últimos pisos? Fleta ha cotizado su nombre, su potencialidad mercantil, no su arte. El arte es algo que está por encima de unas monedas, aunque, como todas las cosas del mundo, haya un ápice del arte unido a la tierra, al dinero. En no ver ese ápice, ese hilo material, estriba la generosidad del comprador.

(...)

Con Fleta, muchos valencianos han sufrido no una decepción, pues se ha vitoreado, se ha aclamado, se ha dado el triunfo máximo, siquiera en apariencia, al tenor, sino una confusión.

Se ha querido ver en Fleta al gran tenor dramático de los escalofrios colosales. Y el tenor baturro no lo es, no tiene de trágico más que el gesto, el ademán y la palabra. Fleta es, ante todo, un tenor lírico, un magnífico tenor de estilo (...).

Este es Fleta. Un artista repleto de juventud y de inteligencia, acaso en transición -como él mismo dice- a un momento más puro de facultades (...).⁹⁵⁷

Hechas estas consideraciones en "La Voz Valenciana", ningún otro medio de prensa cuestionó la gran actuación de Miguel Fleta.⁹⁵⁸ Sirva como ejemplo lo escrito en "Las Provincias" (crítica sin firma), en donde rubrica también la buena actuación de los restantes cantantes. Este texto demuestra, una vez más, que el público acudía ante todo al teatro para oír al cantante, y no a la obra en sí, puesta en escena:

«Última noche de Fleta, decía el cartel. Y ante semejante <amenaza>, los que no le habían oído, y quienes no querían sin oírle quedarse, acudieron presurosos. Total: otro lleno como los anteriores, otra velada de aplausos y satisfacciones, de público sonriente y aclamador... Cantóse Bohéme, obra que ya tiene peculiar carta de naturaleza entre nuestro público. (...)

No hemos de repetir las características de Fleta (...). Brillaron sus cualidades como siempre. Si la obra, por su carácter, se aviene menos a las condiciones del tenor famoso, no por ello dejó éste de emitir sus notas vibrantes, bellas, singularmente en los agudos, dando a la línea melódica esa impresión juvenil, personalísima, que nace con la persona y es independiente de métodos y escuelas. (...)

Se comprende que el auditorio pudiera mostrar su adhesión al cantante, haciéndole una demostración expresiva de despedida. Levantábase y bajaba el telón infinitas veces; no quería salir Fleta, sin sus compañeros; insistía el público: <Solo, solo>, y salió solo, con nuevo acrecer de ovaciones... (...)

Ofelia Nieto hizo una adorable "Mimi". (...) La Cervera, visiblemente indispueta, defendió con tesón su difícil papel de "Musette".

Segura Tallien, con su buen gusto, dió realce a su papel de "Marcelo" (...).⁹⁵⁹

⁹⁵⁷ La Voz Valenciana, 14 de mayo de 1925, p. 2

⁹⁵⁸ El análisis de La Voz Valenciana, aunque le niega las facultades dramáticas al divo aragonés, en espera de una mayor madurez artística, reconoce su mérito artístico, al menos sus facultades líricas; independientemente del mercantilismo artístico en su derredor.

⁹⁵⁹ Las Provincias, 14 de mayo de 1925, p. 2.

Al término de la temporada 1924 - 1925, y durante el verano, la Plaza de Toros registró una notable actividad operística. La compañía de ópera italiana "Fionti-Viñas" actuó en el coso taurino desde el 4 hasta el 17 de julio. Estaba organizada la compañía por dos cantantes: el bajo Francisco Fionti y la soprano Emilia Viñas. En la plantilla canora, una voz de relevancia, un "segundo espada" de la lírica: el tenor alcoyano Adolfo Sirvent. Otros cantantes habían participado en la postrera temporada del Teatro Apolo, como el tenor Miguel Artelli. Voces locales y noveles, como las sopranos Carmen Guitart y Julia García, la mezzo Ramona Galante, los barítonos Jorge Frau y José Canudas y Alejandro Nolla, y el bajo José Tanci, completaban el elenco, amén de Emilia Viñas y Francisco Fionti. En resumen, una discreta formación, cuyo único atractivo era la presencia de Adolfo Sirvent. El director de orquesta era Francisco Ribas, quien también hubo comparecido meses antes en el Teatro Apolo. Secundando a Francisco Ribas en el podio, el maestro Manuel Martí. Las tarifas de las localidades mantenían los habituales precios económicos para la Plaza de Toros. Así, la silla de pista numerada estaba cifrada en 2'50 ptas. por función; la silla de pista sin numerar, 1'75 ptas. y la Entrada General, 0'50 ptas. por función.

La programación repitió los mismos títulos representados en el Teatro Apolo durante el mes de marzo, con la excepción de "Faust", que no fue repuesta en esta ocasión. La compañía aprovechó los títulos que se presentaban en el coso taurino para la comparecencia de jóvenes cantantes o efectuar sustituciones por otras voces (es el caso de Emilia Viñas en "Aida", en la función del 10 de julio).

La crítica trató con benevolencia la temporada de la compañía "Fionti-Viñas"; aunque -como es habitual en las funciones veraniegas de la Plaza de Toros- son lacónicas y en muchos casos se omiten; esto es, no aparecen publicadas en los periódicos las crónicas sobre algunas de las

representaciones. Tampoco poseen trascendencia los textos artigráficos sobre la figura del tenor alcoyano Adolfo Sirvent.

La temporada, siguiendo la tradición, se inauguró con la ópera "Aida".

4 de julio de 1925: "Aida" (Carmen Guitart, Ramona Galante, Miguel Artelli, José Canudas y Francisco Fionti). Francisco Ribas empuñó la batuta. Sirva como ejemplo de los textos críticos que acabamos de describir, el del diario "Las Provincias" a propósito de esta función inaugural. Destacando la bonanza del emplazamiento teatral, el laconismo de "Las Provincias" llega a tal extremo que ni siquiera se menciona a los cantantes participantes:⁹⁶⁰

<Con muy buen éxito comenzó ayer la temporada de ópera en la Plaza de Toros.

Sitio fresco, cómoda estancia, precios económicos, compañía muy aceptable, orquesta excelente, todo justifica que el público haya respondido llenando por completo el redondel⁹⁶¹ y ocupando buena parte de las otras localidades.

Se cantó Aida. La expectación del público se convirtió pronto en agrado, que se manifestaba en aplausos nutridísimos, en grandes ovaciones a los cantantes, quienes, por su parte, no escaseaban facultades ni arte. Una "Aida" pasional y de voz dulce y de acentos sentidos; una "Amneris" de grandes alientos y notas bien timbradas; un "Radamés" con un fiato enorme y notas brillantes; un "Amonasro" de voz cálida y generosa... y el gran sacerdote, y coros, y banda, y baile, y decorado... En fin, una ópera bien pergeñada y una compañía que al terminar el primer acto, se había hecho dueña del público.>⁹⁶²

Bernardo Morales San Martín ("Fidelio"), en el polo opuesto, escribió en "El Mercantil Valenciano" una crítica más elaborada para esta inauguración de la temporada, sancionando sus buenos resultados, individuales y de conjunto:

<Estas compañías de ópera barata "di verano" (...) nos deparan a veces las gratas sorpresas como la de anoche, en la cual nos dieron una buena "Aida", tanto en las partes como en el conjunto, logrando los aplausos sinceros del público y llamadas a escena al final de todos los actos, los modestos artistas que interpretaron con verdadero amor la hermosa partitura de Verdi.

La señora Guitart Carbonell cantó con pasión la particella de Aida (...).

La señorita Galante cantó con mucho gusto el papel de Amneris (...). Posee una bonita voz y sabe cantar; lástima que los agudos no sean amplios y brillantes. Fue aplaudida.

El tenor señor Artelli, a quien ya juzgó y aplaudió nuestro público en Apolo, viene mejor de voz que nunca. Ha mejorado mucho, muchísimo, en el arte difícil de emitir la voz, y logra realzar sus excelentes condiciones naturales con su buena técnica. Tuvo frases felices, y durante toda la noche emitió notas muy hermosas.

El barítono señor Canudas posee una voz extensa y bien timbrada, canta con gusto y tiene momentos pasionales de buen efecto.

(...)

Bien el bajo Fionti en Ramfis, y los demás artistas contribuyendo al buen éxito del difícil conjunto.

(...)

La entrada, media plaza.

⁹⁶⁰ Se trata de un caso extremo, como bien se ha dicho, pues habitualmente se reseñaron los nombres de los cantantes principales.

⁹⁶¹ Nota aclaratoria del autor: por "redondel" deben entenderse las sillas de pista.

⁹⁶² *Las Provincias*, 5 de julio de 1925, p. 4

Nuestra enhorabuena a los artistas y a la empresa, porque la "Aida" de anoche nos augura éxitos agradables en las representaciones subsiguientes a los aficionados a la ópera.

(...)

FIDELIO.>⁹⁶³

5 de julio de 1925: "Tosca" (Emilia Viñas, Adolfo Sirvent y Jorge Frau en los papeles estelares).

6 de julio de 1925: "Rigoletto" (encabezando el reparto Julia García y Adolfo Sirvent).

7 de julio de 1925: "Il Trovatore" (Miguel Artelli).

8 de julio de 1925: "La favorita" (debut del barítono Alejandro Nolla).

9 de julio de 1925: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci".⁹⁶⁴

10 de julio de 1925: "Aida" (Emilia Viñas en sustitución de Carmen Guitart; permaneciendo el resto del reparto sin cambios).

11 de julio de 1925: "La Bohème" (Emilia Viñas y Adolfo Sirvent).

12 de julio de 1925: "Marina".⁹⁶⁵

13 de julio de 1925: "La favorita".

14 de julio de 1925: "Carmen".⁹⁶⁶

15 de julio de 1925: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (en ambas óperas, los mismos intérpretes: Emilia Viñas, Miguel Artelli, José Canudas y Jorge Frau).

16 de julio de 1925: "L'Africana".⁹⁶⁷

17 de julio de 1925: "La Bohème" (sin variaciones en su elenco interpretativo).

18 de julio de 1925: "Tosca" (sin cambios en su reparto). Con esta función se despidió la compañía "Fionti-Viñas".

⁹⁶³ *El Mercantil Valenciano*, 5 de julio de 1925, p. 3

⁹⁶⁴ No poseemos datos del elenco interviniente en esta función.

⁹⁶⁵ Sin datos de los intérpretes.

⁹⁶⁶ No poseemos información sobre los cantantes.

⁹⁶⁷ No sabemos quién cantó esta ópera de Meyerbeer ese día.

III.26.- LA TEMPORADA 1925 - 1926: LA COMPAÑÍA DE FRANCISCO RIBAS EN EL TEATRO APOLO, CON ADOLFO SIRVENT. LA COMPAÑÍA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA EN EL TEATRO APOLO: HIPÓLITO LÁZARO Y MERCEDES CAPSIR. ESTRENO DE "IL PICCOLO MARAT". TEATRO PRINCIPAL: MIGUEL FLETA. PLAZA DE TOROS: ANTONIO CORTIS Y RICCARDO STRACCIARI.

Del 20 de noviembre al 2 de diciembre de 1925 el Teatro Apolo organizó una temporada de ópera con una compañía nucleada alrededor de un director de orquesta, el maestro Francisco Ribas. Ha menester recordar que Francisco Ribas había dirigido la postrera temporada de ópera en el propio Teatro Apolo y en la Plaza de Toros. Para el empresariado del coliseo de la calle Don Juan de Austria, la pasada temporada de ópera había contado con numeroso público asistente, amén de la generosa comprensión de la crítica, aún cuando la compañía fuese mediocre. ¿Por qué no repetir, pues, el evento, (y con el mismo director de orquesta, que frecuentó durante 1925 los escenarios valencianos), si, presumiblemente, no debió ser ruinoso para el Apolo?. La plantilla canora actual estaba integrada en gran medida por cantantes que habían colaborado anteriormente con Francisco Ribas, ora en el Teatro Apolo ora en la Plaza de Toros ora en ambos: Julia García, Amparito Pomar, Carmen Guitart Carbonell, Miguel Artelli, Adolfo Sirvent, Jorge Frau, Juan Valls y Francisco Fionti (*alma mater* de la compañía "Fionti-Viñas", anunciado ahora como Franco Fionti). Completaban la lista la sopranos Teresa Gamboa, María Landaida y Josefina Blanch; un tenor ya veterano, que cantaba en Valencia durante el primer lustro de este siglo, Antonio Saludas; y el bajo José Fernández, quien había actuado junto a Fleta en el Teatro Principal. En resumen, una compañía muy discretita (*pace* el tenor alcoyano Adolfo Sirvent). Los precios eran económicos: la tarifa de la localidad de butaca estaba fijada

en 5 pesetas por función. La función del 27 de noviembre, en donde se representó "Il Trovatore", se ofreció a "precios populares": la butaca se cifró en 3 pesetas; y la "Entrada General", 75 céntimos (0'75 pesetas).

No hay nada destacable en los títulos programados. Un ramillete de óperas de repertorio italianas (las más populares de Verdi y Puccini, el dúo "Cavalleria Rusticana" - "I Pagliacci" y "La favorita" de Donizetti), junto con "L'Africana" y "Carmen". Óperas todas ellas que habían pasado durante la temporada teatral anterior por los escenarios del propio Teatro Apolo y la Plaza de Toros. En general, se congregó numeroso público en las localidades del coliseo. En las funciones que comparecía Adolfo Sirvent, se registró la plena ocupación del aforo. La crítica obró magnánimamente con esta compañía modesta, insistiendo en los dignos resultados con precios módicos. Incluso alabó la puesta en escena (decorados). Los textos críticos son rutinarios, no revistiendo interés especial, aun cuando figurase Adolfo Sirvent en el proscenio. La excepción es la constituida por el amplio análisis que del tenor alcoyano efectuó Bernardo Morales San Martín en su crítica publicada el 29 de noviembre en "El Mercantil Valenciano".

La temporada no se inauguró esta vez con "Aida", sino con "Rigoletto".

20 de noviembre de 1925: "Rigoletto" (Julia García, Adolfo Sirvent, Jorge Frau y José Fernández en los principales papeles).

21 de noviembre de 1925: "Aida" (Carmen Guitart, María Landaida⁹⁶⁸, Miguel Artelli, Juan Valls y Francisco Fionti).

22 de noviembre de 1925: (función de *matinée*): "Rigoletto" (sin cambios).

22 de noviembre de 1925: (función de noche): "I Pagliacci" (Josefina Blanch, Miguel Artelli, Juan Valls y Jorge Frau) y "Cavalleria Rusticana" (Carmen Guitart, Teresa Gamboa, Miguel Artelli y Juan Valls).

23 de noviembre de 1925: "Aida" (sin cambios).

⁹⁶⁸ Obsérvese cómo una soprano interpreta el papel de "Amneris", propio de una mezzosoprano.

24 de noviembre de 1925: "La favorita" (María Landaida, Adolfo Sirvent, Jorge Frau y Franco Fionti).

25 de noviembre de 1925: "L'Africana" (Carmen Guitart, Julia García, Teresa Gamboa, Antonio Saludas, Juan Valls, Franco Fionti y José Fernández). En sus elogios hacia el Teatro Apolo y la compañía, representando dignamente funciones de ópera con precios económicos, "Las Provincias" alabó el telón escenográfico del acto II, toda una muestra del buen trato dispensado por la crítica:

<Una admirable decoración clásica, "de tela" pintada, con aquella hermosa visualidad y distinción de los nobles telones clásicos, de los que en Valencia se había perdido ya el recuerdo completamente>.⁹⁶⁹

26 de noviembre de 1925: "Tosca" (Josefina Blanch, Adolfo Sirvent y Jorge Frau).

27 de noviembre de 1925: "Il Trovatore" (Carmen Guitart, María Landaida, Miguel Artelli, Juan Valls).

28 de noviembre de 1925: "La Bohème" (Amparito Pomar, Julia García, Adolfo Sirvent, Jorge Frau). Como ya hemos anticipado, es a propósito de esta función cuando Bernardo Morales San Martín ("Fidelio") analizó pormenorizadamente el quehacer artístico de Adolfo Sirvent.⁹⁷⁰ Para Morales San Martín, el tenor alcoyano era en aquél momento un cantante inseguro, con lagunas en su formación,⁹⁷¹ el cual -no afirmando toda su *particella* en su integridad- tan sólo conseguía interpretar cómodamente algún número determinado de la ópera, aquél que conocía y dominaba plenamente. Independientemente de estas consideraciones, para Morales San Martín el cantante alcoyano padecía de una afonía orgánica, lo cual parece estar en relación con las afirmaciones de Gisbert Cortés: *<nunca consiguió educar*

⁹⁶⁹ *Las Provincias*, 26 de noviembre de 1925, p. 5

⁹⁷⁰ Ello no obstante, abordaremos los rasgos canoros del tenor alcoyano más adelante, en el trienio álgido de su carrera, 1927-1928-1929.

⁹⁷¹ Este rasgo formativo será reconocido por su biógrafo, Juan Javier Gisbert Cortés, como comprobaremos posteriormente.

perfectamente el aparato fonador>.⁹⁷² Ello no obstante, Morales San Martín

reconoce las facultades de Sirvent, aunque de manera vaga:

<Nunca ha temblado nuestra pluma ante las cuartillas. Pero estaba reservado este hecho improbable para cuando cantara el tenor Adolfo Sirvent.

Pocas veces habrá tenido un artista la simpatía y el apoyo que el público y la prensa ha dispensado a Sirvent. Aplausos y ovaciones; crónicas entusiastas en sumo grado; pero el tenor alcoyano no corresponde a esta simpatía y benevolencia de ninguna manera (...).

Y si sigue cantando como la noche de "Tosca", sin dar importancia a la totalidad de la obra y echando el resto en un número determinado, y como ayer en "La Bohème", con inseguridad visible, esclavo con su mirada del director de orquesta, sin matizar las frases delicadísimas que Puccini puso en boca de Rodolfo, cantándolas como de rutina, mucho nos engañamos o él mismo se irá borrando del corazón del pueblo, que tanto le quiere y le admira, y de la memoria de la prensa, que tanto le ayudó en sus comienzos, hasta que desaparecerá de la historia del arte mucho antes de lo que debiera.

Porque una de dos: o los defectos y lunares que observamos en su modo actual de cantar las obras obedecen a la falta de estudio serio y de prácticas de vocalización, y en este caso debe realizar un constante e intenso estudio hasta subsanar completamente aquellos defectos, (...) o su constante afonía obedece a su enfermedad orgánica, y en este segundo caso también debe corregir la dolencia mirando a su presente y mucho más a su porvenir. Nosotros creemos sinceramente que Sirvent se encuentra en los dos casos. Es un tenor que tiene excelentes facultades, empañadas por una afeción laríngea, y por la falta de estudio.

(...)

FIDELIO.>⁹⁷³

29 de noviembre de 1925 (función de *matinée*): "Tosca" (sin cambios).

29 de noviembre de 1925 (función de noche): "La favorita" (sin cambios).

30 de noviembre de 1925: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (ambas, sin modificaciones en sus repartos respectivos).

1 de diciembre de 1925: "Carmen" (María Landaida, Julia García, Adolfo Sirvent, Juan Valls). Sobre esta función, Bernardo Morales San Martín escribió una crónica en donde deja constancia de la falta de ensayos, -un endemismo en las representaciones valencianas de ópera de esta época-, así como censura la actuación de la primera cantante femenina. El encabezamiento del texto artigráfico, *<Una "Carmen" sin Carmen>*, es bastante ilustrativo:

<Una "Carmen" sin Carmen>

La inspirada obra de Bizet obtuvo una buena interpretación anoche.

De la artista que desempeñó el papel de protagonista no debemos hablar..., y más vale así.

Jun!ª García encarnó con toda propiedad el papel de "Micaela" (...).

Sirvent tuvo momentos y escenas verdaderamente felices. (...)

Discretos los demás intérpretes y coros, en los que se notó también la falta de ensayos.

(...)

FIDELIO.>⁹⁷⁴

⁹⁷² Gisbert Cortés, J.J.: *Adolfo Sirvent. La voz de terciopelo*. Ed. Asociación de Amigos de la Música de Alcoy. Alcoy, 1992, p. 71.

⁹⁷³ *El Mercantil Valenciano*, 29 de noviembre de 1925, p. 4.

⁹⁷⁴ *El Mercantil Valenciano*, 2 de diciembre de 1925, p. 3.

2 de diciembre de 1925: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (sin cambios de cantantes en ambas). Con esta función se despidió la compañía.

La ópera regresó al escenario del Teatro Apolo en el mes de abril de 1926. Una temporada de "bolo" procedente del Liceo barcelonés, cuya compañía realizaba una gira con dos grandes divos: Hipólito Lázaro y Mercedes Capsir. Y, así, encontraremos bautizado este "bolo" en la prensa valenciana como "*Tournée Lázaro-Capsir*". La compañía del Liceo viajó al Apolo valenciano con sus propios coros y cuerpo de baile. Un conjunto de dignos cantantes acompañaban a Hipólito Lázaro y Mercedes Capsir: la soprano Stani Zawaska, las mezzos Elena Lucci y Alexina Zanardi; el tenor Lionello Cecil, los barítonos Eduardo Faticanti y Luis Borgonovo, y el bajo Gabriel Olaizola. La plantilla canora era completada con la cantera local o voces de menor importancia: las sopranos María Valverde y Filomena Suriñach, el barítono José Fernández y los bajos Victoriano Redondo del Castillo y Augusto Gonzalo. Dos maestros en la dirección de orquesta: Franco Capuana y Antonio Capdevila.

Los precios de las funciones, aunque caros, eran sensiblemente menores a los habidos la pasada temporada con Miguel Fleta en el Teatro Principal. Existía una notable diferencia en las tarifas si actuaba Hipólito Lázaro o Mercedes Capsir, siendo más elevados con Lázaro. Véase las enormes disparidades entre ambos de acuerdo con la tabla que se adjunta a continuación:

	<u>Cantando Lázaro</u>	<u>Cantando Capsir</u>
Palco de platea (5 entradas).....	200 ptas.	90 ptas.
Butaca de patio	35 ptas.	15 ptas.
Entrada general	7 ptas.	4 ptas.

En las funciones en donde no comparecían ninguno de los dos divos, los precios eran realmente "populares": la tarifa de la localidad de butaca estaba cifrada en 6 pesetas, y la Entrada General, 1'25 pesetas.

En la programación, además de algunas de las óperas más difundidas de Verdi y Puccini en los escenarios valencianos ("Aida", "La Traviata", "Rigoletto", "Tosca"), -y junto con "La favorita" donizettiana y la reposición de "Il Barbiere di Siviglia rossiniano-, una auténtica novedad: "Il piccolo Marat", ópera del *verista* Mascagni, que supuso el estreno en Valencia. Una programación hecha a medida de los dos grandes divos. "Il Barbiere di Siviglia" era una ópera del propio repertorio de Mercedes Capsir. "Rigoletto" lo era de ambos, Capsir y Lázaro. "Il Piccolo Marat" fue estrenada en Roma de manera absoluta (primera ejecución) por el propio Hipólito Lázaro en el Teatro Costanzi, en 1921.⁹⁷⁵

Esta temporada de "bolo" abarcó desde el 16 de abril hasta el 25 del mismo mes, celebrándose 8 funciones. "Aida", para proseguir con la tradición, fue la ópera escogida para alzar el telón del Apolo por vez primera.

16 de abril de 1926: "Aida" (Stani Zawaska, María Valverde, Hipólito Lázaro, Eduardo Faticanti, Victoriano Redondo del Castillo en el papel de "Ramfis", José Fernández como el "Faraón" y Augusto Gonzalo en calidad de "Mensajero"). Franco Capuana dirigió la orquesta. La prensa, unánime, no escatimó grandes elogios hacia la representación, loando el resultado conjunto, los coros, la orquesta y su director; y, por supuesto, los cantantes, centro neurálgico de atención de la crítica musical. En la crítica del diario "Las Provincias" publicada al día siguiente se analiza la labor del director de orquesta, *rara avis*, -aunque sólo desde la óptica gestual-, estableciendo comparaciones entre Capuana con Max Linder y el celeberrimo Bruno Walter:

⁹⁷⁵ Cfr. Celletti, R.: *Le Grandi Voci*, Op. cit., pp. 461- 462. Una vez más se demuestra la poderosa influencia que ejercían los grandes divos en las programaciones de ópera, siendo el caso de "Il Piccolo Marat" el más emblemático. Su estreno en el Apolo valenciano es debido a la presencia de Hipólito Lázaro en el proscenio.

<Pocas veces habrá presenciado nuestro público una representación tan afortunada de "Aida" como la de ayer. (...)

Un grupo de artistas escogidos, una excelente orquesta, un coro que cantaban de veras y un conjunto equilibrado, eran las notas más salientes.

Pero, además, era la calidad de los artistas la que desde el principio se impuso, conquistando el auditorio, que se presentaba exigente y dispuesto a no pasar tanto así; pero pronto se convenció de que le daban oro de ley y se entregó de lleno al optimismo, al entusiasmo, a las ovaciones que electrizaran a los cantantes, éstos aún mostraban más entusiasmo, y entusiasmaban al auditorio. En suma, un éxito ruidoso, rotundo.

(...)

Hipólito Lázaro, el tenor de voz generosa y potente, brilló anoche como nunca. Derrochó materialmente facultades, (...) lanzó agudos llenos, sonoros, brillantes... y el teatro se volvía una tempestad de aplausos y aclamaciones. Hipólito Lázaro triunfó anoche por sus propios medios, sin regateos, sin explotar el nombre, dando todo lo que pudo (¡y cuidado si podía!), no reservándose en manera alguna.

El auditorio, que desde el comienzo vió aquella voluntad, en seguida se inclinó al divo y le colmó de ovaciones.-(...)

El maestro Capuana también lució sus diversas facultades. Inteligente maestro, buen concertador, tan sólo su mimica exhuberante da una nota humorística que le acerca más a Max Linder que a Bruno Walter.

Pero repitamos que la orquesta sonó muy bien, que todo fue conducido con impulso, y que el maestro también participó en escena de las entusiastas llamadas a los cantantes.>⁹⁷⁶

Bernardo Morales San Martín ("Fidelio") escribió una crítica más ponderada en "El Mercantil Valenciano". Destacó el papel de Stani Zawaska, analizando su instrumento y las aptitudes en el fraseo. También resaltó la entrega de Lázaro. Dentro de la modestia de María Valverde admitió su buen cometido. Se detuvo, asimismo, ante la labor del director, -aunque sin establecer comparaciones-, subrayando el conocimiento de la partitura y su fogosidad en el podio, con óptimos resultados:

<En conjunto y en detalle, la interpretación de la inspirada obra de Verdi fue buena. Los artistas pusieron toda su buena voluntad al servicio de sus facultades, y alcanzaron un éxito rotundo, franco.

La cortesía y el respeto a la realidad obligan a consignar, sin detrimento del éxito de los demás cantantes, que la heroína de la noche fue la soprano Stani Zawaska. Sin poseer una voz voluminosa en el centro y en los graves, son sus agudos tan brillantes y domina esta excepcional condición con tal maestría, que seduce y emociona cuando se lo propone. Además frasea admirablemente y matiza las frases con delicado claroscuro, ayudando notablemente su dicción a la acción dramática en todo momento.

(...)

María Valverde, sin ser una notabilidad, es una cantante estimable que sin reservas y con buena voluntad cumplió su cometido dignamente. También sus facultades brillan más en los agudos; pero tiene algunas notas simpáticas dentro de la desigualdad de su voz, y triunfó también. (...)

Hipólito Lázaro comenzó conquistando al público desde la romanza "Celeste Aida", lo cual equivale a decir que triunfó en toda la obra. (...) En el dúo con "Aida" del (acto) tercero echó el resto también y como cantó sin reservarse durante toda la representación -como acostumbra los divos al uso- el público le agradeció con sus aplausos calurosos que cantase toda la partitura con igual coraje.

(...)

Bien la orquesta, matizando toda la obra bellamente bajo la batuta del maestro Capuana. Este maestro merece párrafo aparte.

⁹⁷⁶ Las Provincias, 17 de abril de 1926, p. 4

Domina y conoce la obra concienzudamente y la condujo desde el prelude hasta el final con seguridad admirable, dirigiendo sin partitura. Es de los directores expresivos que así, agitando su irresistible batuta como una melena leonina, comunica a los músicos la fogosidad de su alma de artista, consiguiendo efectos sorprendentes de ajuste, sonoridad y expresión.

(...)

Una buena "Aida", en resumen, como decíamos al comienzo, que se recordará gratamente.

FIDELIO.>⁹⁷⁷

17 de abril de 1926: "La Traviata" (Mercedes Capsir, Alexina Zanardi, Leonello Cecil y Luis Borgonovo en los papeles principales). Antonio Capdevila dirigió la obra. Mientras otros medios de prensa elogiaban la representación, para Bernardo Morales San Martín tan sólo brilló la actuación de la diva, Mercedes Capsir, a quien encontró en la plenitud de su carrera:

<No podemos volcar el puchero de las alabanzas en cuanto al conjunto de esta ópera. Excepto la actuación de Mercedes Capsir, el resto del conjunto dejó bastante que desear (...).

En rápida síntesis diremos que Mercedes Capsir está en el máximo esplendor de sus facultades de canto y de artista excelsa. Su dominio de la escena y la seguridad de su técnica vocal le permiten lucir sus facultades excepcionales ampliamente y sin reservas, y aún con alardes audaces que sólo esta cantante extraordinaria puede permitirse sin temor a fracaso alguno.

(...)

Si como cantante Mercedes Capsir es hoy una de las primeras divas del mundo, como actriz merece alabanzas significativas por su elegante sobriedad, rayando en esa naturalidad artística que es el secreto del triunfo de los grandes artistas escénicos.

(...)

FIDELIO.>⁹⁷⁸

18 de abril de 1926: "Il Piccolo Marat" (Stani Zawaska, Hipólito Lázaro, Eduardo Faticanti y Gabriel Olaizola en los papeles principales). Franco Capuana dirigió el estreno de la partitura de Mascagni. Una ópera que no gustó a la crítica por su libreto, vulgar, que induce a un discurso musical copioso y redundante desde el punto de vista motivico, abandonando Mascagni la sencilla claridad de "Cavalleria Rusticana". Esa es, en resumen, la analítica opinión de Bernardo Morales San Martín, en una de sus mejores y más elaboradas críticas:

<Realmente el libro de una ópera puede inspirar al compositor páginas sublimes u otras vulgares sin relieve lírico. Cuando la letra permite al músico volar libremente dentro del asunto, yendo del éxtasis al dolor indistintamente, se pueden escribir páginas tan bellas como "Cavalleria Rusticana" que, aunque no definitiva, acusó un recio temperamento del autor lírico. Pero, cuando la letra no permite volar al espíritu, mata en vez de vivificar, y esto es sencillamente lo que ocurre con el libro de "Il Piccolo Marat".

Obra de excesivo verismo literario, cuyo asunto vulgar y sin ninguna ráfaga de inspiración poética sincera, cae en lo trivial e inocente, y no parece escrita para ofrecer situaciones musicales a un artista, sino para pergeñar una serie de diatribas contra los hombres de la Revolución Francesa.

⁹⁷⁷ El Mercantil Valenciano, 17 de abril de 1926, p. 3

⁹⁷⁸ El Mercantil Valenciano, 18 de abril de 1926, p. 4

Pretende ser terrorífica y no lo consigue, aspira a ser teatral y no llega "Il Piccolo Marat" a ser otra cosa que un relato cinematográfico "pantomimificado" (...)

En estas condiciones literarias teatrales, ¿qué música había de poner Mascagni a tal texto?

En nuestro sentir ha realizado un milagro el cantor de Santuzza y Turiddu, el cual debió devolver a su autor el libro "Il Piccolo Marat" antes de perder el tiempo trabajando en obra tan endeble y arbitraria.

Riqueza de instrumentación sombría con exceso (sin duda para ponerse a tono con el ambiente del libro); abundancia de motivos si bien poco felices; redundancia de diseños, efectos orquestales y de todos los recursos que un músico de talento puede disponer para cubrir de notas y acordes aquellos actos interminables y aquellas escenas imponderables, inconmensurables, inacabadas.

Mascagni abandonó la senda florida, sencillísima, por donde discurren (casi siempre de la mano) el idilio y el drama con tanta ingenuidad poética como verdad dramática, y se lanzó por los caminos inciertos del verismo literario y lírico, en cuyo final no encuentra los amplios horizontes de lo ideal, sino el espeso muro de la trivialidad. Ha querido Mascagni demostrar que también los italianos pueden escribir como pueden escribir como los alemanes y franceses música sabia; que conocen los tesoros ocultos que existen en las formas orquestales modernas, y está divagando lastimosamente desde que estrenó "L'amico Fritz" hasta "Il Piccolo Marat". Quiso "dejar de ser italiano" y no será nunca francés ni germano.

Verdi evolucionó, pero el secreto de su triunfo consistió en adoptar formas musicales modernas al genio latino, y por esta razón "Aida", "Otello" y "Falstaff", con ropaje externo, serán siempre latinas, y por consiguiente inspiradas, lozanas y frescas, y cuanto más años pasen por ellas más las valorará la posteridad.

(...)

Más cauto, Puccini dejó volar su inspiración creadora, y creada la obra (más o menos perfecta, más o menos inspirada) procuró modernizarla con la indumentaria moderna, sin deformar la escultura, y triunfó en "Tosca", en "Manon", en "Madame Butterfly", en "La fanciulla del Far-West" como había triunfado en "La Bohème".

¡Lástima de inspiración perdida! ¡Qué dolor de genio extraviado!

¿Cómo cantaron la Zawaska y Lázaro esta obra? Como quizá no pudiera cantarla nadie, dadas las dificultades enormes de esta obra extraña y el talento de estos artistas.

Ninguno de ambos se reservó en ningún momento, los dos pusieron todo su fervor entusiástico al servicio del arte de Mascagni, y alcanzaron un éxito grande, legítimo.

(...)

FIDELIO.>⁹⁷⁹

Ciertamente, Mascagni era un compositor experimental, dotado de una gran técnica, y aunque su vena melódica menguase en algunas obras de madurez, Mascagni consigue acompañar y reforzar el libreto de Forzano, verdaderamente incisivo.⁹⁸⁰

A grandes rasgos, la crítica de "Las Provincias" -que se detiene excesivamente en reseñar el cometido de los cantantes- coincide con la opinión de Bernardo Morales San Martín, aunque no posee la profundidad analítica de aquél:

<Bien; pero ¿y la ópera? -dirá el lector-. Pues la ópera de Mascagni lució ayer después de los cantantes. El asunto alrededor de la Revolución Francesa tiene poca originalidad, la música se

⁹⁷⁹ *El Mercantil Valenciano*, 19 de abril de 1926, p. 4

⁹⁸⁰ Giovacchino Forzano, además de ser poeta y dramaturgo, fue un gran conocedor de la Revolución Francesa. El excesivo "verismo" del libreto al que alude Bernardo Morales San Martín está justificado en tanto en cuanto Forzano no pretende una visión edulcorada de la Revolución Francesa, sino de un crudo realismo ambiental.

presenta con insistente desintegración. Diríase que Mascagni ha querido modernizarse, huir de sus frases típicas, para escribir fragmentariamente, con incesantes modulaciones, armonías de constante extrañeza y orquestación más exhuberante que discreta. (...)

Mascagni no podía huir de sí mismo y ha creído hacerlo. Ello le llevó a escribir una partitura copiosa, pero sin hacer brillar por completo su personalidad.>⁹⁸¹

19 de abril de 1926: "Il Barbiere di Siviglia" (Mercedes Capsir, Lionello Cecil, Luis Borgonovo y Gabriel Olaizola encabezaron el reparto estelar). Antonio Capdevila empuñó la batuta. Un soberbio triunfo en la función de despedida de Mercedes Capsir, proclamando Bernardo Morales San Martín su singular arte, que contrastó con el discreto papel de los restantes cantantes, para desagrado del respetable público:

<Decía un notable crítico de Madrid y asintió toda la crítica musical a su rotunda afirmación, que "por el Teatro Real sólo habían pasado dos eminencias del "bel canto" que merecían el nombre de tales: Julián Gayarre y Mercedes Capsir."

Nada más cierto e indiscutible.

Mercedes Capsir es única en el arte lírico. Es de aquella gloriosa estirpe de divas que fueron el honor de la ópera y se llamaron Adelina Patti, (...), que fueron delicia estética de su tiempo.

(...)

Nuestro modesto aplauso y sincero y modesto juicio le acompañarán donde quiera que cante esta admirable diva española.

Hasta aquí las "maduras".

La misma sinceridad que inspira el elogio para la ilustre artista, abre el capítulo de los demás.

Hay que estar a unas como a las otras.

(...)

"Figaro" tuvo inseguridades de importancia (...) y el público subrayó tales descuidos imperdonables, sobre todo en noche tan memorable como la de ayer, con ruidosas manifestaciones de indignación. No nos explicamos cómo pudo ocurrir todo esto en una obra tan conocida por el público, y mucho menos en noche de despedida de la diva. (...)

"Almaviva" pasó sin pena ni gloria. (...) Y con estas notas desagradables termina nuestra revista, bien a pesar nuestro, pues no tiene tendencia nuestra pluma a la censura.

FIDELIO.>⁹⁸²

20 de abril de 1926: "Tosca". (En el reparto del trío estelar, Stani Zawaska, Hipólito Lázaro y Eduardo Faticanti). Antonio Capdevila con la batuta. La crítica coincidió en el éxito canoro de los principales intérpretes. A destacar la crítica de "Las Provincias", que subraya la impronta indeleble creada en el espectador por la vileza (y el sadismo) del personaje de "Scarpia", un roll muy bien perfilado en la obra:

<Las alas de murciélago del espíritu infernal de Scarpia ensombrece esta ópera de tan extendido y unánime favor popular; y es de ella la cruellísima concepción del tirano, la figura que más se adentra como una herida lacerante, en el corazón del público. Ni el poema de amor y de dolor de Floria Tosca, ni el poema de valor y lealtad que es Mario Cavaradossi, con ser de una significación tan alta y una corporeidad tan bellamente conseguida y tan emocionante, logran con la unanimidad que

⁹⁸¹ *Las Provincias*, 20 de abril de 1926, p. 2.

⁹⁸² *El Mercantil Valenciano*, 20 de abril de 1926, p. 3

del tirano perdura en el recuerdo, si bien éste (...) de execración y repudio. "Tosca" es de las óperas modernas, acaso la que imponga sus innegables bellezas y sus valores de emoción a una zona más amplia del público. El fenómeno es notorio, y anoche lo confirmó de nuevo el aspecto brillantísimo de la sala, el formidable entradón de las alturas.

Bien es cierto que el protagonista iba a ser encarnado por este fenómeno que se llama Hipólito Lázaro, a quien la naturaleza ha dotado de las más extraordinarias condiciones. (...) El gran Lázaro se superó a sí mismo. (...)

La señorita Stani Zawaska fue la Tosca ideal: coinciden en el temperamento de esta cantante de voz de terciopelo las más raras cualidades que hacen de ella un verdadero portento. (...)

El Scarpia del gran Faticanti, sobrio, preciso, verdaderamente con dominio del difícilísimo papel, no desmereció (...).>⁹⁸³

21 de abril de 1926: "Rigoletto" (Debut de Filomena Suriñach, que cantó el papel de "Gilda"; figurando junto a ella en el elenco estelar Elena Lucci, Lionello Cecil, Eduardo Faticanti y Victoriano Redondo del Castillo). El maestro Franco Capuana regresó al podio en una función de precios populares, sin Hipólito Lázaro, que no obtuvo resultados sobresalientes.

24 de abril de 1926: "La favorita" (María Valverde como "Leonora", Alexina Zanardi como "Inés", Hipólito Lázaro, Luis Borgonovo y Gabriel Olaizola). Una representación dirigida por Franco Capuana. Bernardo Morales San Martín, -desde su tribuna en "El Mercantil Valenciano"-, recomienda a Hipólito Lázaro que retire esta obra de su repertorio por no ajustarse a su tipología vocal:

<"La Favorita" es obra que Hipólito Lázaro debe retirar de su repertorio, a pesar de los nutridos aplausos con que el público le animó con la ejemplar unanimidad de los concurrentes escasos, pero bien avenidos.

Y no debe cantar "La Favorita" este simpático y voluntarioso cantante porque no se adaptan sus facultades actuales a la delicadeza y matices que exige la obra de Donizetti.

(...)

Los demás artistas contribuyeron al ajuste de la obra con buena voluntad.

(...)

FIDELIO.>⁹⁸⁴

25 de abril de 1926: "Aida" (sin cambios en su reparto con respecto a la representación de apertura de esta temporada). Con esta función postrera de "Aida" se despidió la compañía del Liceo catalán.

Casi simultáneamente a la conclusión de la temporada en el Apolo, el Teatro Principal organizaba un nuevo "bolo" aprovechando otra gira de Miguel

⁹⁸³ Las Provincias, 21 de abril de 1926, p. 5.

⁹⁸⁴ El Mercantil Valenciano, 25 de abril de 1926, p. 4

Fleta por el solar hispánico. Fleta procedía del Teatro "alla Scala" milanés, en donde acababa de estrenar nada más y nada menos que "Turandot", el 25 de abril de 1926, bajo la batuta de Arturo Toscanini, estreno póstumo, fallecido ya Puccini.⁹⁸⁵ Valencia era la ciudad desde la que el aragonés iniciaría su *tournee* española, que continuaría por Palma de Mallorca, Alicante, Murcia, Cartagena, Granada, Almería, Córdoba y Sevilla. El propósito de la empresa del Teatro Principal era, en esta ocasión, más ambicioso; pues se pretendía que Titta Ruffo actuase también en el Principal en dos funciones contiguas a las de Fleta. El barítono toscano envió, efectivamente, un telegrama al coliseo valenciano, comunicando su llegada a España el 1 de mayo.⁹⁸⁶ Pero la comparecencia de Titta Ruffo en el proscenio de la calle de las Barcas no llegó a materializarse.

El "bolo" de Fleta fue breve, pues se redujo a tan sólo dos funciones, cantando "La favorita" y "L'Africana" los días 6 y 8 de mayo, respectivamente. Acompañaron a Fleta los siguientes cantantes:

Sopranos: Hina Spani y Mercedes Roca.

Mezzosoprano: Giuseppina Zinetti.

Soprano comprimaria: Srta. García Conde.

Barítono: Celestino Sarobe.

Bajos: Aníbal Vela y Pietro Brilli.

Segundas partes: Mario Serretti y Emilio Bastons.

El resto de la plantilla de la compañía estaba formada por:

Maestro director y concertador: Franco Paolantonio.

Otro maestro director y de coros: José Anglada.

Dirección artística: Francisco Rayer (procedente del Liceo de Barcelona).

⁹⁸⁵ AA. VV.: *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Op. cit., p. 407.

⁹⁸⁶ *Las Provincias*, 25 de abril de 1926, p. 3.

El coro había pertenecido al Teatro Real de Madrid, mientras que la sastrería estuvo encomendada a la casa Malatesta de Barcelona. Los decorados procedían también de un estudio escenográfico barcelonés.

En esta ocasión los precios eran inferiores a los anunciados durante su anterior visita al Teatro Principal. Así, la butaca de patio costaba 40 pesetas por función, mientras que la Entrada General, 6 pesetas.

Si analizamos el elenco canoro, observamos notables diferencias de calidad artística en los cantantes que interpretan primeros papeles. Así, -y siempre por debajo de Fleta-, junto a unas buenas voces foráneas, como la mezzo Giuseppina Zinetti y el barítono Celestino Sarobe, llama la atención el hecho de figurar como primera soprano, conjuntamente con Hina Spani, una discreta cantante: Mercedes Roca.⁹⁸⁷ La disparidad cualitativa en el elenco será un rasgo que no escapará a los ojos y oídos de la crítica, amén de los problemas intrínsecos de los "bolos": ensayos insuficientes, carencia de unidad, etc...

"La favorita" fue la primera ópera en subir al escenario:

6 de mayo de 1926: "La favorita" (Giuseppina Zinetti, Miguel Fleta, Celestino Sarobe, Aníbal Vela). Dirigió la orquesta el maestro Franco Paolantonio. La representación fue un éxito para toda la compañía, y, de manera especial, para el gran divo aragonés. Con el teatro completamente lleno, el triunfo de Fleta llegó en el acto III, en opinión de Bernardo Morales

San Martín:

<El teatro como en sus mejores épocas. (...)

La señora Giuseppina Zinetti, encargada del papel de Leonora, lo desempeñó airoosamente. Es una artista que canta bien, fraseando con gusto (...).

En el acto tercero estuvo Fleta acertadísimo como cantante y como actor.

Quizá fue el momento más feliz de la noche. Tuvo (...) notas inspiradas en todo el concertante.

(...)

Bien el director, (...) Paolantonio, cuya batuta, sin exagerados malabarismos, es segura y clara.

FIDELIO.>⁹⁸⁸

⁹⁸⁷ Mercedes Roca había cantado ya en el Teatro Principal junto a Fleta el año anterior, siendo contratada por el empresario Pordomingo; pero ejecutando segundas partes, esto es, papeles secundarios.

⁹⁸⁸ *El Mercantil Valenciano*, 7 de mayo de 1926, p. 4.

"Las Provincias" resaltó, como solían hacer otros rotativos, ciertos aspectos del "culto al divo" de moda que eran objeto de presuntuosas prácticas sociales por un sector del público, prácticas que desvirtuaban el interés y los valores musicales implícitos:

<La crónica de la noche puede hacerse muy brevemente. El teatro completamente lleno. En las alturas, algunos impacientes que se gastaron buenas pesetas para darse el gusto de decir a sus amistades que "ellos habían estado a ver a Fleta", daban muestras de irreverencia al terminar ciertos trozos de música. (...)

Fleta lució sus facultades que extasían a los valencianos y éstos le premiaron con toda suerte de ovaciones.>⁹⁸⁹

8 de mayo de 1926: "L'Africana" (Hina Spani como "Selika", Mercedes Roca como "Inés"; Miguel Fleta y Celestino Sarobe en los papeles principales). Franco Paolantonio empuñó la batuta.

Bernardo Morales San Martín cargó su pluma contra las enormes disparidades de calidad canora en los primeros papeles, con referencia expresa a la inexperiencia de Mercedes Roca, amén de la mediocridad de los cantantes secundarios, el coro y la orquesta, ésta a causa de la inexistente compenetración con los cantantes y la falta de ensayos. Quizás por estas últimas circunstancias, el director no se atrevió a comparecer en escena al término de "L'Africana", que fue ofrecida con mutilaciones:⁹⁹⁰

<Brillantísimo el teatro, como la noche anterior.

(...)

La señora Roca, encargada del papel de Inés, pasó (...). Su voz es dulce, pero escasa, y por esta razón y por defectos de escuela ha de forzar los agudos. Además canta llevando el compás con el cuerpo y con los brazos y fija la mirada constantemente en el apuntador.

Fleta arrebató a la mayoría del público, como de costumbre. (...)

Sarobe con mejor voluntad que fortuna. (...)

Los demás, discretos. (...)

Discretos los coros (...).

La orquesta con cierta falta de unidad en algunos momentos, debido, más que a la falta de ensayos, a la falta de compenetración de los elementos exóticos con los propios.

El director no se atrevió a salir a escena al final.

¿Por qué razón hicieron ciertas supresiones determinados artistas y se suprimió todo el final del tercer acto, quitando hilación al asunto de la obra?

FIDELIO.>⁹⁹¹

⁹⁸⁹ *Las Provincias*, 7 de mayo de 1926, p. 3.

⁹⁹⁰ En la actualidad, y en algunas versiones, "L'Africana" se ha interpretado abreviadamente, debido a la vasta elongación temporal de la "grand opéra" meyerbeeriana. Otra práctica de relativa frecuencia hoy en día consiste en la supresión de las "cabalettas" en óperas italianas (como en "Il Trovatore" de Verdi, por aducir un simple ejemplo). Aunque ello es censurable, sin embargo ha adquirido un cierto rango consuetudinario, sobre todo en representaciones corrientes.

⁹⁹¹ *El Mercantil Valenciano*, 9 de mayo de 1926, p. 4.

Soslayando toda valoración hacia Mercedes Roca, "Las Provincias" se deshace en elogios hacia Miguel Fleta. No obstante, el interés que posee la crítica de este rotativo reside en recoger los aparentes cambios de gusto en el público ante las modificaciones en la técnica y ejecución canoras, sustituyendo los "filati" en el registro sobreagudo a los calderones "a piena voce". Con todo, y por debajo de esta hipotética mutación de criterio, subyace una consideración primordial: el público valenciano -y en general, el público europeo adicto a la ópera italiana o sometido a su *hinterland*, ópera en donde la orquesta está al servicio del cantante- acudía sobre todo al teatro para escuchar y contemplar al cantante, al gran cantante, al "divo", por encima de los valores musicales intrínsecos de la obra:

<El mismo teatro lleno, la misma animación, igual optimismo que la anterior noche. (...) Sale bien la redada, los que se miran con satisfacción por "estar ahí", los que aspiran a una noche de divo en el año, todo forma parte del éxito.

No hay que decir si Fleta tiene la partida ganada con tales condiciones en el auditorio. Ahora los aplausos de los diletantes obligan a los cantantes a emplear nuevos trucos. Como ciertos públicos están enterados de que el calderón, el "grito pelao", resulta poco artístico, piensan que la cumbre de la habilidad y del mérito está en lo contrario, y se pasman cuando el tenor hace una nota de falsete, y la apiana y la sostiene, y al fin hace una leve ondulación... ¡el delirio!. Eso no es calderón, eso no es la fuerza bruta ¡¡ eso es el arte!!... Y entonces surgen las ovaciones formidables y entusiastas como las que se hacen a Fleta (...).>⁹⁹²

Durante el estío de 1926 se celebraron algunas funciones aisladas de ópera en la Plaza de Toros organizadas por la Asociación de la Prensa Valenciana, no alcanzando a constituir, *sensu stricto*, una "temporada" operística. No se trataba, tampoco, del socorrido "bolo". Concurrieron en estas representaciones unas circunstancias muy particulares. El divo Antonio Cortis veraneaba por aquellos días del mes de julio en su localidad natal, Denia. Varios meses antes, -y de acuerdo con el biógrafo de Cortis, Francisco Vercher Grau- el tenor deniense había realizado una amplia gira por diversas ciudades de Estados Unidos, arrancando en Boston y finalizando en Chicago:

<El hecho de que Cortis firmara ese contrato en Boston tiene su explicación: el Tour anual de la Compañía se iniciaba, ese año de 1926, en el Boston Opera House (con 16 sesiones de ópera). Después irían a Baltimore, Washington, Cleveland, Buffalo, Cincinnati, Chattanooga, Memphis y Miami. El 18

⁹⁹² *Las Provincias*, 9 de mayo de 1926, p. 5.



de marzo llegaban a Chicago tras una gira de casi dos meses y algo más de seis mil millas (más de 11.000 kms.).⁹⁹³

Cortis había cimentado su fama ya desde años anteriores con diversas giras europeas y americanas, amén de notables actuaciones en los más importantes coliseos españoles. Sus giras americanas, incluso, le condujeron también por Iberoamérica: Río de Janeiro, Montevideo o Buenos Aires (Teatro Colón).⁹⁹⁴ El "cachette" de Cortis era ya muy elevado en 1926, pues en un contrato firmado en Los Ángeles -a propósito de una nueva gira norteamericana- para un mínimo de seis representaciones, entre el 20 de septiembre y el 15 de octubre de 1926, cobró <Mil dólares por cada representación>.⁹⁹⁵

La Asociación de la Prensa Valenciana, sin duda espoleada por la fama del encumbrado divo, aprovechó, pues, este lapso estival para rogarle al tenor que cantase en el coso taurino una de sus óperas más celebradas: "Tosca". Cortis, incluso, cantaría dos óperas más, en sendas funciones respectivas: "I Pagliacci" y "La Bohème".

Colaboraría en estas representaciones la Orquesta Sinfónica Valenciana, bajo la dirección del maestro Izquierdo, e integrada por 60 profesores. La empresa de la Plaza de Toros contrató a una serie de cantantes de manera individualizada, destacando la soprano Carmen Bau Bonaplata, los barítonos Grau y Juan Valls, la mezzo Julia García y los bajos Jorge Frau y Victoriano Redondo del Castillo.

Los precios de las localidades⁹⁹⁶ se mantenían dentro de unos niveles económicos: las sillas de pista numeradas oscilaban entre las 7 y las 6 pesetas; las sillas de pista sin numerar, 5 pesetas; y la Entrada General, 1'50 pesetas.

⁹⁹³ Vercher Grau, F.: *Antonio Cortis. Il piccolo Caruso*. Imp. Organización Bello, Valencia, 1988, p. 127.

⁹⁹⁴ AA. VV.: *Homenaje a Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Generalitat Valenciana. Música 92, Valencia, 1992, p. 97.

⁹⁹⁵ Vercher Grau, F.: *Antonio Cortis. Il piccolo Caruso*. Op. cit., p. 118.

⁹⁹⁶ La expectación despertada entre el público valenciano debió de ser grande, ya que incluso se llegaron a vender entradas en las taquillas del Teatro Apolo.

La Asociación de la Prensa Valenciana tendrá, a comienzos de los años 30 y hasta la caída de la II República Española, un activo papel en la organización de representaciones operísticas, convirtiéndose estas funciones en la Plaza de Toros en precedentes de ese último período.

Tal y como hemos anticipado, "Tosca" fue la primera ópera cantada por Antonio Cortis en el coso taurino.

17 de julio de 1926: "Tosca" (Carmen Bau Bonaplata, Antonio Cortis y el barítono Grau en los papeles estelares). Descuella la crítica de "Las Provincias" sobre esta representación, por destacar la belleza tímbrica y el potencial sonoro del divo deniense, en aras de acentuar el patetismo del discurso. Junto a los elogios hacia Cortis, Bau Bonaplata y Grau, "Las Provincias" define las cualidades de Izquierdo como director de ópera, a saber, la nítida delimitación de la estructura discursiva y la capacidad para acompañar a los cantantes:

<Y ya tenemos un tenor más, pero un tenor de facultades excelentes, de voz cuyo bello timbre y exquisita sonoridad, se sobrepone a las demás voces y a los instrumentos de la orquesta, voz que el artista maneja con suma habilidad, y sabe hacerla lucir, sobre todo, en los instantes patéticos, que tanto se prestan a comunicar al público el calor emotivo de un artista.

(...)

La soprano señorita Bau Bonaplata merece tantos elogios como quiera figurarse el lector. Su portentosa flexibilidad de talento para cantar e interpretar la parte sentimental del personaje, se pusieron de manifiesto con toda eficacia desde su primera aparición, por cierto realizada con gracia y delicadeza, que fueron más tarde trocándose en celos, dolor, hasta llegar a la tragedia del acto segundo, y las fuertes escenas finales. (...)

Scarpia tuvo una felicísima encarnación en el barítono Sr. Grau, quien supo unir con singular arte la maestría del cantante con la inspiración del actor. (...)

Un aplauso muy sincero para el maestro Izquierdo. Conocedor de la difícil partitura por su práctica en la orquesta de ópera, y por la de director, ayer se reveló acaso bajo el aspecto más definido y eficaz de su personalidad de músico: Izquierdo es un director de música de teatro, un director de ópera, de los que pueden llevar a puerto una partitura por difícil que sea. Sabe marcar las líneas generales con claridad, sabe seguir a los cantantes cuando hace falta, siente el aspecto teatral de la orquesta, en suma, tiene cualidades teatrales que son muy dignas de aplauso. Así lo vió también el público, que le otorgó grandes aplausos, haciéndole salir a escena en unión de los cantantes, y a fe que todo ello era perfectamente merecido.>⁹⁹⁷

La belleza tímbrica de Cortis es reconocida también en análisis más recientes. Sirva como ejemplo las afirmaciones de Gonzalo Badenes, que hace referencia, además, a la fidelidad de Cortis a las partituras de ópera:

<El timbre vocal de Cortis era, a juzgar por los críticos de la época, de extraordinaria belleza y homogeneidad en toda la gama, desde el registro grave al agudo -que, para sonar cómodo, se detenía

⁹⁹⁷ *Las Provincias*, 18 de julio de 1926, p. 2.

alrededor del Si bemol-. La voz, rica en armónicos, tiene un esmalte brillante en el agudo, un centro aterciopelado y un grave oscuro y timorado. (...)

La emisión de la voz de Cortis era totalmente canónica. Basada en la respiración diafragmática, la columna de aire se expansionaba con apoyo ocasional de los resonadores nasales (...) y sin desdeñar cierta guturalidad. (...)

Otro aspecto fundamental en el arte vocal es la articulación del texto: aquí Cortis se nos revela como un excelente vocalista, al que se le entienden todas las palabras. (...)

Basten estos pocos ejemplos para resumir las características del arte de Cortis: artista sobrio, especialmente fiel a las partituras (en relación, claro, a sus colegas coetáneos) y más en la ópera que en la zarzuela, perfecto conocedor de los recursos y de las limitaciones de su voz, cantante en definitiva que supo crearse un estilo propio, al margen de la encendida rivalidad entre fletistas y lazaristas.>⁹⁹⁸

23 de julio de 1926: "I Pagliacci" (Carmen Bau Bonaplata, Antonio Cortis y el barítono Almodóvar en los principales papeles). El gran éxito que obtuvo "Tosca" originó que en esta representación se ejecutasen también los actos II y III de la misma ópera, conjuntamente con "I Pagliacci". Una función en donde sólo destacaron Cortis y su *partenaire*, Carmen Bau Bonaplata.

27 de julio de 1926: "La Bohème" (Carmen Bau Bonaplata, Julia García, Antonio Cortis, Jorge Frau, Victoriano Redondo del Castillo, Juan Valls). Se había anunciado en la prensa para ese día una "charlotada" en el coso de la calle Játiva. No obstante, la Asociación de la Prensa debió convencer al tenor para que cantase en una función postrera. Así queda recogido en "El Mercantil Valenciano":

<Aunque estaba anunciado una Charlotada para anoche, se aplazó ésta y se dio una representación de "La Bohème".

(...)

Con tal motivo acudió a la plaza numeroso público que ocupó una buena parte del tendido y la mayoría de la pista.

El tenor Cortis obtuvo un nuevo éxito cantando "La Bohème".>⁹⁹⁹

El 15 de septiembre se celebró una representación de "Tosca" en la Plaza de Toros, aprovechando el tránsito del gran barítono italiano Riccardo Stracciari y de la soprano dramática española Ofelia Nieto. Junto a ellos, el bajo Carlos del Pozo y el tenor Mirassou. José Sabater dirigió la orquesta. Fue una ópera elegida en función de los cantantes, según el diario "Las Provincias":

<El miércoles se celebró en la Plaza de Toros la anunciada representación de la ópera "Tosca".

⁹⁹⁸ Badenes, G.: *La voz de Antonio Cortis y el disco* (en AA. VV.: *Homenaje a Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Op. cit., pp. 82-84).

⁹⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 28 de julio de 1926, p. 4.

Dispuesta la función más para aprovechar las facultades individuales de los divos anunciados, todos ellos son conocidos (...).>¹⁰⁰⁰

Esta representación de "Tosca", ante escaso público, constituyó un fracaso, especialmente para el tenor Mirassou y a pesar del apoyo de la "claque". De este fracaso debe excluirse a Ofelia Nieto:

<Fracaso artístico y económico.

El público era escaso en las gradas y en las sillas numeradas de pista.

(...)

Comenzó la representación de "Tosca", y los que esperaban ver en una obra completa al tenor Mirassou, pudieron observar que a pesar de sus excelentes condiciones no está para ópera todavía. El gran tenor de las canciones dejaba mucho que desear como Mario Cavaradossi. Pasó muy bien y se le aplaudió benévolutamente en "Recondita armonia", y se esperaba el momento culminante del "Adiós a la vida" y allí fue donde se vió palpablemente que el Sr. Mirassou le viene ancho el papel. Terminó el famoso número, se oyeron unos tibios aplausos de la claque, y el resto del público siseó.

(...)

Stracciari se defendió con maestría, dando gran prestancia al tipo de Scarpia, agradando su labor y nada más.

Dejamos en último lugar a la eminente Ofelia Nieto, que obtuvo un éxito ruidoso. Triunfó anoche como triunfa siempre, por su arte y por su gracia, por su voz y por su belleza.

(...)

El público comenzó a desfilar antes de que terminase la ópera (...).>¹⁰⁰¹

III.27.- LA TEMPORADA 1926 - 1927: TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA REVENGA-FABRA-ROSICH.

Tras los "bolos" de grandes divos de anteriores temporadas -excepción hecha del caso particular de Antonio Cortis, que no puede considerarse un "bolo" *sensu stricto*-, en la de 1926 - 1927 habrán de contentarse los valencianos únicamente con dos compañías en tránsito por el Teatro Principal. Ninguna de ambas albergaba en su seno primeras figuras internacionales. Tan sólo un puñado de buenas voces, *segundos espadas* de la lírica, a los que acompañaban un séquito de cantantes menores. Alguna de esas voces de calidad estaba asociada, en su carrera artística, a los últimos días del Teatro Real. Es el caso de la soprano valenciana Matilde Revenga Pérez-Lara:

<Al nombre de esta gran soprano valenciana irá siempre asociado a la última función de ópera celebrada en el Teatro Real, de Madrid, la noche del 5 de abril de 1925. Cantó "La Bohème", con Miguel Fleta, Aníbal Vela y Carlos del Pozo. Ninguno de ellos pudo imaginar, cuando cayó el telón,

¹⁰⁰⁰ *Las Provincias*, 17 de septiembre de 1926, p. 4.

¹⁰⁰¹ *El Mercantil Valenciano*, 16 de septiembre de 1926, p. 4.

que no volverían a pisar aquél escenario, en el que habían actuado, a lo largo de su historia, las más eminentes figuras de la lírica mundial.>¹⁰⁰²

La temporada 1926 - 1927 es inferior a la precedente, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. No hubo, tampoco, variaciones en la programación, asiéndose al repertorio habitual de ópera italiana, nutrido con óperas de Verdi y Puccini, además de "La favorita" de Donizetti e "Il Barbiere di Siviglia" de Rossini. Como excepción a este rasgo general, es de justicia señalar sobre todo la reposición de "Sansón y Dalila", a la que acompañará "Carmen", en el orbe operístico galo.

La compañía "Revenga-Fabra-Rosich" fue la primera en visitar el Teatro Principal. En realidad la compañía estaba capitaneada por el tenor Juan Rosich y procedía de una gira por San Sebastián y Bilbao. A ella se adhirieron, ya en el Teatro Principal, dos cantantes valencianas: Matilde Revenga, que venía de Madrid, y la soprano ligera Juanita Fabra, que se desplazaba a Valencia desde Vigo. Ésta última, en particular, era una cantante de zarzuela. El resto de la compañía lo integraban, -en el capítulo de los primeras partes o papeles principales-, la soprano Carmen Guitart, la mezzosoprano Conchita Velázquez, la contralto Paloma Escamilla, el tenor dramático Miguel Artelli, el barítono Juan Valls y el bajo madrileño Aníbal Vela. En la dirección de orquesta, el maestro Vehils, batuta que -desde principios de siglo- capitaneaba compañías de ópera.

Matilde Revenga era la principal baza canora de esta compañía y ello se veía reflejado en los precios de las localidades. Así, en las funciones cantadas por Matilde Revenga, la tarifas duplicaban su valor: 10 pesetas la butaca y 1'50 pesetas la Entrada General. En las representaciones sin Matilde Revenga, 5 pesetas la butaca y 0'75 pesetas la Entrada General. Con todo, puede observarse a simple vista que los precios de las localidades son modestos, en sintonía con una compañía que (*pace* Matilde Revenga) -aunque

¹⁰⁰² Hernández Girbal, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (Siglos XIX y XX)*, Op. cit., p. 331.

digna- no posee notables cualidades. Tal vez los bajos precios de las funciones influyeron para que el público asistiese masivamente a lo largo de la temporada.

La compañía abrió la temporada con "Rigoletto".

10 de marzo de 1927: "Rigoletto" (Matilde Revenga, Juan Rosich, Juanita Fabra, Juan Valls). La crítica fue comprensiva con una representación que sufrió serios dislates debido a las desavenencias entre el director de orquesta, el tenor y los músicos del foso. Ello quizás pudiere achacarse, una vez más, a la falta de ensayos:

<Los artistas que cantaron anoche "Rigoletto" hicieron un esfuerzo sobrehumano, que consiste en atreverse a cantar la difícil obra de Verdi a las pocas horas de llegar a Valencia de un viaje de treinta y seis horas y sin tomarse descanso alguno (...).

Claro es que hubo lunares sensibles; que la ópera se resintió de falta de ensayos de conjunto, y que esto no puede ni debe tomarlo en cuenta el público que paga para oír óperas impecablemente representadas; pero como son hechos reales, la verdadera justicia nos obliga a consignarlos poniendo en el haber de cada uno la parte de responsabilidad que le cabe en el éxito y en las incorrecciones.

En primer lugar debemos consignar que gran parte de lo que ocurrió anoche fue culpa del director de orquesta, que dejaba a los artistas en el aire, llevando los tiempos como si no les oyera, y no esperando a que las fermatas y grupettos terminaran para atacar los acordes. Las tres veces que cantó el señor Rosich "La donna e mobile", dejó el grupetto fuera, quedando el cantante y la orquesta en situación desairada, a pesar de las indicaciones que claramente le hacía el tenor desde la escena para que le siguiera y no se anticipara.

El público se dió cuenta al fin y lo comentó con murmullos, que integros corresponden al haber del señor director. Algo parecido ocurrió en la doble fermata del final del dúo del segundo acto, quedando la señorita Fabra y el barítono Valls en desairada situación vacilante que dió origen a desajustes y desafinaciones.

(...)

FIDELIQ.>¹⁰⁰³

Sarcásticamente, para "La Voz Valenciana" el problema radicó en el cantante y no en el director:

<El tenor Rosich reservóse toda la obra hasta "La donna é mobile", que repitió tres o cuatro veces con nuevos efectos de sonoridad y ritmo, cuyo secreto "de emisión" confía a una baraja que maneja con habilidad insospechada. Tiene facultades el señor Rosich y las maneja con bastante maestría; sabe pasar de la "tutta forza" a la media voz, improvisa fermatas, consigue que la orquesta se enemiste con la batuta y se adapte a sus maneras; en fin, es elemento que está "a tono" con la parte económica de boletería.

(...)

EME.>¹⁰⁰⁴

11 de marzo de 1927: "Aida" (Carmen Guitart, Paloma Escamilla, Miguel Artelli, Aníbal Vela, Juan Valls). En conjunto, la representación de "Aida"

¹⁰⁰³ *El Mercantil Valenciano*, 11 de marzo de 1927, p. 4.

¹⁰⁰⁴ *La Voz Valenciana*, 11 de marzo de 1927, p. 4.

mejoró los resultados de "Rigoletto". La crítica valenciana destacó el cometido de la inexperta contralto debutante local, María de la Paloma Escamilla (natural de Sollana), junto a Guitart y Artelli:

<Loado sea Dios, porque el hablar claro -no nos atrevemos a decir "censurar"- ha hecho que la batuta que dirige las actuales representaciones de ópera sea algo más cuidadosa, no mucho, y el conjunto de "Aida" fuera superior al de "Rigoletto".

(...)

Paloma Escamilla posee una voz hermosa, aterciopelada, de timbre claro, igual en todos los registros, desprovista de vibraciones antipáticas (...).

El día que adquiriera la necesaria gallardía teatral para lucir sus envidiables facultades, conseguirá triunfos señaladísimos, que le formarán un envidiable cartel en poco tiempo.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁰⁵

12 de marzo de 1927: "La Bohème" (Matilde Revenga, Julia García, Juan Rosich y Aníbal Vela). Una magnífica representación, la mejor de todas las que llevó a cabo la compañía. El "Diario de Valencia" lo resumió así:

<Matilde Revenga que es una artista de talento y de verdadero mérito cantó anoche la parte de "Mimi" de modo bien grato y expresivo. Los aplausos que se la trataron fueron, pues, muy justos. Julia García fué una graciosa "Musetta", Aníbal Vela, un excelente bajo que se distinguió especialmente.

Pero los aplausos alcanzaron asimismo al tenor Juan Rosich y al barítono Jorge Frau.

Y hasta ahora la ópera mejor concertada ha sido "La Boheme".>¹⁰⁰⁶

Para Bernardo Morales San Martín se trató de una "Bohème" ideal, perfecta, sin fisuras en las partes secundarias:

<Una "Boheme" ideal, perfecta, impecable... y vayan poniendo ustedes adjetivos laudatorios y encomiásticos, y aún se quedarán cortos.

En conjunto y en detalle, en las páginas culminantes de las primeras figuras de la obra, como en las escenas complementarias de las de segundo y tercer orden, "La Boheme" obtuvo una interpretación acertadísima y bien sostenida en este plano de perfección toda la noche, sin momentos de decadencia o incertidumbre. Debemos darnos con un canto en los pechos, porque siempre es preferible a comenzar bien y acabar mal; empezar con modestia e ir en progresión ascendente de un "Rigoletto" regular a una "Aida" excelente, y de ésta a una "Boheme" ideal.

Los héroes de la jornada fueron la admirable soprano y admirada paisana Matilde Revenga y el tenor Juan Rosich, que merecían largas y encomiásticas columnas de ejemplar alabanza.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁰⁷

13 de marzo de 1927: (función de *matinée*): "Tosca" (encarnaron los papeles estelares Emilia Viñas, Juan Rosich y Jorge Frau). Opinión unánime de la crítica acerca de los excelentes resultados, con dos cantantes contratados *a posteriori* por la compañía:

<Hemos visto el domingo por la tarde una "Tosca" insuperable por los artistas que sin ser aún eminencias han hecho puntas a los que lo son.>¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁵ *El Mercantil Valenciano*, 12 de marzo de 1927, p. 4

¹⁰⁰⁶ *Diario de Valencia*, 13 de marzo de 1927, p. 2.

¹⁰⁰⁷ *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1927, p. 4.

¹⁰⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 14 de marzo de 1927, p. 4

13 de marzo de 1927: (función de noche): "Carmen" (Conchita Velázquez, Julia García, Antonio Saludas, Juan Valls). La mezzo Conchita Velázquez, bautizada artísticamente en el Liceo barcelonés, obtuvo grandes elogios de la crítica, en especial de Bernardo Morales San Martín, que le dispensó una columna en "El Mercantil Valenciano". Los demás diarios son casi telegráficos, aunque todos reconocen la gran labor de esa cantante:

<El domingo por la noche se puso en escena "Carmen" para presentación de la gran mezzosoprano Conchita Velázquez y del celebrado tenor Antonio Saludas. Y en rigor, de verdad hemos de afirmar que desde que se estrenó "Carmen" en Valencia no la habíamos visto interpretar tan magistralmente como anoche. Reconocían esta verdad muchos antiguos abonados del Principal y hasta los profesores de la orquesta, que subieron a felicitar a Conchita Velázquez, expresándole su sincera admiración.

Efectivamente, la "Carmen" de Conchita Velázquez es de una originalidad bellísima; no recuerda a ninguna Carmen interpretada por otras artistas.

Ha hecho un estudio psicológico de esta mujer apasionada, supersticiosa y lunática, que juega con el amor lo mismo que con el contrabando (...). Este conocimiento y suplantación psicológica de la fatídica mujer le valió un triunfo señalado a Conchita Velázquez, la gran cantante y estupenda actriz pasional, conquistando al público desde el instante de su presentación.

Su voz extensa, desde los brillantes agudos a los sonoros graves, se presta, por su flexibilidad y cualidad mórbida, sensual, para matizar a maravilla las frases de la pasión, los rugidos de los celos, la risa irónica y los sugestivos acentos de la seducción.

(...)

Y su gran talento crea, no sólo el personaje, sino el medio ambiente en que se desenvuelve y le rodea, logrando hacer visible por este medio original la sugestión que ejerce sobre todos los seres que ama.

Sinceramente declaramos que nos faltan palabras y conceptos para expresar justamente cuán extraordinaria, cuán formidablemente artística fue la labor de esta gran cantante y colosal actriz, la mejor y más genial intérprete que hemos conocido -de cuarenta años a esta parte- de aquella hembra española que inmortalizaron Merimée y Bizet como prototipo de una raza. Sólo podemos decir que Conchita Velázquez llevó ella sola toda la obra y que los demás personajes eran como mariposillas que giraban alrededor de la deslumbrante luz que sus ojos irradiaban y su acento cálido atraía y sugestionaba.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁰⁹

14 de marzo de 1927: "La favorita" (Conchita Velázquez, Juan Rosich, Jorge Frau, Aníbal Vela). Buenos resultados para la pareja principal y Aníbal Vela, en una representación desigual por los desaciertos de los cantantes secundarios (Teresa Gamboa, etc...). La crónica del diario "El Pueblo" clasifica la voz de Conchita Velázquez como "contralto", primero, y como "mezzo" después:

<Anoche en La Favorita volvió a llenarse el teatro y de nuevo fueron ovacionados la contralto Conchita Velázquez y el tenor Juan Rosich. Como suele ocurrir aún cantando eminencias, el conjunto de la vieja ópera de Donizetti adoleció de lunares, (...) pero hubo momentos, detalles muy estimables, premiados con calurosos aplausos para el tenor Rosich, (...) para la mezzo Velázquez, expresiva en la

¹⁰⁰⁹ El Mercantil Valenciano, 14 de marzo de 1927, p. 4.

dicción e imprimiendo a la Leonora mucho colorido dramático y pasional justamente celebrados, y para el bajo Anibal Vela, verdadero cantante por su voz mácula, perfecto fraseo, afinación.>¹⁰¹⁰

15 de marzo de 1927: "Aida" (sin cambios en su reparto).

16 de marzo de 1927: "La Bohème" (sin cambios). Aunque la temporada finalizaba el 15 de marzo con "Aida", el éxito de "La Bohème" acaecido el día 12 de marzo propinó una nueva representación de la ópera de Puccini con la que se despidió la compañía. El precio de la butaca estuvo cifrado en esta ocasión en 9 pesetas. Los resultados artísticos fueron similares.

Al mes siguiente, el Teatro Principal recibió la visita de la segunda y última compañía de ópera en esta temporada: la compañía de "Gran Ópera *Tournée Lafuente*". Recibió esta denominación por su artista principal, el tenor Pedro Lafuente. En rigor, Pedro Lafuente era un tenor *spinto* de los que gustaban al público en aquellos años anteriores a la Guerra Civil Española. Era el típico cantante de voz poderosa que se prodigaba con largos calderones, epatando al espectador. En pocas palabras, un <fort tenor>, denominación que la crítica valenciana había extraído de la francesa:

*<Pedro Lafuente es un <fort tenor>, como dicen los franceses. Y su voz tiene las condiciones que solicitan tal calificativo : potencia, un color más mate que brillante en ciertos registros, pero en cambio una emisión de agudos llena de fuerza y valentía al requerirlo el efecto vocal.>*¹⁰¹¹

Pese a ser del agrado del público, ensalzado por la crítica local, la verdad es que Pedro Lafuente no fue un artista especialmente preeminente en el mundo del canto. Mayor relieve posee una de las voces acompañantes en esta compañía, el barítono Víctor Damiani, y la batuta de la misma, el maestro Arturo Saco del Valle. Éste era también objeto de interés por la crítica:

*<¡Los buenos tiempos del Principall!. Empieza la ópera; el maestro Saco del Valle ha dado la señal.>*¹⁰¹²

Tanto las segundas partes de esta compañía cuanto los coros y los ayudantes concertadores eran un amasijo elaborado con artistas procedentes del clausurado Teatro Real y del Liceo de Barcelona. Así, los coros (integrado

¹⁰¹⁰ *El Pueblo*, 15 de marzo de 1927, p. 3.

¹⁰¹¹ *Diario de Valencia*, 6 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁰¹² *Las Provincias*, 6 de mayo de 1927, p. 2.

por 40 miembros) eran un híbrido formado por coristas del Teatro Real¹⁰¹³ y del Liceo. Las segundas partes eran también una selección de ambos: la soprano Luisa García Conde, la mezzo Manolita Guardiola, el tenor Jaime Ferrer y el bajo Leopoldo Verdaguer. Los ayudantes concertadores eran Manuel Mira (del Teatro Real) y José Pinilla (del Liceo). En la dirección escénica, Mariano Hernández y Julio Tubilla.

En las primeras partes, la buena calidad instrumental de la contralto brasileña Antonietta de Souza y la veteranía del bajo Gabriel Olaizola, amén de los citados al principio. Adjuntamos a continuación la lista completa de las primeras partes o voces con papeles principales:

Sopranos: Olga Carrara y Pina Raimondo.

Contralto: Antonietta de Souza.

Tenores: Pedro Lafuente y Michel Rellini.

Barítonos: Víctor Damiani y Marcelo Urizar.

Bajo: Gabriel Olaizola.

Bajo caricato: Carlos del Pozo.

Miguel Tomás era el maestro de baile. La compañía contó con 50 profesores de orquesta facilitados por el Teatro Principal.

El repertorio de la compañía estaba integrado por "Il Trovatore", "Il Barbiere di Siviglia", "Tosca", "Otello", "Rigoletto", "Sansón y Dalila", "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci". Excepto la última pareja de óperas *veristas*, las restantes subieron a la escena del Teatro Principal.

Las tarifas de las localidades en taquilla oscilaban de acuerdo con la presencia en escena de Pedro Lafuente, aunque en las funciones cantadas por este *spinto* el incremento era muy leve: 15 pesetas la butaca con Lafuente, y 14 pesetas la butaca sin Lafuente en el proscenio. La localidad más barata, "Entrada General", costaba 2 pesetas. Como puede apreciarse, son unos

¹⁰¹³ Entiéndese "ex-coristas" del Teatro Real. Siempre que nos referimos al personal artístico en relación con el Teatro Real lo hacemos en alusión a su participación o pertenencia al mismo en sus postreras temporadas.

precios moderadamente económicos. No obstante la moderación de las tarifas, el público, que asistió a las primeras funciones masivamente, fue poco a poco retrayéndose, por lo que los beneficios empresariales -si los hubieron- debieron ser muy escasos.

"Il Trovatore" fue la primera ópera en subir al escenario.

5 de mayo de 1927: "Il Trovatore" (Olga Carrara, Antonietta de Souza, Pedro Lafuente, Víctor Damiani, Gabriel Olaizola). Hubo acuerdo de la crítica sobre la buena calidad de la representación. De entre los textos críticos, descuella en esta ocasión el de Magenti en "La Voz Valenciana", perorando la labor de 3 artistas: Arturo Saco del Valle, Víctor Damiani y Pedro Lafuente, al que califica irónicamente como *<El tenor de ocho compases>*, por la elongación de sus agudos:

<Presentó anoche en su teatro el empresario señor Pordomingo un tan acabado conjunto de ópera como nunca hablamos oído en el Principal.

No te extrañe, lector, esta afirmación tan rotunda. (...)

Saco del Valle

Figura a la cabeza de la formación este prestigioso maestro, honra de los directores españoles, que con autoridad indiscutible y su gran dominio del "metier" fué el artista concienzudo y digno que supo hacerse obedecer por todos, cantantes, coros y orquesta, consiguiendo el conjunto tan admirable que comentamos.

Víctor Damiani

Vino a Valencia con un "divo", "divísimo", y ya entonces consiguió llamar poderosamente la atención este barítono, cuyos méritos son tan grandes como su modestia. (...) La buena escuela del "bel canto" es la que condujo a Damiani al éxito definitivo con que anoche triunfó en nuestro primer coliseo. (...)

El tenor de ocho compases

Es Pedro Lafuente artista dramático, "tenor fuerte" en el argot operístico. Su voz es difícilmente clasificable hasta que traspasa los límites de la pauta; ya sobre ella y, aún mejor, con una línea adicional, aparece con toda pujanza el tenor dramático que sostiene en un "clan" un "do" de pecho durante ocho compases, chutazo formidable que sigue teniendo los más decididos partidarios. Con él consiguió anoche su éxito.

(...)

MAGENTI.>¹⁰¹⁴

En idénticos términos se pronunciaron otros rotativos a propósito de

Pedro Lafuente. Sirva como ejemplo lo apuntado por "El Pueblo":

<Dijo bien la trova, y mejor el hermoso dúo con la gitana, escuchando grandes aplausos y siendo llamado al proscenio. Luego en la "pira" el ápice para el tenor, produjo un alboroto. He aquí el secreto aludido: acometió briosamente la cavaleta, y al atacar el agudo, un do natural espléndido, insuperable, fue paseado por todo el ámbito de la sala durante siete compases, y aquí se acabaron las dudas y los retratos. El público se precipitó caudalosamente sobre el cantante, tributándole un homenaje ardoroso que llegó a emocionar a Lafuente.>¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ *La Voz Valenciana*, 6 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁰¹⁵ *El Pueblo*, 6 de mayo de 1927, p. 3.

6 de mayo de 1927: "Il Barbiere di Siviglia" (Pina Raimondo, Michelo Raggini, Víctor Damiani, Carlos del Pozo, Gabriel Olaizola). Toda la crítica valenciana estuvo complacida con la actuación de Víctor Damiani, que destacó sobre los demás cantantes. Para Magenti, en "La Voz Valenciana", Damiani era un cantante de técnica desnuda, sin artificios, opuesta a la de Pedro Lafuente, razón por la que el crítico no dudó en elogiarlo con el calificativo de "SABE MÚSICA", poseía una auténtica y rigurosa musicalidad:

<No pecamos ayer por exceso al elogiar con entusiasmo el admirable conjunto operístico que actúa en el Principal. Anoche cantaron la difícil partitura de Rossini, "El barbero de Sevilla", con tal justeza de detalles -técnicos, de estilo, de humor, de fina comicidad- que resultó la audición de todas veras memorable y acreedora al más sincero de los elogios.

Señalemos en primerísimo lugar la labor seriamente artística del barítono señor Damiani: es su "Figaro" creación acabadísima de tan difícil particella, que sirve a maravilla para demostrar rotundamente las espléndidas facultades y el arte incomparable de este eminentísimo cantante. No sólo cantó en "verdadero divo" la famosa cavatina, sino que fué, en toda la ópera, el artista seguro y digno, que supo cautivarnos con su voz dulcísima, hermosa, y su impecable escuela de canto. Damiani entra de lleno en las escasas excepciones de la farándula operística. Su voz es igual en todos los registros, sin una mácula, sin un punto blanco; su escuela de canto es la misma con la que triunfaban aquellos "divos sin trampa", Anselmi, Titta Ruffo, la escuela de las buenas tradiciones; es actor sobrio, que imprime con justeza y sin las exageraciones tan al uso la vida necesaria a los personajes que representa, y sobre todo -y esto tiene para nosotros importancia capitalísima- es cantante que SABE MÚSICA. Claro que nos referimos a la musicalidad seria, al arte digno que no necesita de trucos, artificios, gorgoritos, calderones y toda esa gama de "efectos" con que suelen triunfar, ante públicos inocentes, los divos (...). Sin ellos triunfa Damiani rotundamente, que es mucho el arte de este excelentísimo oficiante del "bel canto".

(...)

MAGENTI.>¹⁰¹⁶

7 de mayo de 1927: "Tosca" (Olga Carrara, Pedro Lafuente y Marcelo Urizar, encarnando los principales papeles). Mención especial de la crítica para Saco del Valle en una ópera que desilusionó al público debido a los problemas vocales del tenor:

<En la apreciación del trabajo realizado por el gran Saco del Valle no hubo discrepancias. Los intérpretes, por lo común, anduvieron discretos (...).

Pedro Lafuente (...) señalándose la garganta, había indicado que no se hallaba en plena posesión de sus medios vocales (...). Es decir, que el entusiasmo de la noche de "El Trovador" se trocó en desilusión.

No es seguramente Tosca de las óperas que mejor le van al señor Lafuente (...).>¹⁰¹⁷

8 de mayo de 1927: "Il Trovatore" (sin cambios en el reparto).

10 de mayo de 1927: "Otello" (Olga Carrara, Pedro Lafuente y Víctor Damiani encarnando los principales papeles). Arturo Saco del Valle, una vez

¹⁰¹⁶ La Voz Valenciana, 7 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁰¹⁷ El Pueblo, 8 de mayo de 1927, p. 3.

más, la batuta en el foso. Una buena representación, resumida sintéticamente por "La Correspondencia de Valencia":

*<La representación de "Otello", que se hizo anteanoche, demostró lo que se ha evidenciado desde el principio de actuación de esta compañía: unas en conjunto dignas versiones de ópera, en que cada una de las partes contribuye al buen efecto de la totalidad, al par que demuestra su valor individual; el público pudo bien darse cuenta de ello (...) y aplaudió lo que no podía menos de satisfacerle.>*¹⁰¹⁸

11 de mayo de 1927: "Rigoletto" (Pina Raimondo, Antonietta de Souza, Michelo Raggini y Marcelo Urizar en los principales papeles). Especiales elogios de la crítica para Pina Raimondo, amén de los restantes cantantes y, por supuesto, Arturo Saco del Valle:

<"Rigoletto" fue cantado ayer; noche de repertorio; ambiente tranquilo; compenetración de cantantes y público.

El interés principal estuvo en Pina Raimondo, una jovencita soprano ligera, que tiene voz y agilidad y gracia.

(...)

*El maestro Saco del Valle, como siempre, mereciendo todas las simpatías.>*¹⁰¹⁹

12 de mayo de 1927: "Sansón y Dalila" (Antonietta de Souza, Pedro Lafuente, Víctor Damiani, Gabriel Olaizola). En esta ópera, -una de las pocas de la Historia de la Ópera que otorga la preeminencia y el papel femenino estelar a la voz de contralto- destacó el cometido de Antonietta de Souza (una contralto brasileña que ya había cantado "El amor brujo" de Falla allende las fronteras hispánicas), así como el del tenor Pedro Lafuente. Con la reposición de la ópera de Saint-Saëns finalizó este "bolo", breve temporada:

<Anoche, con la bellísima obra de Saint-Saëns, que complacia a todas las sensibilidades, terminó la breve temporada de ópera que hemos disfrutado y a la que es lástima no haya correspondido el público con una asiduidad más constante (...).

Antonietta de Souza supo hacer con su bella voz y su expresiva interpretación del personaje, una "Dalila" de las más convincentes y seductoras; la suavidad insinuante del primer acto, el apasionamiento del segundo, culminante en el hermoso dúo, y el irónico desprecio del tercero, todo fue cantado y realizado por esta artista de la manera más feliz y complaciente (...).

*R.>*¹⁰²⁰

El probable fracaso económico empresarial de esta temporada, con una compañía que -aunque digna- no es especialmente relevante, es aseverado por la crítica:

<¡Pero hombre, haber empezado por ahí!

¹⁰¹⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 12 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁰¹⁹ *Las Provincias*, 12 de mayo de 1927, p. 2.

¹⁰²⁰ *El Mercantil Valenciano*, 13 de mayo de 1927, p. 4.

Así se empezaba anoche la feliz intervención del tenor Pedro Lafuente en la ópera del glorioso Saint-Saens, viéndolo actor de noble contextura y cantante de regia estirpe. Hubiese debutado en esta obra emocional, hendida de belleza, y habría conseguido el notable artista (...) que no se hablara más que de él, gratisima memorable velada ésta de anoche, en que (...) brilló con todo su esplendor, merced al protagonista de su obra y a una orquesta digna del maestro que la dirigia: Saco del Valle es el maestro director que debe venir a Valencia cuando se intente dar ópera de altura, si es que se intenta... porque ¿a qué callarlo?, lo de ahora ha sido un fracaso económico, tan evidente como inmotivado.>¹⁰²¹

¹⁰²¹ *El Pueblo*, 13 de mayo de 1927, p. 3.

III.28.- LA TEMPORADA 1927 - 1928: TEATRO DE LA PRINCESA: COMPAÑÍA DE PAHISSA: ESTRENO DE "MARIANELA", CON ADOLFO SIRVENT. TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DE MATILDE REVENGA Y JUAN ROSICH. PLAZA DE TOROS: DOS REPRESENTACIONES RUTINARIAS DE "MARINA".

Nada más comenzar el año 1928 el Teatro de la Princesa celebró unas funciones de ópera. El empresario del Princesa, Luis Ramírez, confeccionó un "bolo" de la compañía de "ópera española e italiana" del director y compositor Jaume Pahissa, aprovechando el tránsito de la misma por Valencia hacia el Teatro Principal de Alicante, en donde actuaría pocos días después, de acuerdo con las afirmaciones de Juan Javier Gisbert Cortés, biógrafo de Adolfo Sirvent LLinares:

<El año comienza positivamente para Adolfo, un contrato con el Principal de Alicante, le obliga a suspender la visita a Italia, cantando bajo la dirección del maestro Pahissa. La compañía estaba dirigida por el mismo Pahissa, Vehils y Martí, estrenando en el citado teatro una obra basada en la novela de Benito Pérez Galdós, con adaptación de los hermanos Álvarez Quintero y música del director (Jaume Pahissa), titulada "Marianela", que fue llevada a escena el mes de enero de 1928. El elenco encargado del estreno de esta obra fue: Sra. Suriñach, Srta. Todolí, y los señores Canudas, Nolla y Sirvent (21-1-1928). La Compañía estuvo en el Principal durante los días comprendidos entre el 17 y el 23 de Enero, ambos inclusive, incluyendo en cartel las óperas "Aida", "Il Trovatore", "Tosca" y "La Favorita", nuestro paisano intervino en estas dos últimas>.¹⁰²²

Es decir, que la compañía de Pahissa realizó el siguiente itinerario: del 10 al 13 de enero permaneció en el Teatro de la Princesa de Valencia, desplazándose el día 14 de enero hacia el Teatro Principal de Alicante, en donde actuaría entre el 17 y el 23 de enero. La compañía, efectivamente, tenía como primer director de orquesta al propio Jaume Pahissa, secundado por las batutas de Joaquín Vehils y Manuel Martí.

Cuando se presentó en el Teatro de la Princesa valenciano, el elenco canoro de la compañía Pahissa estaba integrado por cantantes de escasa

¹⁰²² Gisbert Cortés, J.J.: *Adolfo Sirvent. "La voz de terciopelo"*. Ed. Asociación de Amigos de la Música de Alcoy, Alcoy, 1992, p. 31.

relevancia, si exceptuamos la figura de Adolfo Sirvent. El tenor alcoyano, por otra parte, -y siempre contemplado desde la óptica de la crítica artística- no es equiparable a Francisco Viñas, Hipólito Lázaro, Miguel Fleita u otras voces de rango similar. Su propio biógrafo reconoce las limitaciones de Sirvent en los siguientes términos:

*<Aunque toda la crítica especializada coincidía en otorgarle elogios sobre su hermosa, fresca, clara, y limpia voz, de gran extensión, sonora y caracterizada por la perfecta dicción, debemos desde aquí hacer constar nosotros que faltó en Sirvent una buena escuela de canto, puesto que nunca consiguió educar perfectamente el aparato fonador. También debería haber ampliado sus conocimientos musicales.>*¹⁰²³

En suma, Adolfo Sirvent LLinares puede considerarse como un "segundo espada" de la lírica, en una categoría artística inmediatamente inferior a la del gran "divo". Por debajo de él estaban las restantes voces de la compañía:

Sopranos: Eva Todolí, Filomena Suriñach, María Darnis, Amparo Pomar.

Contralto: Paloma Escamilla.

Tenores: Miguel Artelli, Vives.¹⁰²⁴

Barítonos: José Canudas, Rosendo Franco.

Bajos: Alejandro Nolla, Gil Rey.

Muchas de estas voces son valencianas: Eva Todolí, Amparo Pomar, Paloma Escamilla, amén del propio Sirvent.

Por otro lado, -y teniendo en cuenta los datos proporcionados por Gisbert Cortés a propósito del estreno de "Marianela" en el Teatro Principal de Alicante-, podemos aventurar que la compañía viajó a Alicante sin modificar sus efectivos canoros, con la misma plantilla; toda vez que los cantantes que estrenan "Marianela" en el Teatro de la Princesa en Valencia son exactamente los mismos que en el Principal alicantino.¹⁰²⁵

La colaboración de Adolfo Sirvent con la compañía Pahissa se remonta al año anterior, 1927:

¹⁰²³ Ibidem, p. 71.

¹⁰²⁴ Dado que ya hemos aludido a Adolfo Sirvent, no lo volvemos a citar acá, en aras de evitar las repeticiones.

¹⁰²⁵ Nos referimos siempre a las principales voces y no a los comprimarios, en los cuales es probable que hubieren variaciones.

<Es en 1927, cuando forma parte destacada de la compañía del maestro Jaime Pahissa, con la que hace su presentación ante el público catalán, realizando una gran gira por diversas capitales, dando a conocer "Marianela">.¹⁰²⁶

Evidentemente, la representación de óperas en el Teatro de la Princesa, infrecuentes en este siglo XX, despertó la sorpresa y la admiración en los medios de prensa locales:

<¡Opera en el Princesa!. Solo este enunciado constituye algo extraordinario, aunque no es extraordinario que la empresa Ramirez, bajo la batuta del experimentado don Luis se atreva a las mayores audacias y devuelva al hasta hace poco exangüe teatro de la Princesa riquísimo riego en las arterias.>¹⁰²⁷

El "bolo" de la compañía Pahissa puso en escena 5 óperas en 4 días: "Aida", "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci" (en una sola función doble), "La favorita" y "Marianela", estrenando esta última en la función de despedida. Por consiguiente, y con respecto al Teatro Principal de Alicante, la compañía Pahissa repitió 3 títulos: "Aida", "La favorita" y "Marianela". "Aida" fue la primera ópera que se representó.

10 de enero de 1928: "Aida" (Eva Todolí, Paloma Escamilla, Miguel Artelli, José Canudas, Alejandro Nolla, Gil Rey). El maestro Joaquín Vehils dirigió la orquesta. La celebración de ópera en el Teatro de la Princesa despertó la expectación del público, el cual ocupó totalmente el aforo. La crítica elogió la labor interpretativa:

<Pues, sí, señor: ópera en la Princesa. Nada menos que "Aida", vamos, operaza. El público, que siente deseos de buen arte asistió en masa a la función de anoche y llenó hasta los topes el viejo coliseo, hoy remozado y dispuesto como los mejores de la ciudad.

Cuando el veterano maestro Vehils empuñó la batuta aumentó la expectación, que lo era, grande, como si se tratase de un acontecimiento.

Y el prelude fue dicho por la orquesta con gran ajuste y expresión. Y todo agradó al público. Y de sorpresa en sorpresa nos hallamos ante un cuadro de magníficos cantantes y ante una "Aida" presentada de modo excelente.

La hermosa ópera de Verdi fue interpretada archibién.>¹⁰²⁸

El texto crítico del musicógrafo Bernardo Morales San Martín, también elogioso para con los intérpretes, nos proporciona un dato adicional: la plantilla orquestal de la compañía Pahissa estaba compuesta por profesores del Liceo de Barcelona, siendo reforzada con elementos locales:

¹⁰²⁶ Valor Calatayud, E.: *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Ed. LLoréns Libros. Alcoy, 1988, p. 280.

¹⁰²⁷ *El Pueblo*, 11 de enero de 1928, p. 5.

¹⁰²⁸ *Ibidem*.

<La presentación de la compañía de ópera se presentó anoche, y parece que las buenas hadas estuvieron presentes en aquél crítico momento.

(...)

Bien los coros y la banda, y muy bien la orquesta, rayando a gran altura. Esta está formada por profesores del Liceo de Barcelona y reforzada con valiosos elementos del Ateneo Musical de Valencia (...).

En suma; una buena "Aida".

(...)

FIDELIO.>¹⁰²⁹

11 de enero de 1928: "Cavalleria Rusticana" (María Darnis, Vives, Alejandro Nolla) e "I Pagliacci" (Amparo Pomar, Miguel Artelli, José Canudas). Una representación cuya puesta en escena fue <precipitada>, según el diario "Las Provincias".¹⁰³⁰

12 de enero de 1928: "La favorita" (Paloma Escamilla, Adolfo Sirvent, Rosendo Franco, Gil Rey). Esta ópera se incluyó en el cartel de la compañía por formar parte del repertorio personal del tenor Adolfo Sirvent. Bernardo Morales San Martín ("Fidelio") reparó en las virtudes canoras del tenor alcoyano en un momento álgido de su carrera, pues el período 1927-1928-1929 es bautizado como el "Trienio Dorado".¹⁰³¹ Destaca Morales San Martín la riqueza de matices, imprimiendo al fraseo un notable claroscuro:

<El anuncio de la presentación del tenor alcoyano Adolfo Sirvent despierta siempre gran expectación (...).

Hemos notado que este tenor se preocupa más del matiz, procurando el verdadero claroscuro de las frases (...).

FIDELIO.>¹⁰³²

Esa preocupación del tenor alcoyano por los matices al ejecutar el fraseo, señalada por Morales San Martín, es corroborada por Gisbert Cortés:

<Teatralmente queda resumido como actor desembarazado en la escena, sin afectaciones, con fraseos de admirable corrección y tonos pastosos, pero con matices espléndidos y vacilantes, a requerimientos de la obra.>¹⁰³³

13 de enero de 1928: "Marianela". Interpretaron los principales papeles Filomena Suriñach ("Marianela"), Eva Todolí ("Florentina"), Adolfo Sirvent ("Pablo") y José Canudas ("Doctor"). El propio compositor, Jaume Pahissa, dirigió la orquesta. "Marianela" fue una obra encargada por el Liceo de

¹⁰²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 11 de enero de 1928, p. 5.

¹⁰³⁰ *Las Provincias*, 12 de enero de 1928, p. 4.

¹⁰³¹ Gisbert Cortés, J.J.: *Adolfo Sirvent. La voz de terciopelo*, Op. cit., p. 29.

¹⁰³² *El Mercantil Valenciano*, 13 de marzo de 1928, p. 4.

¹⁰³³ Gisbert Cortés, J.J.: *Adolfo Sirvent. La voz de terciopelo*, Op. cit., p. 72.

Barcelona al compositor. Estrenada el 31 de marzo de 1923, fue bien acogida por la crítica catalana:

*<Jaume Pahissa fue el único compositor catalán que en todos estos años había conseguido un cierto grado de popularidad, y para la temporada 1922 - 1923 la empresa del Liceo le había encargado una ópera, Marianela, basada en la conocida novela de Pérez Galdós. Pahissa no logró tener la obra a tiempo y esto produjo tensiones con el empresario y varios problemas con los cantantes que tenían que estrenarla. Por fin la ópera de Pahissa llegó al Liceo como pieza inaugural de la temporada de primavera de 1923 (31 de marzo) y se representó seis veces, en medio de una buena acogida de la crítica y una cierta aceptación del público.>*¹⁰³⁴

El estreno de "Marianela" en Valencia no satisfizo a la crítica local, y - aunque los artígrafos recogen opiniones contrastadas sobre el impacto de la ópera en el público- todo parece indicar que no despertó tampoco grandes apasionamientos en los aficionados. Bernardo Morales San Martín ("Fidelio"), en "El Mercantil Valenciano", encuentra en "Marianela" dos grandes inconvenientes. El primero, y el más importante, es la incapacidad manifiesta de la conversión directa de la novela galdosiana en un libreto operístico. El segundo reside en la escasa vena lírica del compositor, la falta de aliento poético, que no puede ser compensada por los conocimientos orquestales y musicales de Pahissa:

<"ESTRENO de "MARIANELA", letra del inmortal Galdós, escenificada por los hermanos Quintero".

Así rezan los programas, y este es el principal defecto de este poco afortunado arreglo; porque la bellísima novela del gran novelador español, sin evidente perjuicio de esta obra genial, no podía ser trasladada a la escena lírica con cuatro tijeretazos resumiendo varias cortes y recortes para componer unas cuantas escenas dejando el diálogo novelesco casi al pie de la letra a disposición del músico como un problema de difícil, de casi insoluble resolución. No.

Marianela no debió escenificarse jamás. La novela debe dejarse íntegra al novelista y a su fama. Lo único que podía hacerse, eso sí, fue escribir un libro nuevo, novísimo, sobre el mismo asunto, asumiendo el poeta toda la responsabilidad de su obra, acertada o desacertada, de "su Marianela" lírica, del libro inspiración poética de esta novela, no vulgar adaptación que siempre resultará prosaica y antilírica.

(...)

¿Y qué sucedió anoche?. El público inevitablemente comentaba con sonrisas y murmullos de desagrado aquél chaparrón de prosalismo abrumador (...).

Es más: estamos seguros, segurísimos, de que el maestro Pahissa, con un libro verdaderamente poético, verdaderamente lírico, hubiera escrito una música superior en inspiración melódica a la que oímos anoche.

(...)

Después de oír la obra del joven maestro catalán, tenemos el convencimiento de que estamos frente a un gran técnico, conocedor como pocos de los conocimientos armónicos y contrapuntísticos modernos, y de los recursos y efectos orquestales de la escuela novísima; en este respecto, aplausos calurosos y plácemes expresivos merece Jaime Pahissa por el concienzudo estudio que revela la arquitectura orquestal -por decirlo así- de "Marianela".

Pero su inspiración no corre pareja con su técnica musical, doloroso nos es decirlo (...).

¹⁰³⁴ Alier i Aixalà, R., y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo. (Historia Artística)*. Op. cit., p. 118.

Un aplauso cordial a la empresa por habernos dado a conocer esta ópera moderna que señala un nuevo paso, aunque aún no decisivo, en el desarrollo de este género lírico en nuestros días y en España.

FIDELIO.>¹⁰³⁵

Enrique Malboysson, en el diario "El Pueblo", encuentra en la obra ciertas influencias wagnerianas, pues se procura que las líneas vocales formen parte de la textura polifónica orquestal¹⁰³⁶, y no arias con acompañamiento, a la manera italiana. Malboysson coincide con Morales San Martín en que la inspiración lírica, poética, está ausente en la partitura de Pahissa, supliéndose con un gran dominio técnico-lingüístico. Con todo, la obra, para Malboysson resultó agradable:

<Y con la misma técnica está compuesto el acto tercero, como los anteriores: amalgamando todos los elementos armónicos con el fin de que cantantes e instrumentos sean una misma cosa, sin aquellas distinciones tan marcadas y características de la ópera italiana. Esta, recuerda más a Wagner (...).

En conjunto agradó la obra, aunque da la sensación concreta de que es hija más bien del hombre de estudio, de magníficos tecnicismos que de la inspiración graciosa que nace con el individuo y que no se adquiere en los libros (...).

ENRIQUE MALBOYSSON.>¹⁰³⁷

Parcialmente coincidente con los anteriores, el texto artigráfico del diario "Las Provincias" señala el dominio de la orquestación de Pahissa, creando exuberantes frescos orquestales, que revelan un modo de proceder influido por Richard Strauss. Asimismo, se advierte una cierta aceptación por parte del público valenciano:

<Pahissa, en vez de seguir las exquisiteces analistas de un arte a lo Ravel, ha preferido los grandes frescos orquestales de un Strauss. Su orquesta siempre llena, rebosante, rica en timbres.

El primer acto es el que complació más al auditorio; en él hay varias canciones populares, de las que Pahissa supo obtener excelente partido, tanto desde el punto de vista del desarrollo temático, como el de la instrumentación.>¹⁰³⁸

Con el estreno de "Marianela" se despidió la compañía de Pahissa. Pero, al mes siguiente, regresó al mismo escenario del Teatro de la Princesa. Otro "bolo" más, de tan sólo 3 funciones, representándose "Tosca", "Aida" y "La favorita". Tanto "Tosca" como "La favorita" eran obras del repertorio de Adolfo

¹⁰³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 14 de enero de 1928, p. 4.

¹⁰³⁶ Grout, D. J. y Palisca, C.V.: *Historia de la Música Occidental*, Vol. 2. Ed. Alianza, Col Alianza Música nº 16, Madrid, 1995, 2ª edic., 4ª reimpresión, p. 750.

¹⁰³⁷ *El Pueblo*, 14 de enero de 1928, p. 2.

¹⁰³⁸ *Las Provincias*, 14 de enero de 1928, p. 5.

Sirvent. Gisbert Cortés, quien recoge en su libro este segundo "bolo" en el Teatro de la Princesa, lo expresa de la siguiente manera:

*<Los valencianos reclaman a Sirvent, debutando en el Teatro de la Princesa con las obras del repertorio "Tosca" y "La Favorita", dirigidas ambas por el maestro Vehils.>*¹⁰³⁹

La compañía Pahissa incorporó, al menos para este "bolo" en el Teatro de la Princesa, a la soprano Carmen Guitart; siendo ésta la única modificación en la lista canora de la compañía de la que nosotros tengamos constancia.¹⁰⁴⁰

Las 3 representaciones tuvieron lugar en dos días, pues el 12 de febrero se celebraron dos funciones: una vespertina y otra nocturna. El maestro Vehils dirigió todas las representaciones.

11 de febrero de 1928: "Tosca" (Carmen Guitart, Adolfo Sirvent, José Canudas). El tenor alcoyano se convirtió en el eje de la interpretación:

*<En síntesis: una buena "Tosca" y otro triunfo, personalísimo, memorable, del tenor Sirvent, a quien enviamos por ello nuestros plácemes sinceros.>*¹⁰⁴¹

12 de febrero de 1928: (función de tarde): "Aida" (Carmen Guitart, Vives, José Canudas).¹⁰⁴²

12 de febrero de 1928: (función de noche): "La favorita" (Paloma Escamilla, Adolfo Sirvent, Rosendo Franco, Gil Rey). Otro triunfo personal del tenor alcoyano. A destacar la inexperiencia escénica del tenor Vives (en "Aida", encarnando el papel de "Radamés"), señalada por Morales San Martín:

<Dos buenas representaciones obtuvieron ayer estas dos populares obras (...). El señor Vives, a quien su falta de experiencia teatral hace palidecer sus espléndidas facultades, obtuvo también un triunfo honroso.

(...)

Una buena, una magnífica "Aida".

Por la noche, se cantó "La Favorita" por Paloma Escamilla, Sirvent y Franco.

(...)

Sirvent fué el héroe de siempre.

(...)

*FIDELIO.>*¹⁰⁴³

¹⁰³⁹ Gisbert Cortés, J.J.: *Adolfo Sirvent. La voz de terciopelo*. Op. cit., p. 31.

¹⁰⁴⁰ Nos referimos siempre a los primeros y segundos cantantes, no teniendo en cuenta a los comprimarios

¹⁰⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 12 de febrero de 1928, p. 4.

¹⁰⁴² No sabemos quién cantó el papel de "Amneris" en esta función.

¹⁰⁴³ *El Mercantil Valenciano*, 13 de febrero de 1928, p. 2.

En la última semana del mes de mayo se presentó en el Teatro Principal la compañía de "ópera italiana" nucleada alrededor de la soprano lírica valenciana Matilde Revenga Pérez-Lara y el tenor Juan Rosich. El maestro director y concertador de la misma era José Sabater. La compañía estaba nutrida en gran medida con voces valencianas: la soprano Amparito Pomar, la mezzo y contralto Paloma Escamilla, el tenor Vicente Sempere, el barítono Juan Valls, y el bajo Vicente Gallofré. El bajo Canut Sàbat procedía del entorno liceístico barcelonés, como también la batuta rectora, José Sabater. Completaban la lista las sopranos Mercedes Roca y Julia García, la mezzo Elisa Gallinat, el tenor Enrique Alabert, los barítonos Juan Gayola y José Canudas y el bajo José Vilella. En resumen, una compañía discretita, sobresaliendo tan sólo de la medianía general la propia Matilde Revenga, amén del oficio y veteranía de Juan Valls o Canut Sàbat. Su plantilla, además, era más bien reducida; con lo que una hipotética indisposición transitoria de alguno de los cantantes acarrearía graves problemas a la compañía en aras de efectuar su sustitución, llevada a cabo con improvisación y premura. Esta hipótesis, como comprobaremos más adelante, se verificó en la función dedicada a "Aida", el día 28 de mayo.

La compañía permaneció en cartel solamente 6 días en el Teatro Principal, desde el 26 de mayo al 31 del mismo mes, ambos inclusivos; por lo que, en rigor, ha menester considerarse un "ciclo" y no una "temporada" operística. Un ciclo que no ofreció nada relevante, y ello es puesto de relieve por la crítica musical local. Ello no obsta para que el público se interesase por este ciclo, personándose en gran medida en las localidades del coliseo de la "calle de las Barcas". En cuanto a la programación, destaca la reposición de la ópera de Gounod, "Faust". El resto son óperas italianas de repertorio de Puccini, Donizetti y Verdi, amén del "Lohengrin" wagneriano de despedida. "La Bohème", ópera pucciniana que llegó a rivalizar en popularidad con "Aida" en

los escenarios valencianos, fue el título escogido para alzar el telón por vez primera.

26 de mayo de 1928: "La Bohème" (Matilde Revenga, Mercedes Roca, Juan Rosich, Juan Gayola, y José Vilella desempeñando el *roll* de "Schaunard"). Voluntarismo de los cantantes, destacando Matilde Revenga en el papel femenino estelar:

<Todos los artistas que tomaron parte en esta obra pusieron, como vulgarmente se dice, "toda la carne en el asador", y resultó un buen debut (...).

Muy bien Matilde Revenga (...). Una Mimi ideal, digna de una diva, como suena.

(...)

En resumen: una "Bohème" de los buenos tiempos del Principal (...).

El teatro espléndido: Casi un lleno.

FIDELIO.>¹⁰⁴⁴

27 de mayo de 1928: "La favorita" (Paloma Escamilla, Mercedes Roca, Enrique Alabert, José Canudas, Canut Sàbat).

28 de mayo de 1928: "Aida" (Amparito Pomar, Paloma Escamilla, Vicente Sempere, Juan Valls). Esta "Aida" no gustó a la crítica y al público por ejecutarse con una técnica de canto vulgar, poco depurada. El debut del tenor Vicente Sempere fue un fracaso, por considerarlo un mediocre *fort tenor*, un tenor "spinto" zafio. Para dicha representación se había contratado a Conchita Cabanes en el papel femenino estelar; pero una indisposición de esta cantante obligó a sustituirla precipitadamente, en el mismo día de la función, por Amparito Pomar, quien -con tan sólo 6 horas de antelación- hubo de prepararse el papel de "Aida":

<Una "Aida" que pudo ser buena; pero que nos empeñamos todos, o casi todos, en cantar a grito pelado, siguiendo al tenor que tiene una voz franca, abierta, demasiado abierta, y potente, sobre todo en los agudos, y el público comentó la estridencia en algunos pasajes que no queremos cargar en el debe de ningún artista (...).

Sólo queremos citar un nombre: el de la señorita Pomar, que a las dos de la tarde no sabía que iba a cantar "Aida", y por indisposición real de Conchita Cabanes, que estaba anunciada, se encargó a última hora de la difícil y arriesgada "particella", quedando airosa.

(...)

F.>¹⁰⁴⁵

29 de mayo de 1928: "Rigoletto" (Julia García, Paloma Escamilla, Enrique Alabert, José Canudas, Canut Sàbat).

¹⁰⁴⁴ *El Mercantil Valenciano*, 27 de mayo de 1928, p. 4.

¹⁰⁴⁵ *El Mercantil Valenciano*, 29 de mayo de 1928, p. 4.

30 de mayo de 1928: "Faust" (Matilde Revenga, Juan Rosich y Canut Sàbat en la tríada de principales papeles). Matilde Revenga y Canut Sàbat se convirtieron en los ejes interpretativos, amén de los músicos del foso. La añeja reposición de "Faust" generó comentarios artigráficos como el que hemos recogido a continuación, en donde el musicógrafo apunta que reviste <los caracteres de estreno> (sic), por tratarse de una ópera apenas recordada y desempolvada de los repertorios de antaño:

<Ayer cantóse esta bella ópera de Gounod, que para mucha parte del numeroso auditorio revestía los caracteres de estreno y dentro de la relatividad que venimos empleando, al comentar estas sesiones de ópera barata, queremos consignar nuestro primer aplauso, cariñoso y efusivo, para los excelentes músicos que forman la orquesta del Principal; su labor de anoche fué lo más saliente de la representación operística.

(...)

De los cantantes, distinguiéronse Matilde Revenga (...) y el señor Canuto Sabat.

(...)

EME.>1046

31 de mayo de 1928: "Lohengrin" (Matilde Revenga, Elisa Gallinat, Vicente Sempere, Juan Valls, Canut Sàbat). Con esta función se clausuró el breve "ciclo" de la compañía Revenga / Rosich.

En los últimos días de la temporada teatral 1927 - 1928 se celebraron dos funciones corrientes en la Plaza de Toros dedicadas a la ópera "Marina", contando con el dúo Fabra-Rosich, esto es, la soprano Juanita Fabra y el tenor Juan Rosich. El papel de "Roque" fue interpretado por dos cantantes diferentes. En la representación del día 16 de junio de 1928, a cargo del barítono Gabarri. En la función del día 19 de junio fue sustituido por el barítono valenciano Ernesto Rubio, un cantante que regresaba a Valencia después de una temporada por escenarios barceloneses. Dos funciones irrelevantes que no despertaron especial interés en los musicógrafos locales.

¹⁰⁴⁶ *La Voz Valenciana*, 31 de mayo de 1928, p. 3.

III.29.- LA TEMPORADA 1928 - 1929: TEATRO DE LA PRINCESA: COMPAÑÍA DE JUAN ROSICH. TEATRO PRINCIPAL: COMPAÑÍA DEL EMPRESARIO PORDOMINGO: ESTRENO DE "TURANDOT".

Como excepción a la casuística observada en este período, la temporada teatral 1928 - 1929 registró una actividad operística muy notable, desde el punto de vista cuantitativo. Además del Teatro de la Princesa, de las funciones en la Plaza de Toros, del inicio de las realizaciones de óperas en los Viveros Municipales, el Teatro Principal contempló -por su duración y el número de funciones celebradas- una auténtica temporada de ópera, la última temporada de ópera *sensu stricto* hasta el comienzo de la Guerra Civil Española. En ella tuvo lugar el estreno en Valencia de la postrera ópera de Puccini, "Turandot". Esta opinión es compartida también por Josep Lluís Sirera, en su estudio sobre el Teatro Principal:

<la nota més destacable de la temporada operística de 1929 va ser la representació de "Turandot", per la companyia dirigida pel mestre José Sabater. Potser ens trobem davant la darrera temporada (en el sentit més estricte del terme) operística que va contemplar el Principal en la seua història: el que vindria després ja no seran més que cicles de poques òperes i pocs dies de representació.>¹⁰⁴⁷

Ahora bien: aunque numéricamente importantes, las funciones de ópera durante esta temporada no pasaron del calificativo de "aceptables" desde el punto de vista canoro. Organizadas por compañías locales o regionales, no contaron, en general, con voces sobresalientes: ni magnos divos (excepción hecha de Antonio Cortis, por circunstancias particulares) ni tampoco grandes cantantes de relieve nacional que pudieron traspasar nuestras fronteras, pero que en ningún caso fueron considerados divos por la crítica (los "segundos espadas" de la lírica a los que aludimos con frecuencia). Se trata, pues, de cantantes de tercer orden con oficio, secundados por un amplio séquito de voces locales en las segundas partes y comprimarias.

¹⁰⁴⁷ Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Op. cit., p. 254.

Por lo que respecta a los títulos puestos en escena, -y salvo el estreno de "Turandot"- se exhumaron algunas obras de los viejos repertorios de antaño, que frecuentaban de manera relativa los proscaenios valencianos durante la primera década de este siglo. Así, y en el campo de la ópera italiana, asistimos al retorno de "La Gioconda", "La sonnambula", "Un ballo in maschera" y la insólita reaparición de "Andrea Chenier"; en la ópera francesa "Faust" e "I Pescatori di perle"; en la ópera alemana, la escenificación de "Lohengrin".

El Teatro de la Princesa, bajo el empresario Ramírez, fue el primero en organizar una temporada de ópera; en rigor, un corto ciclo de 6 días. Actuó en él la compañía de Juan Rosich, esta vez sin el refuerzo de Matilde Revenga. En la plantilla, voces ya conocidas por el público valenciano: la soprano Carmen Guitart, el tenor Miguel Artelli, el barítono Jorge Frau y los bajos Gabriel Olaizola y José Fernández; además, por supuesto, del tenor Juan Rosich. Junto a ellos, nuevas voces: la soprano Sofía Vergé, la mezzo Anita Reüll y el barítono Juan Fenoll. La dirección de orquesta corrió a cargo de Francisco Ribas, un maestro ya conocido por el espectador de ópera valenciano, cuyas primeras comparecencias en nuestros escenarios hubo actuado como segundo director en compañías dirigidas por Baratta o José Sabater.

Nada destacable en los carteles de la programación, excepción hecha de "Lohengrin", ópera que se escenificó en la última función, y "Marina", en la penúltima. La crítica, conocedora de la mediocridad de la compañía, no dispensó gran interés a este "ciclo" en el Princesa. Una prueba de ello es que, en determinadas funciones, la crítica se abstuvo de reseñar crónica alguna en los diarios valencianos.¹⁰⁴⁸ Ello no fue óbice para que el trato de la prensa para con esta compañía fuese benevolente. El ciclo abarcó desde el 24 de enero de 1929 hasta el 29 del mismo mes.

¹⁰⁴⁸ Dado que, en estos casos, no hemos encontrado anuncios en la prensa que indicasen la suspensión de esas funciones, entendemos que éstas se llevaron a cabo, si bien sin crónica crítica sobre las mismas.

Prosiguiendo la extendida costumbre, "Aida" fue la primera ópera en representarse.

24 de enero de 1929: "Aida" (Carmen Guitart, Anita Reüll, Miguel Artelli, Juan Fenoll, Gabriel Olaizola y José Fernández). Una representación digna, según la crítica:

<La "Aida" de anoche arribó a puerto sin graves contratiempos, y aunque todos los artistas remaron -en sentido figurado, claro está- con noble y ejemplar entusiasmo, conviene señalar la feliz actuación de la orquesta que, capitaneada por el maestro Ribas, fué el más poderoso auxiliar en esta imagen marina que comentamos.

(...)

EME.>¹⁰⁴⁹

25 de enero de 1929: "La favorita" (Anita Reüll, Juan Rosich, Gabriel Olaizola, Jorge Frau). Buena representación, especialmente para Juan Rosich:

<Con la ópera "La Favorita" hizo anoche su primera salida el excelente tenor Juan Rosich.

La melódica obra musical de Donizetti proporcionó al debutante múltiples momentos de hacer gala de sus excelentes condiciones, siendo aplaudido durante toda la noche, y especialmente en las romanzas "Una vergine, un angiol di Dio" y en el "Spirto gentil", que hubo de bisar ante la insistencia del público (...).

MENTABERRY.>¹⁰⁵⁰

26 de enero de 1929: "Cavalleria Rusticana" e "I Pagliacci".¹⁰⁵¹

27 de enero de 1929: (función de *matinée*): "Tosca"¹⁰⁵²

27 de enero de 1929: (función de noche): "La Bohème" (el tenor Juan Rosich cantó el papel de "Rodolfo").

28 de enero de 1929: "Marina" (Sofía Vergé, Juan Rosich, Juan Fenoll). Éxito interpretativo con la versión operística italianizante de Arrieta, a pesar de una orquesta menguada en efectivos:

<Las huestes de Rosich rindieron anoche culto a la música "grande" de nuestra musa lírica nacional, poniendo en escena la ópera "Marina".

Teniendo en cuenta los elementos que integran la compañía, el éxito estaba descontado, por la excelente calidad del cuarteto necesario para interpretar la obra del maestro Arrieta.

¹⁰⁴⁹ *La Voz Valenciana*, 25 de enero de 1929, p. 2.

¹⁰⁵⁰ *El Mercantil Valenciano*, 26 de enero de 1929, p. 4. En esta temporada una nueva pluma apareció en las columnas de *El Mercantil Valenciano*, en sustitución de Bernardo Morales San Martín, firmando con el pseudónimo de "Mentaberry". No hemos conseguido descifrar quién es el crítico que se parapetaba detrás de dicho pseudónimo. Pero de una cosa sí estamos seguros: fuere quien fuere "Mentaberry", su calidad literaria y rigor analítico es sensiblemente inferior a la de Bernardo Morales San Martín; aunque posee facilidad para la síntesis en sus reseñas, razón por la que hemos seleccionado algunos de sus textos.

¹⁰⁵¹ No hemos encontrado crítica alguna sobre la representación de ambas óperas en los periódicos valencianos; por lo que desconocemos qué cantantes las interpretaron. Nada hace temer, por otra parte, que dicha función fuese suspendida.

¹⁰⁵² Idem de la anterior. Sabemos, por los anuncios previos en la prensa, que debutó el tenor local Rafael Ferri, obviamente interpretando el papel de "Mario Cavaradossi".

(...)

La orquesta, dirigida por el maestro Rivas, bien, como siempre, cosa harto difícil, dada la escasez de sus elementos (...).

MENTABERRY.>¹⁰⁵³

29 de enero de 1929: "Lohengrin" (Sofía Vergé, Anita Reüll, Juan Rosich, Gabriel Olaizola). La representación fracasó porque Juan Rosich no dio la talla, en opinión del "Diario de Valencia", que considera a este cantante más apropiado para la zarzuela:

<No es obra, no puede ser obra para un tenor que en nuestra zarzuela clásica sería un verdadero as, esta obra, que pesa a los grandes cantantes, que buscan todos sus registros y todas sus habilidades para salir triunfantes en tal aprieto.

Rosich, puede, y debe ser en nuestro género clásico, algo excepcional. Él, iniciado y trabajado en géneros, si no superiores, de un mayor trabajo artístico, que sin desmerecer, nuestra zarzuela clásica, le da un prestigio natural y merecido, cuya consecuencia sería el triunfo suyo y el resurgir del género que preconizamos.

Pruebas palpables de ello fueron las mayores ovaciones que obtuvo en "Marina", anteanoche, en contraposición con el "Lohengrin" de ayer.

Mayor trabajo, menos éxito, y desde luego, nada a ganar. (...).>¹⁰⁵⁴

El empresario Porgomingo, del Teatro Principal, constituyó una compañía de ópera que comenzó a actuar en el coliseo de la calle de las Barcas a partir del 19 de febrero, prolongándose en la escena hasta el 18 de marzo, inclusive¹⁰⁵⁵. Una auténtica temporada de 1 mes de duración, no sujeta a los "bolos" de grandes cantantes o de compañías en tránsito. El esfuerzo de Salvador Pordomingo por elaborar una temporada de verdad fue saludado por la prensa:

<¡Una temporada de ópera! En Valencia, como en otras muchas partes, ello tiene algo de insólito. El público se encuentra muy lejos de los buenos tiempos de la ópera (...).

Hoy cambiaron los tiempos, y no hay ganas de gastar dinero en esas culturales diversiones. Hoy se gasta más en deportes. (...)

No hay la constancia de los públicos dispuestos a mantener una temporada; no hay aquél orgullo de las familias de mantener sus abonos. En un Teatro Real, en un Liceo, bien pueden darse grandes temporadas: abono y público responden. Pero, en los teatros de ambiente más provincial, no alcanza el gusto más que a lo que se puede dar en la actualidad: organizar un tanto ocasionalmente unas cuantas representaciones de ópera, en forma breve y casi instantánea, para dar ocasión a que se reúna la gente y se crea haber oído interpretaciones. (...)

Por eso la empresa del Teatro Principal hace lo posible para dar un espectáculo de ópera a precios muy económicos, y en época que parece difícil, por lo escaso de artistas y conjuntos.>¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ *El Mercantil Valenciano*, 29 de enero de 1929, p. 4.

¹⁰⁵⁴ *Diario de Valencia*, 30 de enero de 1929, p. 2.

¹⁰⁵⁵ En el interregno de ambas compañías de ópera, el bajo alavés José Mardones dió un recital. (Cfr.: Del Val, V.: *José Mardones*. Diputación Foral de Álava, Col. "Los Alaveses" nº 5, Vitoria, 1993, p. 97).

¹⁰⁵⁶ *Las Provincias*, 20 de febrero de 1929, p. 2. En la escasez de "artistas y conjuntos" debe ponderarse en cierta medida la penosa influencia de la clausura del Teatro Real.

Pordomingo había contratado a un amplio abanico de cantantes de diversas nacionalidades extranjeras, además de voces nacionales y locales. Era una compañía bien nutrida en efectivos canoros, aunque con la endémica carencia en la cuerda de contraltos, cuyos cometidos eran ejecutados por las mezzosopranos. Ciertamente, no son voces de gran relevancia, pero dignas y, sobre todo, de calidad homogénea, que procuraban una compañía compacta. Y los buenos resultados de la temporada traslucieron esa compacidad cualitativa canora. Gran parte de ellos cantaban en la presente temporada 1928 - 1929 en el Liceo barcelonés:

Soprano dramática: la italiana Olga Carrara.

Soprano lírica: la filipina Isabella Escribano.

Soprano ligera: la rusa María del Mare.

Soprano secundaria: Mercedes Roca.

Mezzosopranos: las italianas Bianca Serena y Renata Pezzati.

Tenor dramático: el alicantino Vicente Sempere.

Tenor lírico: el italiano Salvatore Policino.

Tenor ligero: el italiano Bruno Landi.

Barítonos: los italianos Carlo del Corso y Angelo Pilotto.

Bajos: el catalán Canut Sàbat y el italiano Michele Fiore.

Bajo secundario: José Jordá.

Comprimarios: Balardini, Emilio Bastons, Rosina Rossi, Teresa Gamboa.

Como maestro director y concertador principal de la compañía figuraba el catalán José Sabater. Éste estaba secundado por un director sustituto: Luigi Bianchi. La dirección artística estaba encomendada a Francisco Rayer.¹⁰⁵⁷ El veterano Miguel Tomás ejercía como maestro de baile. La sastrería procedía del Liceo (casa Malatesta). Los escenógrafos Valera y Zabala aportaron los

¹⁰⁵⁷ En ocasiones, su nombre aparecía italianizado en los anuncios en prensa, como "Franco" Rayer.

decorados. La zapatería procedía también de una casa colaboradora del Liceo catalán, "Celda".¹⁰⁵⁸

El repertorio de la compañía ofrecía un menú vasto y variado, apto para paladares de la más diversa índole. Toda una muestra de la amplitud de miras liceística. En el campo de la ópera italiana, la oferta verdiana y pucciniana era asaz generosa: "Aida", "La forza del destino", "La Traviata", "Il Trovatore", "Otello" y "Hernani"; de Verdi; "Madame Butterfly", "Manon Lescaut" y "Tosca", de Puccini. Esta oferta itálica se completaba con "Lucia di Lammermoor" y "L'Elisir d'amore" de Donizetti, "Andrea Chenier" y "Fedora" de Giordano, "La Gioconda" (Ponchielli), "La sonnambula" (Bellini) e "Il Barbiere di Siviglia" de Rossini. La ópera francesa contaba con una participación minoritaria en el repertorio, pero con dos simbólicas reposiciones: "Sansón y Dalila" (Saint-Saëns) e "I pescatori di perle" (Bizet). En el orbe wagneriano, "Tannhauser" y "Lohengrin". No obstante, muchos de estos títulos no subieron a la escena, por lo que la programación sufrió una severa contracción en el Teatro Principal.¹⁰⁵⁹ En compensación, se introdujeron dos títulos que no estaban anunciados en el repertorio programático, dos títulos que subieron a la escena a causa de su indudable popularidad: "La Bohème" y "Rigoletto".

Fue precisamente la última ópera anunciada, "Lohengrin" (y no la consabida "Aida") la primera en subir al escenario del Principal:

*<No se empezó con "Aida"...
Se empezó con "Lohengrin".>*¹⁰⁶⁰

19 de febrero de 1929: "Lohengrin" (Isabella Escribano, Bianca Serena, Vicente Sempere, Carlo del Corso, Canut Sàbat y José Jordá). José Sabater en el podio. En el orbe de la crítica reapareció Bernardo Morales San Martín

¹⁰⁵⁸ Aunque el dato de la zapatería es realmente nimio o baladí, lo aportamos para demostrar hasta qué punto se depende ahora del Liceo de Barcelona, especialmente cuando se quiere organizar una compañía desde el propio Teatro Principal que ofrezca un mínimo de garantías. Sin duda, en la mente del empresario Pordomingo no hubo más norte que el Liceo. Y, en honor a la verdad, -extinto el Teatro Real-, el Liceo se convirtió en el gran farol que iluminaba la escena operística española.

¹⁰⁵⁹ Tan sólo se representaron las óperas que hemos apuntado en la cabecera de este apartado. Podrán, además, comprobarse los títulos escenificados en la periodización detallada de cada una de las funciones que expondremos a continuación.

¹⁰⁶⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 20 de febrero de 1929, p. 2.

er. las páginas de "El Mercantil Valenciano". Con su tono ponderado, "Fidelio" destacó la homogeneidad en los resultados de la compañía:

<Afortunadamente, todos, absolutamente todos los artistas, estuvieron a la altura de su reputación artística y del prestigio de su historia lírica.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁶¹

Pero fue en esta ocasión Ariño, en las páginas de "El Pueblo", quien trazó la crítica más sustanciosa, sobre todo por la valoración *a priorística* de la proyectada temporada, considerada en su globalidad. Considera Ariño muy juiciosamente que la presente temporada está más entroncada con aquellas de la primera década de nuestro siglo XX. En segundo lugar, valora la calidad canora de la compañía, que reconoce no son *<eminencias>* (sic), pero al menos un conjunto equilibrado. Este equilibrio abarcó incluso a los profesores en el foso:

<Se inauguró anoche la temporada de ópera, acometida esta vez con alientos desusados, en nuestro primer teatro, en lo que va de siglo, pues debido a la desviación del público, atraído por diversidad de espectáculos en tal coliseo o hacia determinado género, con marcadas preferencias por el divismo, aquí las etapas dedicadas al arte lírico grande limitábanse a lo sumo a ocho o diez sesiones. Habría que remontarse a los tiempos en que Paco Viñas creara el poético Caballero del Cisne, con delicadezas y matices no superados, para hallar una temporada en que por espacio de un mes se rindiera culto a la ópera.

(...)

No se trata de una compañía de eminencias, no podría serlo con los precios asignados a las localidades, pero sí de un conjunto excelente, equilibrado, en el que se cuentan valores sancionados en los mejores teatros.

(...)

La obra, presentada decorosamente en cuanto a decorado y vestuario, fue dirigida con su habitual dominio por el maestro José Sabater (...). Hemos dicho dominio, y aunque no tuvo que esforzarse el maestro conduciendo a la orquesta -que anduvo equilibrada-, en cambio los coros, bien dotados de voces, pero a ratos un tanto vehementes, hicieron sudar al señor Sabater.

En conjunto, un buen "Lohengrin".

ARIÑO.>¹⁰⁶²

20 de febrero de 1929: "La Gioconda" (Olga Carrara encarnando el papel femenino estelar, Bianca Serena, Renata Pezzati en el papel de "ciega", Salvatore Policino, Angelo Pilotto, Canut Sàbat). José Sabater empuñó la batuta. La crónica del "Diario de Valencia", aunque la más breve de todas las publicadas por los periódicos locales al día siguiente, resume con eficacia la

¹⁰⁶¹ *El Mercantil Valenciano*, 20 de febrero de 1929, p. 4.

¹⁰⁶² *El Pueblo*, 20 de febrero de 1929, p. 2.

representación, la frecuencia en escena de "La Gioconda" y la valoración musical del trabajo de Ponchielli, discreta:¹⁰⁶³

*<No es esta ópera de Ponchielli de las más representadas estos últimos años en Valencia. Generalmente no se la incluye en los repertorios de las breves temporadas de ópera que nos suelen ofrecer. Posee trozos agradables, aunque su estilo no es ni muy original ni muy elevado. En fin, no hemos de descubrir la partitura de Ponchielli que anoche se cantó con el mejor éxito en el Principal. Efectivamente, todos sus intérpretes consiguieron justos aplausos.>*¹⁰⁶⁴

21 de febrero de 1929: (función de *matinée*): "Lohengrin" (Maria del Mare, Bruno Landi y Michele Fiore).

21 de febrero de 1929: (función de noche): "La sonnambula" (Maria del Mare, Mercedes Roca, Bruno Landi, Michele Fiore). También bajo la dirección de José Sabater. Bellini era un compositor contemplado con simpatía y respeto por la crítica valenciana, especialmente por su vena melódica (la célebre *melodía envolvente* belliniana) manifestado en los comentarios sobre "La sonnambula":

<Bellini escribió una obra idílica, bordeando el drama sin llegar a él. Quizá Verdi y el mismo Puccini hubieran exigido sobre el mismo asunto un libro dramático y una partitura más sombría que luminosa. Bellini derrochó los tesoros de su inspiración esencialmente melódica, sucediéndose los fáciles motivos sin interrupción y sin agotarse jamás la vena de la originalidad temática.

¿Qué efecto causó anoche en el público la ópera escrita y estrenada en los comienzos del siglo pasado?

Fieles cronistas de lo ocurrido anoche en el Principal, podemos contestar haciéndonos eco de ello.

A pesar de los años y lustros transcurridos y del cambio radical operado en la ópera y en el público, anoche se aplaudieron los fragmentos culminantes de "La Sonnambula" espontáneamente y el concertante del cuadro segundo del primer acto con carácter de ovación.

(...)

Efectivamente: la frescura de las melodías, la espontaneidad y sencillez armónica cautivó al público agradablemente.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁶⁵

Pero no toda la crítica valenciana consideraba al compositor siciliano del mismo modo. La excepción a la regla era la constituida por la opinión del rotativo "La Voz Valenciana":

<Viejas melodías bellinescas de fáciles motivos que ya no van con los tiempos presentes en que la inspiración ha de ser vestida con algo más que "pizzicatos" a caño libre y acompañamientos de guitarra callejera. "La Sonnambula" nos produce el efecto de aquellos antiguos zarzuelones sin ninguna consistencia, formal y en donde la idea artística estaba, antes que nada, supeditada al gorgorito placentero de los protagonistas y a un desarrollo melódico con más truculencias de las que emplean, aún ahora, ciertos compositores de género infimo.

(...)

¹⁰⁶³ Compartiendo este juicio toda la crítica valenciana.

¹⁰⁶⁴ *Diario de Valencia*, 21 de febrero de 1929, p. 1.

¹⁰⁶⁵ *El Mercantil Valenciano*, 22 de febrero de 1929, p. 4.

EME.>¹⁰⁶⁶

23 de febrero de 1929: "La Gioconda" (sin cambios en su reparto).

24 de febrero de 1929: (función de *matinée*): "La Traviata" (María del Mare, Salvatore Policino, Carlo del Corso).

24 de febrero de 1929: (función de noche): "Il Trovatore" (Isabella Escribano, Renata Pezzati, Vicente Sempere, Angelo Pilotto, Michele Fiore). José Sabater en el foso. Ariño (firma con "A.", creemos que debe tratarse de ese crítico) resume el "doblete" de representaciones verdianas:

<Un domingo completamente verdiano fue el de anteaer, por la tarde "La Traviata" y por la noche "El Trovador". Óperas ambas cuya razón de existencia, aparte de su valor documental e inspiradas melodías, reside en una interpretación de altura, se escucharon con agrado, y fue en la función nocturna donde se desataron los entusiasmos a cuenta de los arrestos del tenor Vicente Sempere, que dió cuanto hay que dar para satisfacción de los "morenos".

(...)

A.>¹⁰⁶⁷

25 de febrero de 1929: "La Traviata" (sin cambios).

26 de febrero de 1929: (función de *matinée*): "Il Barbiere di Siviglia" (María del Mare, Mercedes Roca¹⁰⁶⁸, Bruno Landi, Carlo del Corso, Canut Sàbat, Michele Fiore¹⁰⁶⁹). José Sabater empuñó la batuta. Una versión de sencilla comicidad, sin caer en la chabacanería:

<La compañía que actúa en este teatro dió ayer tarde una versión interesante de la bella ópera cómica de Rossini "El Barbero de Sevilla", justificando en todas las escenas y en todos los momentos musicales los aplausos que prodigó el público a los intérpretes.

Acentuaron los artistas la nota cómica, sin llegar a lo chocarrero, cantaron con gusto imponderable y llevaron la partitura a feliz punto, siendo una de las obras representadas en las que ha habido más ajuste y más motivo de felicitación.>¹⁰⁷⁰

26 de febrero de 1929: (función de noche): "Aida" (Olga Carrara, Bianca Serena, Vicente Sempere, Angelo Pilotto, Canut Sàbat y Michele Fiore¹⁰⁷¹). José Sabater como director. Según la crítica musical, una excelente versión por su voluntarismo:

<Desde las primeras escenas comprendimos que todos los artistas deseaban poner toda la carne en el asador, y fuimos de éxito en éxito y de ovación en ovación.

(...)

¹⁰⁶⁶ *La Voz Valenciana*, 22 de febrero de 1929, p. 3.

¹⁰⁶⁷ *El Pueblo*, 26 de febrero de 1929, p. 3. Con el calificativo de "morenos" aludía este periódico a la "claque".

¹⁰⁶⁸ Ésta en el papel secundario de "Berta".

¹⁰⁶⁹ Éste en el papel de "Don Bartolo".

¹⁰⁷⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 27 de febrero de 1929, p. 2.

¹⁰⁷¹ Éste, en el papel del "Faraón".

En resumen: una "Aida" colosalmente bella y dignamente presentada y vestida, como no volveremos a oír por ahora.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁷²

27 de febrero de 1929: "Il Trovatore" (sin cambios).

28 de febrero de 1929: (función de *matinée*): "La Gioconda" (sin cambios).

28 de febrero de 1929: (función de noche): "La Bohème" (Conchita Cabanes¹⁰⁷³, Mercedes Roca, Bruno Landi, Carlo del Corso, Canut Sàbat). José Sabater en la dirección de orquesta. El debut Conchita Cabanes fue acogido cariñosamente por la crítica y el público:

<Conchita Cabanes posee una hermosa voz, dulce, igual y aterciopelada, y canta muy bien.

(...)

Una buena "Bohème", que deberá repetirse seguramente en vista del franco éxito obtenido por nuestra querida paisana.

FIDELIO.>¹⁰⁷⁴

Ariño, artígrafo del diario "El Pueblo", nos proporciona la clave de la inclusión de "La Bohème", ópera que no estaba proyectada en el programa anunciado de la compañía. Esta clave no es otra que su gran popularidad:

<Seguramente no se representarán algunas de las óperas anunciadas en el programa, pero ésta de Puccini, la elegida, mientras no se demuestre lo contrario, estaba descontada. Es una de las preferidas del público (...).

A.>¹⁰⁷⁵

2 de marzo de 1929: "Rigoletto" (María del Mare, Renata Pezzati, Bruno Landi, Santé Giorgi, Canut Sàbat y Michele Fiori). En esta ocasión dirigió la orquesta el maestro Luigi Bianchi. La inclusión de esta ópera verdiana en la programación fue debida a la presentación de un barítono debutante; contratado postreramente. Independientemente de su popularidad, pues,

"Rigoletto" subió a la escena del Principal gracias al cantante Santé Giorgi:

<Para presentación ael barítono Santé Giorgi se dispuso una audición de "Rigoletto"

(...)

A.>¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷² *El Mercantil Valenciano*, 27 de febrero de 1929, p. 4.

¹⁰⁷³ Debut de esta joven soprano valenciana, que había sido alumna de Lamberto Alonso. La contratación de Conchita Cabanes se hizo *a posteriori*, no figurando en el elenco de la compañía.

¹⁰⁷⁴ *El Mercantil Valenciano*, 1 de marzo de 1929, p. 4.

¹⁰⁷⁵ *El Pueblo*, 1 de marzo de 1929, p. 2.

¹⁰⁷⁶ *El Pueblo*, 3 de marzo de 1929, p. 2.

La homogeneidad cualitativa de las voces de la compañía volvió a funcionar nuevamente, ofreciendo una buena representación:

<Notamos que esta temporada es tan igual en todas las representaciones de las óperas, que ni puede decirse que alguna haya estado mal en conjunto ni en los detalles más mínimos. Hay tal igualdad en los artistas, como en dirección, etc., que se puede ir al Principal con la seguridad absoluta de gozar siempre de una buena representación, sin temor a fracaso artístico alguno, lo mismo en las obras de gran dificultad, como "Aida" y "Lohengrin", como en otras de menor importancia.

Así ocurrió también en "Rigoletto", en el cual estuvo mejor que nunca la modesta artista María del Mare (...).

FIDELIO.>¹⁰⁷⁷

3 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "Aida" (sin cambios en su reparto).

3 de marzo de 1929: (función de noche): "La Bohème".

4 de marzo de 1929: "Il Barbiere di Siviglia".

5 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "La Bohème".

6 de marzo de 1929: "Aida".

7 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "Rigoletto" (sin permutas en su reparto).

7 de marzo de 1929: (función de noche): "Andrea Chenier" (Isabella Escribano, Renata Pezzati, Vicente Sempere, Angelo Pilotto). Luigi Bianchi en la dirección de orquesta. Desde el año 1904 (en el Teatro Apolo, por una compañía de Arturo Baratta) no se había representado esta ópera de Umberto Giordano en Valencia. Ha pasado un cuarto de siglo. La crítica valoró ahora mucho más positivamente el trabajo del compositor italiano; que gustó mucho al público. A destacar el juicio del musicógrafo Bernardo Morales San Martín, subrayando la modernidad de la ópera de Giordano (según él, deja atrás la escuela "verista"), así como la excelente calidad del libreto y de la música:

<La consistencia del "Andrea Chenier" de Giordano consiste en su independencia de ese género "verista" italiano, que no ha sabido aún prescindir, librarse de las tradicionales romanzas y raccontos, dúos y arias de fácil trivialidad (...).

No es tampoco "Andrea Chenier" una producción atropellada y ruidosa (...).

Corren parejas libro y música, inspiración y talento en la obra de Giordano, con la verdadera independencia del artista sincero que rinde culto a sus antepasados en arte, para tomar de ellos ejemplo, no para imitarles servilmente, construyendo una obra que tenga más de él mismo que de las diversas escuelas italiana y europeas.

(...)

¹⁰⁷⁷ El Mercantil Valenciano, 3 de marzo de 1929, p. 4.

El público no se cansaba de ovacionar a los artistas, al director y a la orquesta, que conjunta e individualmente realizaron una labor estupenda, sin precedentes en Valencia.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁷⁸

9 de marzo de 1929: "Faust" (Conchita Cabanes, Renata Pezzati, Salvatore Policino, Canut Sàbat, Santé Giorgi, Mercedes Roca). José Sabater regresó al podio directorial. Resulta esclarecedora la crítica publicada al día siguiente en "El Pueblo". Por un lado, la simpatía del público y de la crítica hacia esta lírica *grand opéra* francesa, cantada en italiano. Por otro, el ostracismo a que era condenada la ópera de Gounod por los cantantes, debido a las exigencias vocales y de montaje (resultando problemático para una compañía en gira o *tournée*, pues permanecen pocos días en un teatro, y, por lo tanto, los ensayos son insuficientes), montaje además muy costoso, habitual en la *grand opéra* gala:

<"Fausto".

Con una buena entrada se presentó anoche, por la compañía del Principal, la ópera en cinco actos, letra de J. Barbier y M. Carré, traducida al italiano por A.D. Glauzieres, música del maestro Gounod, que obtuvo una gran interpretación.

Obra que pocas veces figura en el repertorio de las compañías de ópera de tournée, por exigir cantantes de verdadero relieve, es en toda ocasión vista con extraordinario agrado por el público operístico para el que las melodías de Gounod son manjar predilecto.

De elogiar es el criterio de la empresa en poner sobre la escena estas obras que no merecen el ostracismo de los cantantes a que se las condena, aunque su montaje exija sacrificios económicos de los que no siempre es fácil resarcirse.>¹⁰⁷⁹

10 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "Andrea Chenier" (sin variaciones en su elenco canoro).

10 de marzo de 1929: (función de noche): "Faust" (sin modificaciones).

11 de marzo de 1929: "Turandot" (Olga Carrara, Isabella Escribano, Vicente Sempere, Canut Sàbat como "Timur", Michele Fiore encarnando al "Emperador"; Carlo del Corso, Rafaele Marcotto y Giuseppe Bollordini interpretando a "Ping", "Pang" y "Pong", respectivamente). En la dirección de orquesta, el maestro José Sabater. Para el estreno de la obra póstuma de Puccini se utilizaron 300 trajes de la casa milanese "Chiapa". El atrezzo

¹⁰⁷⁸ *El Mercantil Valenciano*, 8 de marzo de 1929, p. 4. Cuando Morales San Martín alude a que Giordano "rinde culto a sus antepasados en arte" tal vez se refiera a leves influencias estilísticas de la escuela napolitana que pueden rastrearse en Umberto Giordano. Pero el emparentamiento con la música gala, sobre todo Bizet, es más evidente y perceptible.

¹⁰⁷⁹ *El Pueblo*, 10 de marzo de 1929, p. 2.

procedía de la firma "Origoni" de Pavía. El decorado fue obra de los escenógrafos milaneses Bertini y Pressi. Es esta una de las escasas ocasiones en donde un estreno se produjo con celeridad con respecto al Liceo de Barcelona. En el Liceo, el estreno de "Turandot" había tenido lugar el 30 de diciembre de 1928,¹⁰⁸⁰ poco más de dos meses antes del estreno en el Principal valenciano. A diferencia de su estreno en el Liceo, que no satisfizo a la crítica,¹⁰⁸¹ "Turandot" complació -con reservas- a los artígrafos valencianos. E, incluso, al público; aunque existen opiniones discordantes a este respecto. Este es el caso de Benique Sellés en "La Voz Valenciana". De acuerdo con su testimonio, al público no acabó de satisfacerle totalmente la obra debido a las innovaciones armónicas postwagnerianas en la partitura:

<Parece ser que Puccini, enfermo y achacoso, quiso producir algo distinto a todo lo anterior y para ello buscó inspiración en la escuela alemana de rudo trazo armónico.

La muerte no le dejó terminar su trabajo y éste quedó débil e imperfecto, sin la divina melodía amerengada de "La Bohème" y sin haber llegado a escalar las cumbres sublimes de la música wagneriana.

"Turandot" resultó, pues, un producto híbrido entre las dos grandes escuelas.

Y esto fué lo que desconcertó al público, que no llegó a comprender las ansias renovadoras del ilustre músico italiano y su impotencia a última hora para realizar una obra que de no ser por la enfermedad y la muerte, con toda seguridad hubiese revolucionado el curso de la música mundial.

Del final de la obra se encargó el autor italiano Franco Alfonso (sic), que con gran y elogiada habilidad supo aprovechar lo ya escrito por Puccini y sobre todo reforzar con metal el motivo de la obra, que es de una belleza e inspiración realmente sublimes.

(...)

M. BENIQUE SELLES.>¹⁰⁸²

La crítica anónima del "Diario de Valencia" señala que "Turandot" no supera la trilogía compuesta por "La Bohème", "Tosca", y "Madame Butterfly", aportando "Turandot" escasas novedades armónicas. Con una excelente interpretación, al público le satisfizo por entero la nueva partitura pucciniana:

<La personalidad de Puccini se muestra inconfundible en "Turandot". Pero esta ópera no invalida las anteriores, y la trilogía "Bohème", "Tosca" - "Madame Butterfly", con sus cualidades y defectos, será lo mejor y más característico del melodrama pucciniano. (...) Por lo demás, la técnica, el estilo, son también de Puccini. Más intervalos de segunda en sus armonías, manifestaciones politonales en alguna ocasión.

(...)

El público, que llenó completamente el teatro, se mostró complacidísimo y aplaudió largamente todos los actos.>¹⁰⁸³

¹⁰⁸⁰ Alier i Aixalà, R., y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*, Op. cit., p. 137.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

¹⁰⁸² *La Voz Valenciana*, 13 de marzo de 1929, p. 2. Franco Alfano, y no "Alfonso", fue discípulo de Puccini, encargado de concluir la partitura, de acuerdo con los apuntes dejados por su maestro. El dúo final entre "Calaf" y "Turandot" recuerda en cierta manera a "Madame Butterfly".

La crítica de "Las Provincias" (sin firma) pone su énfasis en el carácter novedoso de la obra, dentro de una dispersión estética evolucionista en la que se encontraba sumida la música europea. El público valenciano valoró especialmente las partes de mayor melodismo de "Turandot" (aria de "Liú"):

<"Turandot" es una obra que demuestra la indecisión proque viene pasando la Italia musical en los últimos tiempos. El propio Puccini, como tantos y tantos compositores (el caso se da en todas las escuelas y nacionalidades) estaba ya influido por esa especie de ansia de novedad que sufría el mundo musical; ello es algo así como el ansia de velocidad que ha traído el automóvil, ansia que lleva el prurito insaciable de superarse y de hacer "nuevo" y "más audaz" que hicieran los demás.

(...)

El público acudió numeroso, llenando casi todo el teatro. La expectación era grande. (...)

El interés empezó a desarrollarse en el aria de Liú, la esclava, muy bien interpretada por Isabella Escribano. (...)

La obra, por su carácter francamente melódico, por su colorido instrumental, por su ambiente exótico y brillante, por su interpretación, en fin, produjo una impresión gratisima y el público se desbordó en ovaciones al autor, a la obra y a los intérpretes. Fué un éxito muy bello.>¹⁰⁸⁴

Bernardo Morales San Martín (bajo el pseudónimo de "Fidelio"), escribiendo su habitual crónica en "El Mercantil Valenciano", considera a "Turandot" como el punto de partida de la ópera moderna. Es "Turandot" una ópera grandilocuente pero de gran belleza melódica y novedosa orquestación, a pesar de lo cual considera Morales San Martín que entraña grandes dificultades para su puesta en escena en teatros provincianos a causa de sus onerosos costes:

<Es de todo punto imposible separar lo que hay en "Turandot" de espectáculo teatral y arte lírico; tan fundidos están el arte escénico y el musical formando un todo uno e inseparable de fondo y forma.

Sin el atrezzo, decorado, luces, trajes, etc., etc., la partitura pucciniana sonaría como una voz en un desierto sin límites. Y sin el énfasis grandioso de la instrumentación y la originalidad de las melodías y su acumulación formando un trezado armónico, no fácil de desentrañar en una primera audición, sin esta grandiosamente bella partitura musical, aquél aparato escénico, trajes, joyas y luces, "Turandot" semejaría una revista más; exótica, eso sí; pero una gran revista.

(...)

Bien presentada, admirablemente interpretada y genialmente concebida, "Turandot" es una hermosa ópera que, por su asunto bello, suntuosa presentación e inspirada concepción se recordará siempre con gusto pero que difícilmente se popularizará por el exorbitante coste de su presentación, que la hace inasequible para los teatros de las capitales de segundo y tercer orden. Sin embargo el público anoche comprendió y sintió los momentos culminantes de la obra y aplaudió con entusiasmo a sus intérpretes.

"Turandot" es un paso genial de Puccini hacia el modernismo lírico; pero con ideas melódicas nuevas (...).

Con giros novísimos y procedimientos modernos orquestales y cierto tributo a lo extravagante para provocar las características de un ambiente exótico, como es el del celeste imperio nada menos, trazó Puccini una partitura grandilocuente y un tanto enfática líricamente, pero por cuyo fondo corren como tranquilos arroyuelos de pura fuente pucciniana muy bellas melodías (...) a través de la

¹⁰⁸³ *Diario de Valencia*, 12 de marzo de 1929, p. 2.

¹⁰⁸⁴ *Las Provincias*, 12 de marzo de 1929, p. 2.

formidable técnica orquestal de "Turandot", superior a todas las técnicas modernísimas de los compositores de óperas italianas y de músicos extranjeros.

En una palabra: "Turandot" es un paso "más allá" del mismo Puccini, (...) tan definitivo que marca el punto de partida de la ópera moderna si los autores que poseen talento tienen también inspiración para acometer tamaña empresa.

(...)

FIDELIO.>¹⁰⁸⁵

Una crítica sin firma en el diario "El Pueblo" valora a "Turandot" como una obra de gran belleza, pero inferior a "La Bohème":

<Repetimos que la vida de Puccini ha sido una vida plena en embriagueces de gloria; también turbada por quienes han dicho, juzgamos que con razón, que nada ha salido de su pluma superior a "La Bohème". La fluidez, la juventud, la riqueza melódica, la ingenuidad de los elementos ornamentales, en suma, la caricia de inspiración que susurra esta obra escrita para la primavera del mundo (...), esas bellezas no están en "Manon Lescaut", ni en "Tosca", ni en la "Fanciulla del West" (a cuyo estreno en Milán tuvimos la fortuna de asistir), ni en esa hermosísima leyenda china, "Turandot" (...).>¹⁰⁸⁶

12 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "Faust" (sin variaciones en el elenco). Para la función de noche estaba anunciada en el cartel "La Bohème", pero fue suspendida debido a la enfermedad de Bruno Landi.

13 de marzo de 1929: "Lohengrin" (Renata Pezzati cantó el *roll* de "Ortruda" en lugar de Blanca Serena, no habiendo más modificaciones en el elenco).

14 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "Turandot" (sin cambios).

14 de marzo de 1929: (función de noche): "I Pescatori di Perle" (María del Mare, Bruno Landi, Angelo Pilotto, Canut Sàbat). José Sabater en el podio directorial. Una obra infrecuente que satisfizo al público:

<El público escuchó con agrado anoche las amables melodías de la ópera de Bizet y aplaudió a los artistas que interpretaron "I pescatori di perle", que no es precisamente de las obras más interpretadas en las cortas temporadas operísticas que suele haber en Valencia.>¹⁰⁸⁷

16 de marzo de 1929: "Un ballo in maschera" (Olga Carrara, Renata Pezzatti, Salvatore Policino, Santé Giorgi, Michele Fiore). Otra obra inusual que gustó al público:

<Esta ópera, en donde Verdi inicia la evolución de su estilo que debía conducirnos a las magníficas realizaciones de "Aida" y "Otello", se cantó anoche. No es de las más representadas en las breves temporadas de ópera que durante los últimos años se han dado en Valencia. Por ello, "Un ballo in maschera" podíamos decir que ofrecía cierta novedad.

(...)

Y, en suma, la representación de "Un ballo in maschera" transcurrió agradablemente.>¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁵ *El Mercantil Valenciano*, 12 de marzo de 1929, p. 4.

¹⁰⁸⁶ *El Pueblo*, 12 de marzo de 1929, p. 2.

¹⁰⁸⁷ *Diario de Valencia*, 15 de marzo de 1929, p. 3.

¹⁰⁸⁸ *Diario de Valencia*, 17 de marzo de 1929, p. 3.

17 de marzo de 1929: (función de *matinée*): "I Pescatori di perle" (sin cambios).

17 de marzo de 1929: (función de noche): "Andrea Chenier" (sin modificaciones en el reparto).

18 de marzo de 1929: "Turandot" (sin variaciones en el elenco).

19 de marzo de 1929: "Rigoletto" (sin cambios). Con esta última representación de la ópera de Verdi, dirigida por el maestro Luigi Bianchi, se despidió la compañía organizada directamente por el empresario del Teatro Principal, Salvador Pordomingo.

En la Plaza de Toros se celebraron algunas funciones de ópera durante el mes de julio de 1929. Una compañía de zarzuela y ópera española representó en dos ocasiones "El gato montés" durante los días 20 y 22 de julio con el mismo reparto: La soprano Mercedes Soler, el tenor Cayetano Peñalver y el barítono Pablo Gorgé. Las tablas de precios, habituales en estas compañías "populares": 3 pesetas la silla numerada y 0'60 pesetas la Entrada General. La compañía comenzó sus funciones el día 9 de julio, ofertando tan sólo estas dos representaciones de ópera.

También en circunstancias parecidas al verano de 1926, tras la partida de la precedente compañía de zarzuela y ópera española se organizaron 3 funciones de ópera en la Plaza de Toros alrededor del divo deniense Antonio Cortis. Junto a Cortis, se habían contratado a una serie de cantantes ya conocidos, algunos de los cuales habían cantado en la postrera temporada en el Teatro Principal: las sopranos Hina Spani, Conchita Cabanes y Mercedes Roca; la mezzo María Valverde; los barítonos Faticanti y Juan Bautista Corts, - hermano de Antonio Cortis-, y los bajos Canut Sàbat, José Jordá y Vicente Gallofré. José Sabater dirigió la orquesta. Se celebraron 3 funciones, los días 26 - 28 y 30 de julio. Tres óperas a la medida del divo de la Marina Alta que contaron con una gran asistencia y acogida por el público, así como la crítica.

26 de julio de 1929: "Carmen" (María Valverde, Conchita Cabanes, Antonio Cortis, Juan Bautista Corts, Canut Săbat). La obra, que contaba con el atractivo de contemplar y escuchar simultáneamente a los dos hermanos, cosechó un gran triunfo para ambos. Fue interpretada sin cortes u omisiones, íntegramente, razón por la cual el musicógrafo del diario "El Pueblo" la halló *<un tanto pesada>*¹⁰⁸⁹ (amén de su carácter apropiado por poseer una orquestación reducida para tan amplio recinto, a cielo abierto):

<No es "Carmen" la obra más a propósito para ser escuchada en una Plaza de Toros, por su abundancia en recitados y la simplicidad en general de su orquestación, mas a pesar de ello, Cortis quiso que en Valencia se le viera bajo facetas distintas a su primera y triunfal actuación hace unas temporadas, y por tal razón el "José" de la ópera de Bizet tuvo en él un genial intérprete, al que se debió aplaudir más, mucho más de lo que anoche se hizo. Culpemos de tal sinrazón a la obra puesta en escena íntegramente, sin los cortes acostumbrados, lo que la hace un tanto pesada en sus cuatro actos.

(...)

Párrafo aparte merece el hermano de Antonio Cortis, Juan Bautista Corts, el barítono tan estimado por el público valenciano, el artista que tantas obras estrenara con clamoroso éxito y que anoche reverdeció sus laureles interpretando acertadísimo al "toreador".

(...)

V.L.L.P.>¹⁰⁹⁰

28 de julio de 1929: "Il Trovatore" (Hina Spani, María Valverde, Antonio Cortis, Faticanti, Canut Săbat). Otro éxito ante numeroso público, no sólo para Cortis sino también para los restantes cantantes:

<Con un éxito de público se celebró la noche del domingo la segunda audición del eminente tenor y paisano nuestro Antonio Cortis.

(...)

Cantábase la ópera de Verdi "El Trovador" (...).

La ejecución de la obra no pudo ser más excelente. El enamorado trovador tuvo una completa encarnación en el aplaudido tenor, pues a la vez que pudo lucir su bellísima voz y su irreprochable escuela de canto, demostró sus dotes dramáticas, ajustándose en todo momento a las diferentes actuaciones del argumento.

(...)

*Fue un "Trovador" como hacía tiempo no se había oído en nuestra ciudad.>*¹⁰⁹¹

30 de julio de 1929: "Tosca" (Antonio Cortis, Hina Spani y Faticanti). En principio se había previsto representar "Andrea Chenier", pero las dificultades de escenificación de la ópera de Giordano aconsejaron sustituirla por "Tosca".

Ésta si que fue estimada apropiada para el artífice de "El Pueblo":

<La lógica se impone. Bien claramente se demostró anoche que la campaña, no por lo breve menos interesante del gran tenor Cortis, hubiera revestido una mayor brillantez de haberse escogido otras obras más en consonancia con el lugar de interpretación y los gustos del público.

¹⁰⁸⁹ Otros textos críticos mencionan la elongación de la obra haciendo referencia a la tardanza en acabar la representación, que concluyó a las 2'30 horas de la madrugada.

¹⁰⁹⁰ *El Pueblo*, 27 de julio de 1929, p. 2.

¹⁰⁹¹ *Las Provincias*, 30 de julio de 1929, p. 2.

Con mucha más gente que en las veladas anteriores, anoche se levantó el telón de la plaza, y la ansiedad de los asistentes quedó colmada al cantar Cortis del modo insuperable con que sabe hacerlo, el "Recondita Armonia", romanza a nuestro juicio que constituye una verdadera prueba de cantantes y quizá la página más inspirada de la partitura, tanto por su melodía como por la realización de la misma. Cortis tuvo que repetirla, cantándola mejor que la primera vez y la ovación fue clamorosa.

A partir de este instante y a medida que avanzaba la obra, desaparecieron las prevenciones del público que aplaudía de firme, demostrando que aprecia la bondad de lo que se le ofrece (...).

LL.P.>¹⁰⁹²

En este verano de 1929 comenzaron en los Viveros Municipales los "Acontecimientos Líricos" organizados por la Asociación Valenciana de la Prensa. Se tratará de un evento estival que cada año irá progresivamente *in crescendo*, ora cuantitativamente ora cualitativamente, y que funcionará hasta el verano de 1936, bruscamente interrumpido por la Guerra Civil Española. Los "Acontecimientos" o, después, "Festivales Líricos" de la Asociación Valenciana de la Prensa, mitigarán débilmente la grave atonía y escuálida actividad de los teatros valencianos¹⁰⁹³ durante el último período objeto de nuestro estudio.

El precio de las entradas de "sillas" oscilaban entre las 5 y las 3 pesetas. La "Entrada de paseo" (equivalente a la "Entrada General") costaba 2 pesetas. Tarifas, pues, homologables a las de las estivales funciones de la Plaza de Toros. Las condiciones acústico-ambientales, así como las fechas de su celebración (en el tránsito de julio a agosto) son similares. Los cantantes eran contratados por o de acuerdo con los organizadores, esto es, los medios de prensa locales. Tan sólo hubieron 3 "Acontecimientos Líricos" durante el verano de 1929: una miscelánea dedicada a Serrano (27 de julio), "Doña Francisquita" (29 de julio) y "Marina" en su versión operística (31 de julio), cantada ésta última en sus principales papeles por Juan Rosich ("Jorge"), Clarita Panach ("Marina") y Pablo Gorgé ("Roque"). Funciones todas ellas contempladas con simpatía por los artífices valencianos, que no eran otros que sus propios compañeros de prensa:

<Un acierto más de los organizadores de estas funciones ha sido indudablemente representar en el escenario de los Viveros -teatro de la Naturaleza insuperable, teatro de verano por excelencia- la ópera "Marina", con la que se ha dado la tercera faceta de la escena lírica española: género chico, zarzuela grande y ópera. Éxito singular el que obtuvo, que ha de servir de aliento para la continuación de iniciativa tan feliz, que ha merecido tal entusiasta acogida.

¹⁰⁹² *El Pueblo*, 31 de julio de 1929, p. 2.

¹⁰⁹³ Por lo que a representaciones de ópera se refiere.

(...)

Merecen sinceros plácemes los organizadores. Es seguro que de estas funciones se guardará memoria.>¹⁰⁹⁴

El 10 de agosto se ofreció en la Plaza de Toros un curioso espectáculo lírico-aurino, cuyo valor canoro es prácticamente nulo, poseyendo simplemente un interés anecdótico: la representación de los dos primeros actos de la ópera "El gato montés" y la inmediata lidia subsiguiente de un novillo a cargo del novillero Epifanio Bulnes, con su correspondiente cuadrilla de picadores y banderilleros. Los cantantes, de cuarta categoría: Consuelo Benítez, Cayetano Peñalver y Manuel Alba, en los papeles principales. Un evento contemplado con anecdótica curiosidad por la prensa:

<Nadie podrá tildar de monótonos los espectáculos nocturno-veraniegos que se dan en la plaza. El sábado, por si la variación era poco, hubo teatro y toros al mismo tiempo.

Representáronse los dos primeros actos de "El gato montés" (...).

Desalojado el ruedo, se desencajonó un novillo (...). Epifanio Bulnes lo toreó (...).

Y aquí tienen ustedes la noticia de un espectáculo que no sabíamos en qué sección colocar...>¹⁰⁹⁵

Este híbrido y episódico espectáculo simplemente nos muestra la popularidad que llegó a alcanzar "El gato montés" (recordemos que es una ópera de trasunto aurino).

Finalmente, el 7 de septiembre se presentó en la Plaza de Toros el tenor alcoyano Adolfo Sirvent, que cantó en dos representaciones operísticas: "Rigoletto" y "Marina". Le acompañaban en "Rigoletto" (7 de septiembre de 1929) Mercedes Cases, Paloma Escamilla, Juan Fenoll y Pedro Granell. En "Marina" (8 de septiembre de 1929) le secundaron también las anteriores voces mencionadas. Los precios oscilaban entre las 4 y las 2'50 pesetas para las sillas de pista, y la Entrada General, 1 peseta. Adolfo Sirvent procedía del Teatro San Carlos de Nápoles. Dos funciones del agrado del público y de la crítica, sin más relevancia:

<Anoche se puso en escena en la plaza la conocida ópera de Verdi, "Rigoletto", para debut del tenor Sirvent.

La plaza ofreció buen aspecto, ya que concurrió abundante público dadas las excelencias del reparto y lo módico de los precios.

(...)

¹⁰⁹⁴ *Las Provincias*, 1 de agosto de 1929, p. 5.

¹⁰⁹⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 12 de agosto de 1929, p. 5.

*En resumen: una velada agradable que fue del gusto de la concurrencia y del nuestro particular.*¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁶ *Las Provincias*, 8 de septiembre de 1929, p. 5.

III.30.- LA TEMPORADA 1929 - 1930: PLAZA DE TOROS: COMPAÑÍA FIONTI-VIÑAS. LA ÓPERA, EN LOS VIVEROS MUNICIPALES. LA ÓPERA ESPAÑOLA EN EL TEATRO SERRANO.

Tras la última gran temporada de ópera en el Teatro Principal habida en el año 1929, la temporada 1929 - 1930 inicia el ocaso de la actividad operística, siendo ésta tan sólo alimentada por las funciones llevadas a cabo en la Plaza de Toros, los Viveros Municipales y el Teatro Serrano. Dicha atonía la iremos constatando también en ulteriores temporadas, con ligeras variaciones, hasta el comienzo de la Guerra Civil Española. Si consideramos que las temporadas teatrales se iniciaban en el mes de octubre y concluían en el mes de junio del año siguiente, las funciones estivales de la Plaza de Toros y los Viveros Municipales -desarrolladas durante los meses de julio y agosto¹⁰⁹⁷- son, en consecuencia, epigonales a las temporadas teatrales; por lo que podemos afirmar -*sensu stricto*- que durante la temporada 1929 - 1930 no se registró actividad operística alguna.

La compañía Fionti-Viñas, agente de las funciones en la Plaza de Toros, es ya conocida, habiéndose operado en ella leves modificaciones. Una vez más, una compañía discreta, nutrida esencialmente con cantantes valencianos, que realizaba periplos regionales, recibiendo aportaciones de segunda fila, como el tenor alcoyano Adolfo Sirvent.¹⁰⁹⁸ Un miembro del clan "Gorgé", Ramón Gorgé Samper, actuó como director. Su dedicación a la batuta nos la apunta convenientemente Juan de Dios Aguilar Gómez:

<Fue uno de los ocho hijos de don Pablo Gorgé Soler, nacido como ellos en Alicante y hermano por tanto de la tiple Ramona y el bajo Pablo.

Ramón se sintió más inclinado a la orquesta que a las tablas. Marchó joven a Barcelona donde fue primero violinista y pronto logró imponerse como maestro concertador y director de orquesta, consiguiendo gran popularidad y alta estimación.

(...)

¹⁰⁹⁷ A ellas cabe agregar las que tuvieron lugar en el Teatro Serrano, también en el mes de agosto.

¹⁰⁹⁸ Las nuevas voces incorporadas, sin especial relieve, serán glosadas en las funciones en que comparezcan en escena.

En 1966 sabemos que Ramón Gorgé realiza una larga gira por Venezuela, Perú, Chile y otras repúblicas americanas, como director de una importante formación lírica española.¹⁰⁹⁹

Contó la compañía para esta temporada con una pequeña masa coral aportada por el Liceo de Barcelona. La crítica valenciana, complaciente, mostró sin embargo un interés rutinario por las distintas representaciones de la compañía Fionti-Viñas en el coso taurino: textos concisos, repetitivos, con más vocación cronística que analítico-canora, más obligados por el imperativo informativo que por la admiración y valoración artística. En algunas funciones, incluso, se omitieron textos artigráficos. La compañía comenzó sus representaciones el 20 de junio.

20 de junio de 1930: "Tosca" (Emilia Viñas, Adolfo Sirvent y Juan Valls en los papeles principales). La crítica del diario "El Pueblo", firmada con las iniciales "S.A.", resume el carácter modesto de la compañía, el interés del público y los resultados aceptables:

<Este año el tener ópera, aunque no se dé de altura, es un acontecimiento. Entendiéndolo así el público acudió anoche en gran número a la Plaza de Toros para aprovechar los diez o doce días de drama lírico que se nos ofrece.

¡Buen principio el de la velada inaugural! Un tenor y una tiple que llevan al público de calle, ovaciones, repetición de números: un éxito franco.

La interpretación de "Tosca" -dirigida esta vez por un joven e inteligente maestro como Ramón Gorgé- transcurrió con plausible regularidad (...).

S.A.>¹¹⁰⁰

21 de junio de 1930: "Aida" (sin datos).¹¹⁰¹

22 de junio de 1930: "La favorita" (María Darnis, Adolfo Sirvent, el barítono italiano Dino Franco y Francisco Fionti en los primeros papeles).

Obsérvese la benevolencia de la crítica, esta vez en la pluma de Bernardo

Morales San Martín:

<María Darnis, María Oviedo, Adolfo Sirvent, Dino Franco, Mario Serretti, e tutti quanti, fueron aplaudidos y llamados a escena al final de todos los actos, y nos parece muy bien que el público extreme sus aplausos y benevolencia con estas golondrinas del arte lírico que acá, mañana acullá, van difundiendo y sosteniendo el fuego sagrado en honor del divino arte, y no vuntos a extremar nosotros la nota crítica apareciendo más papistas que el Papa.

(...)

FIDELIO.>¹¹⁰²

¹⁰⁹⁹ Aguilar Gómez, J. de D.: *Historia de la Música en la Provincia de Alicante*, Op. cit., p. 494.

¹¹⁰⁰ *El Pueblo*, 21 de junio de 1930, p. 3.

¹¹⁰¹ No hemos encontrado textos artigráficos con los cuales poder reconstruir el reparto. No obstante, todo parece indicar que esta anunciada función se llevó a cabo, pues no existen anuncios de la suspensión de dicha representación de "Aida" *a posteriori*.

¹¹⁰² *El Mercantil Valenciano*, 23 de junio de 1930, p. 4.

25 de junio de 1930: "Rigoletto" (la soprano ligera Blanquita de la Vega, Adolfo Sirvent y Juan Fenoll encabezaron el reparto). Al tratarse de una nueva cantante en la "plaza", los musicógrafos centraron su atención, con unas pocas líneas, en la soprano ligera Blanquita de la Vega. Véase un ejemplo en el rotativo "La Correspondencia de Valencia":

<Anoche se cantó "Rigoletto" y hubo una buena entrada. Tomaron parte en la interpretación una excelente tiple de estirpe española, Blanquita de la Vega, temperamento de artista y de voz espléndida, llena de matices que sabe aprovechar con gran discreción.

(...)

*El público salió satisfecho del espectáculo.>*¹¹⁰³

28 de junio de 1930: "I Pagliacci" (Emilia Viñas, el tenor deniense Franco Menéndez, Dino Franco y Juan Fenoll cantaron los papeles estelares) y "Cavalleria Rusticana" (María Darnis y Dino Franco). Esta función doble estaba prevista para el 27 de junio, pero fue suspendida ese día. Idem de la crítica para la novedosa voz de Franco Menéndez. El texto artigráfico del matutino "El Mercantil Valenciano" estaba encabezado por el título *<Un nuevo tenor>*:

*<El pasado viernes hizo su presentación en nuestra Plaza de Toros, cantando "I Pagliacci", Franco Menéndez, tenor de envidiables condiciones, que gustó francamente al público, que le aplaudió sin reservas al ver en él una legítima esperanza del "bel canto".>*¹¹⁰⁴

30 de junio de 1930: "Marina" (la soprano ligera Pepita Amorós, Adolfo Sirvent y Francisco Fionti en los papeles principales). La versión operística italianizante de Arrieta, improvisada y sin ensayos previos, encomendándosele a Pepita Amorós el papel femenino estelar a última hora:

<Aunque falta de ajuste, pues según nuestras noticias se puso la ópera del maestro Arrieta sin ningún ensayo de conjunto, ni tal vez de partes, obtuvo un éxito bueno que contentó al respetable cumplidamente.

Pepita Amorós, que se encargó a última hora del papel de "Marina", cantó admirablemente su parte (...).

FIDELIQ.>¹¹⁰⁵

Con esta función de "Marina" concluyó la temporada en la Plaza de Toros a cargo de la compañía Fionti-Viñas. Una temporada anodina con óperas italianas de repertorio, muy trilladas. La compañía intercaló una función aislada con la ejecución de fragmentos de "La Dolorosa", zarzuela del maestro Serrano. Precisamente, la inclusión de "Marina" obedece a este carácter

¹¹⁰³ *La Correspondencia de Valencia*, 26 de junio de 1930, p. 2.

¹¹⁰⁴ *El Mercantil Valenciano*, 29 de junio de 1930, p. 5.

¹¹⁰⁵ *El Mercantil Valenciano*, 1 de julio de 1930, p. 2.

ligeramente híbrido. Se proyectó además la escenificación de la magna ópera de Bretón, "La Dolores", que finalmente no alcanzó a subir a la escena.

Pocos días después la empresa de espectáculos nocturnos de la Plaza de Toros organizaba unas funciones aisladas de la ópera "Marina", contando con la soprano ligera Filomena Suriñach, el tenor Adolfo Sirvent, el barítono Ernesto Rubio y el bajo Pablo Gorgé como voces principales. "Marina" se representó los días 5, 12 y 13 de julio con el mismo reparto estelar. El 18 de julio hubo una representación de "El gato montés", a cargo de Filomena Suriñach, el tenor Ocaña y Pablo Gorgé. Funciones todas ellas sin relevancia.

La Asociación de la Prensa Valenciana organizó nuevamente en los Viveros Municipales los denominados este año *"Grandes Festivales en los Jardines del Real"*, durante los días 25, 26 y 27 de julio. El Teatro Principal colaboró ofreciendo sus taquillas para la venta de localidades. De las tres funciones, dos de ellas estuvieron dedicadas a la ópera "Marina", siendo la tercera (26 de julio) concebida como una miscelánea de arias de ópera (con piezas de "Il Barbiere di Siviglia", "Lohengrin" e "I Pagliacci"). Las representaciones de "Marina" contaron con un elenco canoro procedente en gran parte del orbe zarzuelístico, como la soprano ligera de Alboraya, Clarita Panach, o la también soprano ligera Gloria Alcaraz, amén del preciado barítono Emilio Sagi-Barba, que simultaneaba en su carrera la zarzuela y la ópera. La dirección corrió a cargo del maestro Lozano Graullera. Estas representaciones recibieron la asistencia masiva del público, procurando beneficios económicos. La crítica apoyó con entusiasmo estas representaciones, destilando sus plumas ríos de tinta que abarcaban elongados párrafos, especialmente la del día 25 de julio, calificada como *"inolvidable"* por gran parte de los musicógrafos. Cantaron los papeles principales ese día Clarita Panach, Vicente Sempere, Emilio Sagi-Barba y

Victoriano Redondo del Castillo. Véase un ejemplo del fervoroso y solidario entusiasmo por esta representación:

<Una velada inolvidable.

(...)

La Asociación de la Prensa Valenciana, ha organizado, como no ignora el público, tres festivales con motivo de la celebración de nuestra famosísima feria de Julio. Estos tres actos, han sido planeados a todo rumbo, y sin omitir ningún detalle para que puedan dar una cumplida satisfacción a todos, aún a aquellos espíritus más descontentadizos. El primero de estos festivales, se verificó anoche con todas las efectividades más halagüeñas. La "Marina" representada ha de dejar -y bien cabe afirmarlo sin hipérbole- una gratísima impresión en el recuerdo de los millares de espectadores congregados en los Viveros.>¹¹⁰⁶

La función ulterior, que se aplazó al día 28 de julio en lugar del 27 como estaba prevista, contó con Gloria Alcaraz en sustitución de Clarita Panach, teniendo a Vicente Sempere como *partenaire*.

Ya en el mes de agosto se celebraron en el Teatro Serrano¹¹⁰⁷ unas funciones sueltas de ópera española intercaladas entre otras de zarzuela, funciones de ópera nada rutilantes, a cargo de un puñado de voces locales. Entre ellos destacaba el barítono Blas LLedó por ser el cantante que estrenó "El gato montés", ópera taurina que ahora volvía a representarse. Subieron al marítimo escenario, pues, "Marina" (Selica Pérez Carpio, el tenor Eliseo Puñades y Blas LLedó encabezando el reparto), el día 9 de agosto; y "El gato montés" (Selica Pérez Carpio, Paloma Escamilla, el tenor Vicente Palop y Blas LLedó) el día 11 de agosto. Contaron con escaso público, un tanto hastiado por las repeticiones de los títulos y la elongación del espectáculo, en opinión del texto artigráfico del rotativo "El Mercantil Valenciano", firmado con las iniciales "S.N.":

<Por enésima vez se ha inaugurado la temporada veraniega en el no menos estival teatro de la playa. (...)

Pero no obstante los títulos del programa y los intérpretes, el público no respondió en manera alguna al esfuerzo de la empresa.

El fenómeno no nos extraña.

Las obras en tres actos, por muy buenas que sean, pesan en un teatro de verano, y más si como las anunciadas se han puesto en escena muchas veces en la temporada.

Más variación en los programas, obras en un acto, de música fácil y bonita, y a llenar el teatro.

(...)

¹¹⁰⁶ *El Pueblo*, 26 de julio de 1930, p. 6.

¹¹⁰⁷ Recordemos que el Teatro Serrano era un coliseo estival dedicado preferentemente a la zarzuela.

III.31.- LA TEMPORADA 1930 - 1931: TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA DE "ÓPERA RUSA DE PARÍS": ESTRENOS DE "BORIS GODUNOV", "SNEGOUROTCHKA" Y "LA KHOVANTCHINA". VIVEROS MUNICIPALES: MERCEDES CAPSIR Y ANTONIO CORTIS.

La temporada 1930 - 1931 es muy significativa en la Historia de la Ópera en Valencia por cuanto se produce el arribo de la ópera rusa. Hay que esperar a los primeros días de la recién proclamada II República Española para que los valencianos puedan contemplar y escuchar ópera rusa por vez primera en la ciudad. El Teatro Principal albergará la Compañía de Ópera Rusa de París, cuya estancia será muy breve: del 13 al 16 de mayo del año 1931. Una compañía en tránsito que ofrecerá un parco menú, con óperas de Mussorgsky y de Rimsky-Korsakov. Pese a que se escenificaron tan sólo 3 óperas, "Boris Godunov", "Snegourotchka" y "Khovantchina", este escuálido "bolo" supuso toda una renovación en los añejos repertorios de la escena valenciana. Así lo entendió también la crítica:

<Tiempos de renovación, tiempos de revolución nos traen las circunstancias, y ellas se reflejaron ayer por modo inesperado en nuestro Teatro Principal. El teatro envejecido, en el que apenas se ven tres o cuatro óperas al año (y éstas del viejo repertorio para el lucimiento de algún divo), el teatro donde no se escucha ya más que algún "Trovatore", algún "Barbero", o la inexcusable "Boheme", de pronto nos ofrece (¡oh, en calidad infinitesimal, es verdad!) cuatro días de ópera rusa, en forma muy digna de ser elogiada.>¹¹⁰⁹

El retraso en la llegada de la ópera rusa a Valencia es considerable, si lo comparamos con otras ciudades españolas de primera magnitud. Así, la primera ópera rusa que se escenificó en el Liceo de Barcelona, "Nerone", de

¹¹⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 12 de agosto de 1930, p. 8. Sin duda el musicógrafo apuesta por la representación del "género chico", el sainete lírico, consciente de que el público del Teatro Serrano mostraba una mayor proclividad hacia la zarzuela y esta modalidad breve, derivada del "teatro por horas".

¹¹⁰⁹ *Las Provincias*, 14 de mayo de 1931, p. 5.

Rubinstein, tuvo lugar el 27 de enero de 1898.¹¹¹⁰ "Boris Godunov", la primera ópera rusa estrenada en Valencia, verificó su estreno liceístico el 20 de noviembre de 1915.¹¹¹¹ En el Teatro Real, el 13 de enero de 1923.¹¹¹²

La Compañía de Ópera Rusa de París estaba nucleada alrededor del matrimonio Agrenev. Cyrille Slaviansky Agrenev era su fundador y su maestro director y concertador. Su esposa, Nina Agrenev, era la primera mezzosoprano de la compañía. No se trataba de una compañía de circunstancias, organizada para unas cuantas funciones en un coliseo determinado. La Compañía de Ópera Rusa de París había iniciado su andadura en 1925. En su ámbito de actuación frecuentaban los proskenios parisinos: la "Opéra Comique", el "Châtelet", etc... Cyrille Slaviansky Agrenev poseía, además, probada experiencia con la batuta. Comenzó su carrera en 1909 como director de orquesta en el Teatro Imperial de Tiflis, la ciudad caucásica, pasando después en 1916 a la Orquesta Sinfónica de la Corte Imperial de la Rusia zarista de Nicolás II, en donde permanecería hasta el inicio de la Revolución de Octubre. Posteriormente, desempeñaría la función de director en el Gran Teatro del Estado, hasta 1922. Tras el tránsito por Argentina y España, se establecería por fin en París.

La plantilla canora de la compañía estaba conformada casi en su totalidad por voces autóctonas:

Sopranos: Sophie Dransal, Marie Nicolina, Rose Patmagrian y S. Kontoukova.

Mezzosopranos: Nina Agrenev, Xenia Atanasiev y Claudie Terikhomirova.

Contraltos: Nina Kirikova y Anna Stapan.¹¹¹³

¹¹¹⁰ Cfr. Alier i Aixalà, R. y Mata, F.X.: *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*, Op. cit., p. 462. No obstante, el estreno de "Nerone" acaso no sea suficientemente representativo, pues el compositor de Vejvotinetz estaba fuertemente entroncado con la estética germánica filowagneriana.

¹¹¹¹ Ibidem, p. 463.

¹¹¹² Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Op. cit., p. 117.

¹¹¹³ Obsérvese el carácter integral de la compañía, pues cuenta con una cuerda propia de contraltos, diferenciada de las mezzosopranos.

Tenores: Boris Akiarov, Nicolás Gladky, Nicolás Postnikov y Constantin Sadikov.

Barítonos: Romit Savaliev, Basili Takerá y Serge Lintvarev.

Bajos: Cyrille Diersky, Ervin Richter, Boris Levitzky, Leonidas Diewsky y Michel Maximov.

La compañía se había trasladado a Valencia con la totalidad de sus efectivos, aportando los coros (bajo la dirección de D. Grirevich), decorados (Popov), sastrería (Arlamansky y Schlakov), y coreografía (Olga Povanerska).

Los precios de las funciones eran relativamente asequibles: la localidad de butaca costaba 15 pesetas si era adquirida en taquilla, para una representación suelta; mientras que si el espectador compraba el abono para las cuatro funciones, descendía a las 12'50 pesetas.

En resumen, una compañía compacta y de calidad que satisfizo grandemente a los musicógrafos valencianos y al público. De las cuatro funciones llevadas a cabo, la última (16 de mayo) estuvo dedicada a una miscelánea de diversos fragmentos de óperas rusas ("La Khovantchina", "Snegourootchka", "Boris Godunov", "El Príncipe Igor", "El caballito jorobado"; además de la ejecución de "La Muerte del Cisne" de Saint-Saëns).

13 de mayo de 1931: "Boris Godunov" (Sophie Dransal, Nina Agrenev, Xenia Atanasiev, Boris Akiarov, F. Romit Savaliev, Ervin Richter, Boris Levitzky, Constantin Sadikov). Con <trajes ricos y decorados suntuosos>¹¹¹⁴, el estreno de "Boris Godunov" satisfizo plenamente al público -que se congregó masivamente en las localidades del Teatro Principal- y a los artígrafos asistentes. Siempre que se trataba de un estreno, recordemos, la crítica realizaba un análisis y valoración musical de la obra y del compositor, amén de su ejecución por los cantantes. Bernardo Morales San Martín ("Fidelio"), tras dibujar una sintética historia de la ópera rusa, define el carácter nacionalista ruso de la ópera de Mussorgsky, alejada del prisma estético de la ópera

¹¹¹⁴ *Las Provincias*, 14 de mayo de 1931, p. 5.

italiana y del drama wagneriano. Una obra original (Morales San Martín ensalza sobre todo la originalidad en la creación artística de Moussorgsky) y llena de colorido, de armonías orientalizantes, interpretada por unos cantantes exentos de "divismo":

<COMPAÑÍA DE ÓPERA RUSA DE PARÍS.

Así, a primera vista, esto de "Ópera Rusa de París" parecerá a los espíritus levemente paradójicos o graciosamente irónicos, una frase parecida a ésta: "Turrón de Jijona de la calle de Sagunto". Pero no quiere significar "Ópera Rusa de París" otra cosa que artistas rusos residentes en París, donde habitualmente representan óperas rusas con artistas, coros, orquesta, etc., genuinamente rusos hasta la propia médula eslava.

(...)

Y vamos con el ilustre músico ruso y su "Boris Godunov".

Pertenece y pertenece aún artísticamente, Modesto Mussorgsky, al famoso grupo de "los Cinco" músicos rusos que produjeron el arte nuevo musical en Rusia, (...) Balakirev, César Cui, Moussorgsky, Alejandro Borodin y el grande, el inmenso Nicolás Rimsky-Korsakov.

Influido el primero por el gran Glinka, más o menos influido por la ópera italiana, pues en Rusia no existía otra tradición musical que el lied popular y los cantos religiosos transmitidos de Bizancio, los restantes del grupo, con verdadera intuición musical innovadora, se inspiraron en el lied popular y en las fuentes de la música oriental, afirmando la crítica que son más orientales que eslavos, afirmación nada nueva, pues el espíritu ruso es esencialmente oriental más que europeo (...).

Mezcla de lieder, de poemas sinfónicos y de drama musical, "Boris Godunov" es una obra (...) inspirada, amplia, sin ceñirse a cánones de determinada técnica o escuela. Campea en ella una exaltación, que pudiéramos denominar romántica, ampulosa a veces, como sintética otras, en la que el autor no se reservó nada, dió todo lo que su corazón se inspiraba melódicamente, encuadrándolo en formas armónicas genuinamente orientales, en cuya feliz yuxtaposición estribó el éxito rotundo de "Boris Godunov".

(...)

Marca un nuevo derrotero en la época moderna el "Boris Godunov", pues la arrebatadora inspiración genial de Moussorgsky le impidió seguir ningún trillado derrotero, y haciendo cantar al alma oriental que cada ruso lleva dentro -llámese Iván el terrible, llámese Lenin- se apartó quizá sin desearlo, tal vez sin saberlo, así de la ópera italiana como del drama wagneriano.

Asunto nacional, como es el poema de Puchkin, y música nacional en el sentido expuesto, "Boris Godunov" es una obra original, (...) y hermosamente ejemplar, porque indica el derrotero que deben seguir los músicos modernos para triunfar por derecho propio, con luz propia, no reflejada de ningún otro sol o astro de otros sistemas solares extraños al maestro.

Parecerá extraña, profundamente extraña, nueva, la música que oímos anoche, y tardaremos quizá a habituarnos a ella, no ciertamente por un afán de originalidad (...) sino por su alma lírica, de un romanticismo más ideal que el nuestro, tan pintoresco y colorista; pero al fin y a la postre "Boris Godunov" figurará entre nuestros recuerdos líricos más amados y más añorados (...).

¿Cómo interpretó el cuadro de ópera rusa la obra del gran Moussorgsky?. Vamos a decirlo con nuestra franqueza habitual.

(...)

Los artistas de la "Ópera Rusa de París" actúan no como divos -y esto hay que agradecerse sinceramente-, sino olvidándose de que son actores para representar como hombres, como actuaría el verdadero personaje histórico, así los solistas como los coros, con una seguridad admirable, a pesar de cantar sin apuntador.

Muy bien en este sentido el señor Romit Savalief en "Boris", que lo representó de una manera formidable como actor y cantante, revelando una resistencia física envidiable (...).

La entrada brillante, como en las grandes noches de ópera del Principal.

FIDELIO.>¹¹¹⁵

¹¹¹⁵ El Mercantil Valenciano, 14 de mayo de 1931, p. 4. Obviamente cuando Bernardo Morales San Martín alude a la seguridad de los cantantes, no necesitando de apuntador, se debe a que se trataba de una ópera de repertorio de esta compacta compañía. El sentido del término "repertorio" acá es bien diferente al de las compañías usuales que transitaban por los teatros valencianos, especialmente aquellas formadas con "bolos" en derredor de unos cuantos cantantes principales. En este segundo caso, el término "repertorio" alude propiamente al de esos cantantes, debiendo conjuntarse los cantantes principales con los secundarios y la orquesta merced a ensayos parciales y generales. Parece lógico suponer que la compañía de "Ópera Rusa de París" no necesitó ensayos parciales para conjuntar los elementos canoros, pues conocían con perfecto idiomatismo estas óperas rusas, con voces cohesionadas. Recuérdese que hasta los coros pertenecían a la propia compañía. En este sentido, la "Ópera Rusa de

En una crónica de menor elongación, Escandell Úbeda proclama en "La Voz Valenciana" el éxito del estreno de "Boris Godunov", vinculándolo al interés que en Europa Occidental se profesaba hacia el arte ruso en aquellos primeros días, calendas en las que también despuntaba la andadura de la II República Española:

¿Podría extrañar alguien la gran entrada que hubo anoche en el Principal para oír las bellezas polifónicas de Moussorgski en su monumental "Boris Godunov"?

Por una realidad muy destacada, todo lo que en nuestro mundo occidental viene de Rusia, ya trae, ciertamente, el marchamo del éxito.

Así, en la novela, como en la música y en sociología.

(...)

Para el espíritu cultivado, la música rusa ocupa un lugar principal. Junto a Beethoven, Borodin.

(...)

Añádase ahora que "Boris Godunov" tiene por creador al poeta nacional ruso Puchkine, autor insigne de "La hija del Capitán". Y que esta gran visión creadora lleva la música de uno de los puntales más fuertes de la escuela musical rusa, Moussogsky. Y se verá que lo bello y lo épico se confunden con lo sublime.

(...)

ESCANDELL ÚBEDA.>¹¹¹⁶

14 de mayo de 1931: "Snegourotchka" (Sophie Dransal, Kontoukova, Nina Agrenev, Sadikov, Richter, Levitzjy). El estreno de esta ópera sería¹¹¹⁷ en un prólogo y cuatro actos tuvo un éxito menor, destacando la crítica el brillo y la imaginativa paleta orquestal así como los coros:

<Anoche, segunda audición de la compañía rusa, celebróse el estreno del cuento lírico "Snegourotchka", de Rimsky-Korsakov, obra de una trivialidad en su asunto, que ni aún simbólicamente llega a interesar. Pero si la acción y los personajes nada dicen al espectador, en cambio, el arte del inmenso Rimsky tiene, en momentos, fulgurencias que cautivan la orquesta, tratada con el brillo y las sonoridades que infunde a sus partituras el compositor ruso; los corales, tan originales como solemnes -el gloria final es algo grandioso-; algunos que otros italianismos en la parte tiple, incluso recitados, como los del prólogo, forman un conjunto agradable.>¹¹¹⁸

La versión de "Snegourtochka", no obstante, fue ofrecida con amputaciones, según se desprende del texto artigráfico de "Las Provincias":

<"Snegourotchka", cuento lírico en cuatro actos y un prólogo; música de Rimsky-Korsakov, fue la obra que ayer cantó la compañía de ópera rusa que dirige Slaviansky.

Obra de imaginación, un cuento puesto en acción, una bellísima y deliciosa leyenda, está traducida en música con esa fantasía tan propia de Rimsky.

Claro es que puesta rápidamente, sumariamente (...) en escena, no es posible formar cabal concepto de lo que es la sentida leyenda (...).

París" es una compañía "moderna", más próxima a las actuales concepciones de las compañías de ópera que transitan por diversos escenarios mundiales, que cuentan con una plantilla cohesionada de cantantes, coros, orquesta, director de orquesta, director de escena, escenografía, luminotecnia, etc...

¹¹¹⁶ *La Voz Valenciana*, 14 de mayo de 1931, p. 6.

¹¹¹⁷ AA. VV.: *LA Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Op. cit., p. 288. Así definen los autores de este tratado a "Sniegurochka".

¹¹¹⁸ *El Pueblo*, 15 de mayo de 1931, p. 6.

En cuanto al conjunto fue, como era de esperar, algo que no se conocía en Valencia. Coros de hermosa estilización (...).

La partitura, una de las más bellas de Rimsky, fue ofrecida de un modo abocetado.¹¹¹⁹

15 de mayo de 1931: "La Khovantchina" (Kontoukova, Nina Agrenev, Akiarov, Diewsky, Richter y Maximov en los principales papeles). Otra obra que gustó al público y recibió la aprobación de la crítica, de manera más o menos semejante al capolavoro anterior de Moussorgsky, "Boris Godunov":

<"La Khovantchina" fue cantada ayer con el mismo o mayor éxito que las anteriores óperas rusas.

(...)

El ambiente de esta ópera recuerda algún momento del "Boris Godunov". Apresurémonos a decir que aquella acción es formidablemente dramática y que la "Khovantchina" es más... teatral, más género ópera.

(...)

*Por lo demás una obra hermosa, en donde la inspiración de Mussorgsky alcanza bellísimas alturas, el público "entró" pronto en la ópera, se interesó y aplaudió con entusiasmo.*¹¹²⁰

Bernardo Morales San Martín resalta el carácter sombrío del discurso, inspirándose Moussorgsky en la música de extracción popular:

<El asunto sombrío y tremebundo está a propósito para el carácter de la música de Moussorgsky, complicada y sombría, aunque se destacan en ella bellas canciones populares habitualmente engarzadas en la partitura.

(...)

FIDELIO.>¹¹²¹

Pese a ser considerada de inferior calidad artística, "La Khovantchina" es, para el artígrafo del diario "El Pueblo",¹¹²² una obra con gran riqueza temática, de inspiración popular eslava:

<Ha sido de las tres óperas rusas representadas la que más entró en el público, que aplaudió fervorosamente la obra nueva -nueva para nosotros, donde toda manifestación musical llega rezagada- e hizo repetir algunos fragmentos.

"La Khovantchina" de Moussorgsky, aun reputada como menos genial que "Boris Godunov", del mismo compositor, es de una exhuberancia de formas y de colorido vocal que interesa desde los primeros momentos, evidenciándose las características de su autor, noblemente identificado con las ideas estéticas de la escuela rusa, preconizadas por el "Grupo de los Cinco".

(...)

La abundancia de temas, el carácter de la melodía, acordada con las normas étnicas peculiares en los maestros rusos, adquiere un grado de esplendor, así en lo dramático como en lo descriptivo, justificándose el éxito obtenido por esta originalísima producción. El coro general, que tan importante papel ejerce en "La Khovantchina", brilla en los pasajes más solemnes (...).

A.>¹¹²³

¹¹¹⁹ Las Provincias, 15 de mayo de 1931, p. 5.

¹¹²⁰ Las Provincias, 16 de mayo de 1931, p. 5.

¹¹²¹ El Mercantil Valenciano, 16 de mayo de 1931, p. 5.

¹¹²² Probablemente sea Arifo, pues la crónica viene firmada con la inicial "A".

¹¹²³ El Pueblo, 17 de mayo de 1931, p. 3.

El 16 de mayo de 1931, como ya hemos anunciado, la "Compañía de Ópera Rusa de París" ofreció su postrera función, con una miscelánea de fragmentos de ópera rusa.

En la última semana del mes de julio se celebraron en los Viveros Municipales, un año más, los "Festivales Líricos" organizados por la Asociación de la Prensa Valenciana. Los organizadores contaron en esta ocasión -como figuras canoras preeminentes- con la soprano de coloratura Mercedes Capsir y el tenor Antonio Cortis, aprovechando el descanso estival del tenor deniense en su ciudad natal.¹¹²⁴ El maestro Lozano dirigió la orquesta. Carmelo Hueso estuvo al frente de la dirección coral. El "Festival Lírico" de 1931 se inició el 25 de julio, con la escenificación de "La revoltosa", entre otras partituras de zarzuela. El 26 de julio se escenificó "Marina", en su versión operística, cantando los principales papeles Mercedes Capsir, Vicente Sempere y el barítono Ricardo Fusté. La prensa calificó apoyó con entusiasmo esta representación, resaltando el buen momento artístico de la cantante catalana (aunque su familia paterna era oriunda de Játiva):

<De los festivales organizados y anunciados por la Asociación de la Prensa Valenciana van celebrados dos, y los dos han obtenido éxito resonante, tanto en la parte artística como en la económica.

Anoche se cantó la ópera "Marina". Fue interpretada por distinguidos artistas, y hubo un lleno.

Constituyó la nota de la velada la representación de Mercedes Capsir, la eminente diva que después de recorrer los principales teatros de Europa y América vuelve a Valencia a demostrar que sus excepcionales condiciones de cantante no han variado en lo más mínimo tras la ausencia de algunos años.>¹¹²⁵

El 29 de julio se clausuraron los "Festivales Líricos" de 1931 con la escenificación de la ópera "I Pagliacci", cantando en sus principales papeles Matilde Revenga, Antonio Cortis y Ricardo Fusté. Dirigió la orquesta en esta ocasión el maestro Izquierdo. Otro éxito para los organizadores, destacando sobremanera el divo deniense:

<Con broche de oro cerró anoche sus festivales la Asociación de la Prensa.

¹¹²⁴ También en el caso de la soprano de coloratura catalana se aprovechó la circunstancia de encontrarse la diva descansando en su finca de Valldoreig, tras sus actuaciones en Italia (Milán y Roma). Cfr. *La Voz Valenciana*, 25 de julio de 1931, p. 6.

¹¹²⁵ *La Correspondencia de Valencia*, 27 de julio de 1931, p. 3.

¡Cómo estaban anoche los Viveros! (...)

La función organizada por nuestros estimados camaradas de la Asociación fue un éxito rotundo, clamoroso, y de esa velada quedará gratisimo recuerdo.

Antonio Cortis, el tenor valenciano de los grandes triunfos en los principales teatros europeos y americanos, confirmó anoche ante sus paisanos cuán legítima es la fama que le rodea.

(...)

Desde que apareció en escena hasta finalizar la obra mantuvo el personaje de modo admirable, con detalles que impresionaron al público, pues no habíamos visto representar el personaje como lo hizo Cortis.(...) Su voz fresca, rotunda, de timbre brillante, lució espléndida en todos los momentos, emitiendo con maestría y clara dicción.

(...)

W.>1126

Dos semanas después se celebraron en la Plaza de Toros dos funciones aisladas de ópera, sin especial relevancia. En la primera (13 de agosto), se escenificó "Marina", cantada por Clarita Panach, actuando de *partenaire* Adolfo Sirvent. En la segunda (14 de agosto), se representó "Il Barbiere di Siviglia", también con Clarita Panach en el papel femenino estelar. Francisco Lozano dirigió la orquesta en ambas óperas. Los precios, económicos: 0'60 ptas. la Entrada General y 2 pesetas la silla de pista.

III.32.- LA TEMPORADA 1931 - 1932: PLAZA DE TOROS: ANTONIO CORTIS. VIVEROS MUNICIPALES: MARÍA LLÁCER, MERCEDES CAPSIR, ANTONIO CORTIS, CARLO TAGLIABUE, CARLO GALEFFI Y ARTURO SACO DEL VALLE.

Si exceptuamos una representación de "Carmen" en el Teatro Principal, a beneficio de la "Asociación Valenciana de la Caridad", todas las óperas puestas en escena en la Plaza de Toros y en los Viveros Municipales tuvieron lugar al término de la temporada teatral 1931 - 1932, ya en su prolongación estival.

La ópera "Carmen" fue escenificada en el Teatro Principal el 26 de junio de 1932. Programada inicialmente para el día 22 de junio, la enfermedad y

¹¹²⁶ *El Mercantil Valenciano*, 30 de julio de 1931, p. 4.

posterior fallecimiento de Vicente Sanz (su óbito se produjo el día 23)¹¹²⁷, -a la sazón el director de orquesta-, motivó el aplazamiento hasta el día 26. Fue una representación totalmente irrelevante con cantantes aficionados: Pilar Martínez ("Carmen"), Carmen Navarrete ("Micalca"), Angel Pereira ("Don José") y José Miquel ("Escamillo") cantaron los principales papeles. El maestro Izquierdo sustituyó en el podio directorial al infortunado Vicente Sanz.

El 10 de julio dio comienzo una breve temporada de ópera, totalmente irrelevante también, en la Plaza de Toros. Anunciada como "*Gran Compañía de Ópera Italiana*"¹¹²⁸, en realidad se trataba de un puñado de cantantes locales de tercer orden, probablemente contratados para estas funciones en el coso taurino. En el elenco de primeros cantantes figuraban las sopranos Conchita Corominas y Pepita Guardia, los tenores Antonio Marqués y Eduardo Mateu, los barítonos Armando Miranda y Juan Fenoll y los bajos Jaime Bertrán, Juan Balaguer y Miguel Fargas¹¹²⁹. La soprano Teresa González, no obstante, procedía del Liceo de Barcelona. Otros cantantes, como la soprano María Darnis y el tenor Mario Cortada poseían oficio y cierta veteranía en la interpretación de primeros papeles. Los precios de las localidades no habían registrado variaciones, manteniéndose dentro de las tarifas habituales para las funciones de ópera en la Plaza de Toros. Así, tarifa de la silla de pista estaba cifrada en 2 pesetas por función, y la Entrada General, 0'70 ptas.

La atención dispensada por los musicógrafos a este ciclo en la Plaza de Toros fue escasa, y los anuncios aparecidos en prensa de las funciones respectivas contienen pocos datos sobre los cantantes que las interpretan. Fue, en suma, un ciclo que pasó sin pena ni gloria, lo que no obsta para que la asistencia del público adquiriese cierta importancia, en términos vagamente cuantitativos.

¹¹²⁷ Cfr. *La Voz Valenciana*, 24 de junio de 1932, p. 3.

¹¹²⁸ Cfr. *Las Provincias*, 8 de julio de 1932, p. 4.

¹¹²⁹ Este bajo se había prodigado con relativa asiduidad por los escenarios valencianos encarnando papeles secundarios.

Este pequeño ciclo de funciones, finalizado el 17 de julio, -y pese a denominarse compañía de "ópera italiana"-, incluyó en la programación la ópera wagneriana "Lohengrin", así como "Marina", además de algunas óperas italianas del repertorio más popular. "Tosca" inauguró el parco ciclo en la Plaza de Toros.

10 de julio de 1932: "Tosca" (Conchita Corominas, Eduardo Mateu y Armando Miranda en los primeros papeles). La crítica sancionó el carácter discreto de la "compañía" ya en esta función inaugural, contemplada benévolamente:

*<Anoche debutó una compañía de ópera que se presentó modestamente a precios populares, está bien conjuntada y consta de buenos elementos.>*¹¹³⁰

11 de julio de 1932: "Aida" (Conchita Corominas, María Darnis, Antonio Marqués, Juan Fenoll, Jaime Beltrán y Miguel Fargas).

12 de julio de 1932: "Lohengrin" (Teresa González y Antonio Marqués, como su *partenaire*).

13 de julio de 1932: "La Bohème".¹¹³¹

14 de julio de 1932: "Cavalleria Rusticana" (Pepita Guardia y Mario Cortada) y "Marina" (Teresa González, Eduardo Mateu y Juan Fenoll interpretando los primeros papeles).

15 de julio de 1932: "I Pagliacci" (Antonio Marqués y Juan Fenoll).

17 de julio de 1932: "Marina" (Teresa González, Antonio Marqués y Juan Fenoll encarnando los principales personajes). Con esta función a beneficio de Antonio Marqués concluyó el corto ciclo en la Plaza de Toros.

Una función aislada de "Tosca" se celebró el 26 de julio de 1932, aprovechando una vez más la estancia de Antonio Cortis en su Denia natal. Como oponente femenina se contrató a Fidela Campiña. El barítono Juan Bautista Corts, hermano del divo, encarnó el papel de "Scarpia". La función constituyó otro renovado éxito para el tenor alicantino:

¹¹³⁰ *La Voz Valenciana*, 11 de julio de 1932, p. 6.

¹¹³¹ Carecemos del elenco canoro de esta representación.

<Memorable la función de anoche en la Plaza de Toros, cabe afirmar que se trató de un verdadero acontecimiento artístico al que correspondió el público valenciano llenando casi en su totalidad las sillas de pista, con una gran parte del tendido, y no digamos el resto de la plaza, y es que nuestro público cuando se le dan artistas de categoría responde siempre como se demostrará en las funciones de ópera que hoy comienzan en los Viveros.

Antonio Cortis, el insuperable divo valenciano, formidable actor y no menor cantante, dió una versión anoche al "Mario Cavaradossi" de la que se recuerda siempre con entusiasmo.>¹¹³²

Al día siguiente de la "Tosca" cantada por Cortis en la Plaza de Toros comenzaron los "Festivales Líricos" organizados por la Asociación de la Prensa Valenciana en los Viveros Municipales. Antonio Cortis fue precisamente una de las figuras preeminentes que actuaron en los Viveros. La participación de Cortis, no obstante, fue objeto de una agria polémica, un *rifirrafe* entre el divo y su apoderado, -que no era otro que su hermano, el barítono Juan Bautista Cortis-, por un lado; y el presidente de la Asociación de la Prensa Valenciana, Julio Giménez, por otro lado. Esta polémica tiene especial relevancia por cuanto está indirectamente relacionada con la crisis mundial que padece la ópera como espectáculo a comienzos de la década 1930 - 1940, siendo una de las causas de la citada crisis -ésta de orden económico- la "Depresión económica de 1929". El año de 1932 supone la clausura de las temporadas de ópera en el "Chicago Civic Opera Company":

<En 1932, tras algunas actuaciones, Cortis había vuelto de Chicago, una de las mecas del Bel Canto. Ininterrumpidamente había sido contratado todas las temporadas, desde aquel debút de noviembre de 1924. Sin embargo el "crac" económico y social de Chicago era insostenible. (...) Mr. Samuel Insull, dueño de las eléctricas de Chicago, probablemente la cuarta o quinta potencia financiera, no podía seguir auspiciando la ópera. Vino el fracaso bancario... y en el 32 Cortis y sus colegas del cuadro italiano concluyeron sus contratos. También Gigli tuvo que abandonar el Metropolitan de Nueva York y volver a Europa. Y Lauri-Volpi. También el cuadro alemán.>¹¹³³

Durante la temporada 1931 - 1932 estaba estipulado en el contrato de Cortis con la Chicago Civic Opera Company cobrar 1.000 dólares en las 13 primeras representaciones, siendo los emolumentos de las restantes siete, 650 dólares cada una. ¹¹³⁴

¹¹³² *El Pueblo*, 27 de julio de 1932, p. 3.

¹¹³³ Vercher Grau, F.: *Antonio Cortis. Il piccolo Caruso*. Op. cit., p. 225.

¹¹³⁴ *Ibidem*, p. 221.

Cortis, que tenía ahora su cuartel general en Milán, calle Paganini nº 9,¹¹³⁵ cobró esta vez por su actuación en la Plaza de Toros (a diferencia de las anteriores comparecencias en el coso taurino de la calle Játiva) e, item más, solicitó el pago de 5.000 pesetas por adelantado en concepto de su participación en los "Festivales Líricos" de los Viveros de este año 1932. Una solicitud comunicada a Julio Giménez por mediación de Juan Bautista Cortis. Al término de los "Festivales Líricos" de 1932, Julio Giménez publicó una nota en prensa para censurar la actuación de ambos hermanos. La nota es especialmente valiosa por cuanto nos permite saber con exactitud los cachettes de los principales divos:

<EL MERCANTIL VALENCIANO".

"A la opinión pública de la Asociación de la Prensa Valenciana".

"Los festivales de gran ópera en Viveros".

Después del gran éxito de la breve temporada de gran ópera en los Viveros, éxito artístico del que estamos plenamente satisfechos, la Asociación de la Prensa Valenciana tiene que cumplir dos deberes: informar a su público... y dar rendidas gracias a ese gran público por su concurso y apoyo.

(...)

La Asociación de la Prensa Valenciana ha pagado por su breve temporada de gran ópera en los Viveros lo siguiente:

Carlo Galeffi.....	14.671'80 pesetas
María LLácer.....	11.408'50 pesetas
Mercedes Capsir.....	4.669'25 pesetas
Antonio Cortis.....	5.000'00 pesetas

(...)

Total.....99.149'95 pesetas

(...)

A los periodistas no nos regalan nada, porque lo pagamos todo a buen precio, y lo que es peor, aún se pretende atropellarnos. Después de la relación de gastos, sólo tenemos que hacer constar que las grandes figuras, como Mercedes Capsir, María LLácer y Carlo Galeffi, vinieron a Valencia cobrando menos dinero del que debían cobrar, en cambio el señor Cortis, que en años anteriores estuvo diferentísimo con la Prensa, este año, que lo apoderaba su hermano Bautista Cortis, que era el que dió la cara, no sólo ha cobrado por su única actuación en los Viveros, lo mismo que en la Plaza de Toros, donde hay más defensa por su mayor capacidad, sino que este apoderado pretendió cobrar el sueldo cuatro días antes de su actuación, llegando al extremo de acudir a la policía para que nos notificara que si no pagábamos antes de las doce del lunes, no cantaría su hermano, caso desusado, porque la Asociación de la Prensa pagaba a los artistas antes de cantar, y no necesitaba tales requerimientos.

(...)

Fi. na LA DIRECTIVA DE LA A. de la P.V.>¹¹³⁶

El barítono Carlo Galeffi participó en tres funciones de los "Festivales Líricos", de manera que -si promediamos su cachet- resulta levemente inferior a las 5.000 pesetas por función, bastante aproximado al de Mercedes Capsir

¹¹³⁵ Ibidem, p. 231.

¹¹³⁶ Ibidem, pp. 229-231.

(4.669'25 pesetas, sólo cantó en una representación), y cercanos ambos a las 5.000 pesetas que cobró Antonio Cortis por cantar únicamente en "Tosca". Los emolumentos de María LLácer son inferiores (cantó en tres funciones, por lo que la media no alcanza las 4.000 pesetas). Es lógico suponer que se negociara el *cachet* de María LLácer a la baja, dada su condición de cantante nativa, actuando ante sus propios conciudadanos, y en el marco de unas representaciones organizadas por una asociación que no posee especial ánimo de lucro. La iniciativa unilateral de Cortis, por medio de Juan Bautista Corts, sorprendió y contrarió profundamente a Julio Giménez, tal vez porque éste esperase del tenor alicantino que su actuación fuese gratuita, como había hecho en anteriores temporadas en la Plaza de Toros, o, por lo menos, que le hubiese permitido "regatear" el *cachette* del deniense también a la baja, amén de las exigencias en el cobro por adelantado. Con todo, los "Festivales Líricos" de 1932 obtuvieron beneficios netos.¹¹³⁷

Aunque nos encontramos ante unos "Festivales Líricos" provincianos, organizados con modestia, los datos nos permiten arriesgar una suposición plausible: los *cachettes* que se pagaban a los cantantes en los escenarios europeos eran sensiblemente inferiores a los de los teatros norteamericanos, al menos durante estos años iniciales de la década 1930 - 1940.

Junto a estos grandes divos -a los que cabe agregar el barítono italiano Carlo Tagliabue-, la Asociación de la Prensa Valenciana contrató a otros cantantes que completaban el elenco canoro: la soprano lírica Ilda Brunazzi; la mezzosoprano Giuseppina Sani; los tenores Ettore Parmigiani¹¹³⁸, Giovanni Manurita y Giovanni Breviario; y el bajo ruso Giorgio De Laskoy. La mayoría de estos cantantes de segundo orden que acompañaban a los divos procedían de importantes coliseos italianos: el Teatro "alla Scala" milanés, el Teatro

¹¹³⁷ Ibidem, p. 231. Despréndese ello de las afirmaciones escritas por Julio Giménez y recogidas por Francisco Vercher Grau.

¹¹³⁸ A título de curiosidad, Parmigiani era conocido en Italia como "El Caballero del Cisne", dado que las empresas lo contrataban para la interpretación del papel masculino estelar de "Lohengrin".

Constanzi de Roma, el Teatro San Carlos de Nápoles y otros proscenios transalpinos. El tenor Giovanni Manurita finalmente no compareció, siendo sustituido precipitadamente por su homólogo Carlos Merino.¹¹³⁹

Arturo Saco del Valle -que hubo sido director en el Teatro Real de Madrid- se encargó de la dirección de una orquesta integrada por 56 profesores. El coro procedía del Liceo de Barcelona, y estaba conformado por 34 coristas. Los decorados también procedían del Liceo barcelonés.

Las tarifas de las localidades, especialmente la "Entrada General", eran relativamente económicas. Las localidades más caras eran las sillas centrales de las primeras 20 filas, que se vendían a 12'50 pesetas en taquilla por cada función. A partir de la fila 51 y hasta la 60, el precio descendía a las 6 pesetas. La "Entrada General" a cada función costaba 2 pesetas.

El programa de las óperas que se representaron no ofreció novedad alguna, y estaba ajustado al repertorio de los cantantes (Antonio Cortis y María LLácer, "Tosca", Carlo Galeffi y Mercedes Capsir, "Rigoletto"; Ettore Parmiggiani, "Lohengrin", etc...). Salvo "Lohengrin", el resto constituían un ramillete de las más populares óperas italianas de Verdi, Puccini y la pareja de óperas veristas conformadas por "I Pagliacci" y "Cavalleria Rusticana". "Aida" fue la ópera escogida para la apertura de los "Festivales Líricos". Aunque se trata de un modesto ciclo en donde tan sólo se representaron 6 óperas (en 5 funciones), es la primera ocasión en que el evento celebrado en los Viveros y organizado por la Asociación de la Prensa Valenciana adquiere un cierto relieve, con un plantel de cantantes de gran enjundia. Sus compañeros musicógrafos se esmeraron por dejar constancia escrita y ensalzar la gran calidad del evento en sus distintas funciones.

27 de julio de 1932: "Aida" (María LLácer, Giuseppina Sani, Giovanni Breviario, Carlo Tagliabue y Giorgio De Laskoy encarnaron los principales papeles). "Aida" contó con una presencia multitudinaria de público, pues <se

¹¹³⁹ Anunciado en prensa con su nombre italianizado: "Carlo" Merino.

calcula en más de cinco mil personas las que asistieron>. ¹¹⁴⁰ Alabando, como el resto de los artífices, la interpretación de "Aida", Bernardo Morales San Martín ("Fidelio") señala, sin embargo, las inconveniencias acústicas de un local al aire libre como el escenario de los Viveros, en donde el oído del espectador no puede apreciar con nitidez los matices agógicos. María LLácer y Giuseppina Sani, por este orden, se convirtieron en el centro de admiración del citado musicógrafo. Por el contrario, Morales San Martín halló en el tenor Giovanni Breviario una voz inmadura todavía; mientras que el divo Carlo Tagliabue no despertó un gran apasionamiento:

<Difícilmente se volverá a oír en Valencia la genial obra de Verdi, la reina de las óperas, la sugestiva "Aida", tan completa en conjunto y en detalles como anteanoche se cantó en el nuevo teatro de los Viveros, que merecía haberse oído en un local cerrado para no perder los detalles y matices que así en las partes principales. como en los coros, orquesta, banda, dirección, etc., matices y detalles que forzosamente se pierden en un local abierto y se aquilatan en locales de buenas condiciones acústicas.

Decimos esto porque a pesar de todo ello "Aida" resultó magnífica, excepcional y admirable. (...) María LLácer la admirable, la gentil, la inmortal valenciana, es la reina de las divas, y basta con esto para explicar lo que fué anteanoche la interpretación que dió a la infortunada y simpática enamorada de "Radamés".

(...)

Siguió en méritos en el elenco femenino Giuseppina Sani, (...) como cantante una voz hermosa bien timbrada, igual en todos sus registros y en todo robusta y cálida. Hizo una verdadera creación del papel de "Amneris" (...).

El tenor "signore" Giovanni Breviario posee una extensa voz fresca y potente; pero cuya escuela de canto no está bien determinada todavía.

(...)

"Amonazro" tuvo un buen intérprete en Carlo Tagliabue, barítono de voz flexible y que cantó con buen gusto.

(...)

FIDELIO.>¹¹⁴¹

Aunque otros musicógrafos dispensaron mayores elogios a Carlo Tagliabue, no concitó sin embargo un especial apasionamiento. Véase otro ejemplo:

<Hay que descubrirse ante el notable barítono a quien se confió el papel de Amonazro, Carlo Tagliabue.

Simpática es su voz, de pastosidad agradable y de timbre perfecto e igual en todos los registros de su extensa tesitura, sin que se note diferencia alguna en su parte grave como en lo más agudo de ella.

Como actor es completo, y esto, unido a su distinguida educación musical, hace de él un artista como seguramente habrá hoy pocos.>¹¹⁴²

¹¹⁴⁰ *El Mercantil Valenciano*, 28 de julio de 1932, p. 4.

¹¹⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 29 de julio de 1932, p. 4.

¹¹⁴² *Diario de Valencia*, 28 de julio de 1932, p. 3.

28 de julio de 1932: "Lohengrin" (Ilda Brunazzi, Giuseppina Sani, Ettore Parmiggiani, Carlo Tagliabue y Giorgio De Laskoy). Además de los inconvenientes acústicos, el escenario de Viveros era muy pequeño para las óperas wagnerianas y para aquellas que -por influjo de la *grand opéra* francesa, es el caso de "Aida"- requerían grandes masas en escena:

<Si hubieran dicho que en una caja de cerillas se podía representar "Lohengrin" claro es que nadie lo creyera. Pues así ha sido; primero "Aida" y luego "Lohengrin" en la caja de fósforos del teatro de los Viveros. Allí salieron todos los caballeros brabantinos y las damas, y los trompeteros y el heraldo y pajes, y jueces de campo y los personajes principales; y todos cabían y todos pudieron cantar. Ello parecía cosa de milagro.

Cierto que a lo mejor los coros, habituados al inmenso escenario del Liceo, no sabían como moverse, ni como ver al director, ni Elsa lograba desenvolver sus angustias ante el rey... pero sobre todo lo que era difícil, hasta imposible, lo repetimos, era cantar. Pues se cantó y todo "Lohengrin", y con partes corales que no se oían por acá...>¹¹⁴³

30 de julio de 1932: "Rigoletto" (Mercedes Capsir, Giuseppina Sani, Carlo Merino, Carlo Galeffi y Giorgio De Laskoy). Mercedes Capsir compartió los honores con Carlo Galeffi en esta representación, loada por los artífrafos y muy aplaudida por el público:

"Rigoletto" por Mercedes Capsir y Carlo Galeffi.

¿Qué decir de la manera admirable como cantó la "particella" de (...) Gilda, Mercedes Capsir, la diva de voz de ángel y corazón de mujer?.

(...)

¿Qué decir que no recuerde el público de los Viveros, emocionadísimo, mejor, mucho mejor que nuestra prosa desmayada y floja la recuerde?.

Sólo registrar notarialmente que el público le aplaudió y ovacionó calurosamente en todo momento (...).

¿Cómo cantó (...) "Rigoletto" Carlo Galeffi?. Como un gran maestro del canto y consumado actor; (...). Carlo Galeffi compartió los honores de la escena con la señora Capsir rindiéndole el testimonio de su admiración al final de todos los actos a los dos grandes artistas el inteligente auditorio.

(...)

Soberbiamente bien la orquesta, como fondo de la obra, bajo la experta batuta del indiscutible maestro Saco del Valle.

FIDELIO.>¹¹⁴⁴

31 de julio de 1932: "Tosca" (María LLácer, Antonio Cortis y Carlo Galeffi interpretaron los papeles estelares). A pesar de las desavenencias entre Cortis y la presidencia de la Asociación de la Prensa Valenciana, el trato dado por los musicógrafos al divo en la interpretación de "Tosca" fue ejemplar:

<Antonio Cortis se compenetra de tal manera con el personaje de "Tosca" (...) que es difícil que otro le iguale. Su temperamento se adapta perfectamente a él, está en su centro en el papel de Mario, siente el personaje (...).

¿Qué cómo está de voz?. En la plenitud de sus facultades>.¹¹⁴⁵

¹¹⁴³ *Las Provincias*, 29 de julio de 1932, p. 5.

¹¹⁴⁴ *El Mercantil Valenciano*, 2 de agosto de 1932, p. 4.

1 de agosto de 1932: "Cavalleria Rusticana" (María LLácer, Giuseppina Sani, Ettore Parmiggiani y Carlo Tagliabue) e "I Pagliacci" (Ilda Brunazzi, Giovanni Breviario y Carlo Galeffi). La doble representación postrera constituyó un éxito más, con gran concurrencia de público, resaltando la crítica el cometido de María LLácer, Carlo Galeffi, y el director, Arturo Saco del Valle:

<La última de las funciones organizadas por la Asociación de la Prensa, en los Viveros Municipales, tuvo grandes alicientes y atrajo numeroso público.

La labor de los grandes artistas María LLácer, Galeffi, Saini, Parmiggiani, Tagliabue y Breviario fué de los que formarán época, pues rara vez es dado reunir elementos tan valiosos en una breve temporada de ópera como la que finalizó anoche en los Viveros.

Si el trabajo individual fue justamente apreciado por el público, el de conjunto mereció las felicitaciones de los buenos aficionados, que elogiaron la batuta de Saco del Valle.

Sin tiempo ni espacio para el detalle, consignamos que hubo aplausos para todos, y que María LLácer y Galeffi, especialmente, caldearon la atmósfera, y hubo ovaciones entusiastas.>¹¹⁴⁶

III.33.- LA TEMPORADA 1932 - 1933: TEATRO PRINCIPAL: LA COMPAÑÍA DE "ÓPERA RUSA DE PARÍS": ESTRENO DE "LA FERIA DE SOROCINSKI". LOS "FESTIVALES LÍRICOS" EN LOS VIVEROS MUNICIPALES: MERCEDES CAPSIR Y BENVENUTO FRANCI.

Durante la segunda semana de diciembre de 1932 recibió el Teatro Principal la segunda visita de la Compañía de "Ópera Rusa de París", de Cyrille Slaviansky Agrenev. Otro "bolo" breve, con tan sólo 3 funciones, repitiendo dos de las óperas que hubieron estrenado en la temporada teatral 1930 - 1931, "Boris Godunov" y "La Khovantchina"; y un nuevo título, (que se estrenó en Valencia), la ópera cómica en tres actos de Modest Mussorgski, "Sorocinskaia Iarmaka" ("La feria de Sorocinski").

La compañía de Agrenev se presentaba en esta ocasión con numerosos cambios en su plantilla canora. Nuevas voces, todas ellas nativas: las sopranos Nadine Egorova y Natalia Kachouk; la contralto Valentina Zimborsky; los tenores Alexander Kurganov y André Kamensky; los barítonos Basili

¹¹⁴⁵ *La Voz Valenciana*, 1 de agosto de 1932, p. 6.

¹¹⁴⁶ *La Correspondencia de Valencia*, 2 de agosto de 1932, p. 3.

Zakharov y Basili Braminov; y los bajos Alexander Zakartchenko, Nicolás Salmantine y Fedor Torchine. Junto a ellos, otras voces que permanecieron invariables, y que, -en consecuencia-, habían comparecido ya en la temporada anterior 1930 - 1931 en el Teatro Principal: la soprano María Nikolina; las mezzosopranos Nina Agrenev y Claudia Terikhomirova; los tenores Nicolás Postnikov y Constantin Sadikov; el barítono Serge Lintvarev y el bajo Ervin Richter.

Los precios de las localidades no habían sufrido variación alguna, siendo -al menos por lo que respecta a las butacas de patio- exactamente los mismos: si la localidad de "butaca de patio" era adquirida mediante el abono para las 3 funciones, el precio resultante eran 12'50 pesetas por función. Por el contrario, si la citada localidad era adquirida en taquilla, para alguna función suelta o determinada, el precio ascendía a las 15 pesetas.

El episódico "bolo" de la Compañía de "Ópera Rusa de París" se inauguró con "La Khonvantchina" y concluyó con "Boris Godunov".

13 de diciembre de 1932: "La Khovantchina" (Natalia Kachouk, Nina Agrenev, Alexander Kurganov y Ervin Richter en los principales papeles). Para los musicógrafos valencianos, la representación constituyó una repetición del éxito en modo y manera análogos a su estreno. Sirva como ejemplo lo escrito en el diario "Las Provincias" sobre esta función:

<De nuevo vuelve a visitar nuestra ciudad la famosa ópera rusa que fundó y dirige Cirilo Slaviansky, y de nuevo su arte magnífico ha vuelto a galvanizar el ambiente musical valenciano.

El teatro estaba muy concurrido, y aún deseáramos verlo más, porque a fe que el espectáculo merece.

Todos recordaban ancohe, antes de comenzar, aquellos cantantes tan llenos de excelencias, aquellos coros maravillosos, aquellos trajes de fantasía, el decorado, tan típico... Y todo volvió a resurgir con la misma eficacia de arte de siempre. La ópera rusa que dirige Slaviansky es un conjunto admirable, y lo mismo los principales intérpretes que los coros y bailes, tienen un sello de distinción, de eficiencia artística, como no es dado ver sino raras veces.>¹¹⁴⁷

14 de diciembre de 1932: "La feria de Sorocinski" (Natalia Kachouk, Nina Agrenev, Alexander Kurganov, Constantin Sadikov, Ervin Richer y Alexander Zakartchenko en los principales papeles). Un estreno que gustó a la crítica

¹¹⁴⁷ *Las Provincias*, 14 de diciembre de 1932, p. 5.

valenciana, destacando ésta el colorido y la inspiración melódica basada en el folclore popular ruso:

*<Toda la obra está rebotando música del estilo popular, melodías sugestivas, bailes, coros, todo ello fresco, animado, poético, lleno de color y alegría. Tal es la obra, con su profundo sabor ruso.>*¹¹⁴⁸

Véase otra opinión coincidente con la anterior, escrita en el "Diario de Valencia":

*<Anoche le tocó el turno a "La feria de Sorotchinzi", la ópera cómica colmada de gracia pintoresca y de color popular. (...) El sabor popular matiza la mayor parte de las melodías de la ópera, y los ritos folklóricos surgen con su variado carácter, con su dulzura melancólica o con su rítmica vivacidad. Un delicioso humorismo musical circula constantemente por la original partitura.>*¹¹⁴⁹

15 de diciembre de 1932: "Boris Godunov" (Natalia Kachouk, Claudia Terikhomirova, Valentina Zimborsky, Nicolás Postnikov, y Ervin Richter en los principales papeles). Una magnífica representación del *capolavoro* de Moussorgsky, con trajes muy apropiados (el vestuario, así como el decorado, era obra de Popov), inspirados en la pintura bizantina, en opinión de Bernardo

Morales San Martín:

<Estuvieron muy bien en carácter Ervin Richter ("Boris Godunov", el zar asesino del verdadero Demetrio); en la escena de su presentación al pueblo ruso, en plena calle, parecía una figura escapada de un retablo bizantino, con sus trajes encajados de gemas preciosas y faz esquelética (...).

En suma: una magnífica representación de "Boris Godunov", y una breve, pero buena, temporada de ópera (...).

FIDELIO.>¹¹⁵⁰

A los pocos días del fallecimiento del gran divo Francisco Viñas se inauguraban en los Viveros Municipales los "Festivales Líricos" de 1933, de la Asociación de la Prensa Valenciana. Este año los "Festivales Líricos" abarcaron una semana, del 23 al 30 de julio, constando de 4 óperas representadas mas un concierto postrero de clausura, con fragmentos instrumentales de óperas wagnerianas.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁸ *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1932, p. 5.

¹¹⁴⁹ *Diario de Valencia*, 15 de diciembre de 1932, p. 1.

¹¹⁵⁰ *El Mercantil Valenciano*, 16 de diciembre de 1932, p. 4.

¹¹⁵¹ El concierto tuvo lugar el 30 de julio. Se interpretaron fragmentos instrumentales de las óperas que exponemos a continuación, contando con 150 profesores de una Orquesta Sinfónica Valenciana considerablemente reforzada para el evento: "Lohengrin", "Sigfrido", "Los Maestros Cantores de Nüremberg", "Parsifal", "Tristán e Isolda", "El Ocaso de los Dioses" y "Tannhäuser". Fidela Campiña fue la única voz humana interviniente, cantando la "Muerte de Isolda". Este concierto estuvo dirigido por el maestro Giuseppe Podestà.

Dos divos entre el elenco canoro participante, Mercedes Capsir y el barítono de Pienza, Benvenuto Franci. Junto a ellos, un ramillete de buenos "segundos espadas", como la soprano Fidela Campiña, la contralto Elena Lucci, los tenores Antonio Melandri¹¹⁵² y Giovanni Manurita, el barítono Piero Biasini¹¹⁵³ y el bajo Carlos del Pozo. Completaban la lista la soprano Maria Carbone, la mezzo María Morlan y el bajo Conrado Zambelli.¹¹⁵⁴

Dos de las óperas que subieron a la escena prefabricada del Teatro de los Viveros Municipales formaban parte del repertorio de los divos, programándose, pues, en función de los mismos: "Il Barbiere di Siviglia" y "Rigoletto". En ambas intervinieron Mercedes Capsir y Benvenuto Franci.¹¹⁵⁵ En los dos títulos restantes, "Carmen" y "La Bohème", no comparecieron ninguno de los dos.

Pese a que se encontraba en el mejor momento de su carrera, Benvenuto Franci no despertó grandes apasionamientos en el público y en los musicógrafos valencianos, a diferencia de Mercedes Capsir, que cautivó a aficionados y artíficos.

El maestro Giuseppe Podestà empuñó la batuta al frente de la Orquesta Sinfónica Valenciana, plantilla instrumental de los "Festivales Líricos". "Il Barbiere di Siviglia" fue la ópera que sirvió como inauguración.

23 de julio de 1933: "Il Barbiere di Siviglia" (Mercedes Capsir, Giovanni Manurita, Benvenuto Franci y Piero Biasini en los principales papeles). Grandes elogios de la crítica musical local hacia la diva. Así, la crónica del diario "El Pueblo" (firmada con las iniciales "J.G.") la califica de <insuperable>, al tiempo que define el carácter lírico de la tipología vocal del tenor Giovanni Manurita:

¹¹⁵² Antonio Melandri era, en aquél momento, el primer tenor de la "Scala" de Milán.

¹¹⁵³ En aquellos días, Piero Biasini era el primer barítono de la "Scala" de Milán.

¹¹⁵⁴ No figuran en esta lista los comprimarios, como Serretti, Fernández, etc...

¹¹⁵⁵ En la discografía de Benvenuto Franci figuran registros de "Rigoletto" e "Il Barbiere di Siviglia". Cfr. Celetti, R., *Le Grandi Voci*, Op. cit., pp. 291-292.

<La primera de esas solemnidades que los periodistas valencianos han organizado y ofrecido a Valencia fue "El Barbero de Sevilla", la bellísima obra de Rossini, piedra de toque de todos los grandes artistas (...).

Mercedes Capsir, la artista insuperable, la que de año en año se supera (...) estuvo verdaderamente formidable.

(...)

El conde de Almaviva fué interpretado por Manurita, tenor lírico, no tenor dramático, de bellísima voz.

(...)

J.G.>1156

25 de julio de 1933: "Rigoletto" (Mercedes Capsir, Elena Lucci, Giovanni Manurita, Benvenuto Franci, Conrado Zambelli). El barítono sienés gustó mucho más a los artígrafos locales al interpretar "Rigoletto". "La Voz Valenciana", por ejemplo, destaca en su crítica una de las características de Franci, a saber, su notable y cuidado caudal sonoro, amén de sus aptitudes dramáticas:

<Ante una concurrencia aún más numerosa que la del día anterior, se representó en los Viveros Municipales la ópera (...) "Rigoletto" (...).

Cuantos elogios hacíamos de Mercedes Capsir al relatar su intervención en el "Barbero", debemos repetir en esta ocasión, corregidos y aumentados (...).

Manurita, que interpretaba el "Duque de Mantua", se entregó desde el primer momento (...).

La voz potente y bien timbrada de Benvenuto Franci lució en toda su plenitud, demostrando tener un gran temperamento dramático (...).

S.>1157

"Las Provincias" apunta la complacencia del público, merced a una interpretación más convencional, adaptada a los gustos de los aficionados valencianos:

<Se prodigaron los calderones, los grandes alientos, los "fortissimo" (...) y el bondadoso auditorio se disolvió de gusto rompiendo en ovaciones a más y mejor durante toda la noche>. ¹¹⁵⁸

27 de julio de 1933: "Carmen" (Fidela Campiña, María Carbone, Antonio Melandri, Piero Biasini). Una interpretación muy idiomática de Fidela Campiña, en opinión del crítico del diario "La Voz Valenciana", quien destacó además la predilección del público hacia el capolavoro Bizet, a pesar de que no era una ópera que se prodigase abundantemente en los proscenios valencianos:

<Cumpliendo el programa ofrecido, anoche se representó en los Viveros Municipales la ópera en cuatro actos, del maestro Bizet, (...) aunque es de las óperas que menos se han representado en Valencia, el público la oye siempre con predilección; por ello se registró anoche la mejor entrada de los tres días en que ha actuado el conjunto contratado para estas veladas.

(...)

¹¹⁵⁶ El Pueblo, 25 de julio de 1933, p. 2.

¹¹⁵⁷ La Voz Valenciana, 26 de julio de 1933, p. 5.

¹¹⁵⁸ Las Provincias, 26 de julio de 1933, p. 3.

Fidela Campiña pudo unir a su arte escénico la arrogancia de la sangre española, por lo que resultó bravia, enamorada y con todas las características del personaje que encarnaba.

(...)

S.>1159

29 de julio de 1933: "La Bohème" (María Carbone, María Morlan, Antonio Melandri, Piero Biasini, Conrado Zambelli, Carlos del Pozo). Fue esta la última ópera que subió a la escena de los Viveros Municipales. Su nivel interpretativo, para "Las Provincias", rayó a mayor altura que "Carmen", destacando el citado matutino, además, que *<la partitura se interpretó sin trucos ni cortes>*.¹¹⁶⁰

III.34.- LA TEMPORADA 1933 - 1934: VIVEROS MUNICIPALES: CARLO GALEFFI. PLAZA DE TOROS: MARÍA LLÁCER, ANTONIO CORTIS E HIPÓLITO LÁZARO.

En la temporada teatral 1933 - 1934 se dejan sentir con dureza los efectos de la "Depresión de 1929", que también afectó a la economía española y, de manera singular, a la economía valenciana:

<Contra lo que se creyó durante mucho tiempo, la crisis económica mundial iniciada en 1929 sí que afectó a la economía española, aunque la depresión se viera amortiguada por las barreras arancelarias. Pero afectó muy especialmente a la región valenciana, cuya economía seguía estando definida por la exportación de la naranja, el arroz y otros productos hortícolas.

*La crisis se manifestó sobre todo cuando se generalizó en los años 30 la adopción del proteccionismo por casi todos los países como reacción a la postura adoptada en este sentido por Estados Unidos.>*¹¹⁶¹

Trasladada a los escenarios teatrales, la crisis económica empalideció hasta tal punto la vida de los proscenios valencianos que -en muchos casos- se plantearon soluciones cooperativistas para el mantenimiento y la gestión de los espectáculos por los propios actores; ante la renuencia de los empresarios teatrales, quienes se encontraban frente a un negocio con nulas expectativas

¹¹⁵⁹ *La Voz Valenciana*, 28 de julio de 1933, p. 1.

¹¹⁶⁰ *Las Provincias*, 30 de julio de 1933, p. 2.

¹¹⁶¹ Salom Costa, J. y Martínez Roda, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*, Op. cit., p. 254.

de rentabilidad económica, dada la escasa asistencia de público. Aunque sea a título anecdótico, constituye un buen botón de muestra de la crisis de la vida teatral el hecho de que las compañías necesitaran de la ayuda económica de particulares para sus desplazamientos hacia otras ciudades:

*<La crisis económica que se dejaba sentir en todos los órdenes de la vida repercutió también en los teatros, y la temporada 1933 - 34 no llevó mucho público a los coliseos. Los actores hubieron de constituirse en sociedades cooperativas para seguir actuando, pues las empresas no podían continuar el negocio, y pusieron a disposición de los actores los locales. Así ocurrió en Apolo, Ruzafa, Libertad y Nostre Teatre. Hubo compañía que, para marchar de Valencia, necesitó recurrir al auxilio de compañeros y particulares.>*¹¹⁶²

La ópera, sin duda el espectáculo teatral más costoso, no escapó a esta situación. No es de extrañar, en consecuencia, que la actividad operística en los teatros valencianos fuese nula durante la presente temporada teatral. Tan sólo al término de la temporada se celebrarán en los Viveros Municipales los "Festivales Líricos" correspondientes a 1934, organizados de manera habitual por la Asociación de la Prensa Valenciana, y contando con el apoyo y asesoramiento de María LLácer. Las ingentes dificultades que conllevaban la organización y representación de óperas en aquellos días fueron nítidamente expuestas en "Las Provincias", con ocasión de la inauguración de los "Festivales Líricos":

*<El público no sabe cuán distante se encuentra España (excepción de Barcelona con su Liceo) de poder sostener funciones de ópera; ni sabe el esfuerzo inmenso que supone reunir los elementos tan dispersos como se necesitan para dar una serie corta de representaciones de ópera. Espectáculo de la más alta significación teatral, resulta carísimo en el día. Valencia puede, pues, tener la ocasión de escuchar el más alto género lírico en condiciones no habituales; y es preciso que lo digamos bien: el esfuerzo es grande, y el estipendio que por él se exige está muy por debajo de lo que en teatros de temporada larga, y subvencionados, se ofrece de modo constante.>*¹¹⁶³

Los "Festivales Líricos" de 1934 tan sólo contarán con dos cantantes auténticamente relevantes, por lo que respecta a las funciones desarrolladas en los Viveros Municipales: el "divo" Carlo Galeffi y Fidela Campiña, soprano ésta que -aunque perteneciente al grupo de los "segundos espadas" del orbe lírico- era una gran voz de rango nacional. En el capítulo de la programación, 4 funciones en donde se escenificaron 5 óperas: "Rigoletto", "Cavalleria Rusticana", "I Pagliacci", "Il Barbiere di Siviglia" y la versión operística de "Las

¹¹⁶² Almanaque de *Las Provincias*, 1935, p. 339.

¹¹⁶³ *Las Provincias*, 26 de julio de 1934, p. 5.

Golondrinas". La presentación de esta zarzuela remozada en ópera por Ramón Usandizaga, hermano del compositor, se llevó a cabo en los Viveros Municipales contando con la participación de Carlo Galeffi y Fidela Campiña, las mismas voces que estrenaron "Las Golondrinas" (en su versión operística) en el Liceo barcelonés, estreno que tuvo lugar el 14 de diciembre de 1929.¹¹⁶⁴

El resto de la plantilla canora actuante en los Viveros Municipales estaba constituida por voces procedentes del entorno del Liceo catalán, como Canut Sàbat, italianas (el tenor Giovanni Merlini, la soprano Licia Albanese), españolas (María Espinalt, Jesús Gaviria), o valencianas (Teresa Gamboa, Jorge Frau, Agustín González). El cometido instrumental estaba confiado a la Orquesta Sinfónica de Valencia. El maestro Giuseppe Podestà fue el director de orquesta, excepto en la función dedicada a "Las golondrinas". "Los Festivales Líricos" de 1934 se inauguraron con la ópera "Rigoletto".

25 de julio de 1934: "Rigoletto" (María Espinalt, Angela Rossini, Giovanni Merlini, Carlo Galeffi, Canut Sàbat). La crítica del rotativo "El Pueblo", firmada en esta ocasión por V. Llopis Piquer, resume la crisis de la ópera en sus primeras líneas, al tiempo que resalta la calidad interpretativa:

<Precisamente en Valencia es ciudad en la que existe un amplio sentido musical, un amor extraordinario a la buena música y es lamentable que en estos tiempos los verdaderos "dilettanti" que abundan, se vean obligados a no poder satisfacer sus deseos de ovacionar a los cantantes de más prestigio (...).

Y llegó el primer día de la ópera de los periodistas y se puso en escena el conocido "Rigoletto".

(...)

Figura principal de la ópera es la del barítono Carlo Galeffi, que evidenció una vez más su insuperable personalidad como cantante y actor.

(...)

"Gilda" corrió a cargo de la tiple María Espinalt (...).

Voz de timbre encantador; igual en todos los registros y de una extensión soberbia.

(...)

El tenor Giovanni Merlini causó muy buena impresión.

(...)

Bien Angela Rossini en el "Sparafucille" (...).

V. LLOPIS PIQUER >¹¹⁶⁵

27 de julio de 1934: "Cavalleria Rusticana" (Fidela Campiña, Angela Rossini, Jesús Gaviria, Jorge Frau) e "I Pagliacci" (Licia Albanese, Jesús

¹¹⁶⁴ Alier i Aixalà, R., y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo, (Historia Artística)*, Op. cit., 464.

¹¹⁶⁵ *El Pueblo*, 26 de julio de 1934, p. 6.

Gaviria, Carlo Galeffi). Fue Fidela Campiña quien cosechó los mayores aplausos del público durante esta función doble, por su actuación en "Cavalleria Rusticana":

<Un nuevo éxito para los organizadores de estos grandiosos espectáculos líricos fue la función de anoche en el teatro de los Viveros, a la vez que una confirmación de la extraordinaria fama y justo prestigio de una cantante española. Nos referimos a Fidela Campiña.

Su triunfo de anoche fue espléndido en "Cavalleria" y para ella fueron las más cálidas ovaciones de la noche (...).>¹¹⁶⁶

29 de julio de 1934: "Il Barbiere di Siviglia" (María Espinalt, Giovanni Merlini, Carlo Galeffi, Giorgio Melnikz).

2 de agosto de 1934: "Las golondrinas" (Fidela Campiña, Angela Rossini y Carlo Galeffi en los papeles principales). La orquesta fue dirigida en esta ocasión por el maestro José Manuel Izquierdo. Aunque la versión operística no añade nada sustancioso a la zarzuela, la ópera "Las golondrinas" recibió el placet del público y de la crítica. "El Mercantil Valenciano" considera que, gracias a la magnífica interpretación, la ópera "Las golondrinas" será incorporada al repertorio operístico:

<La ópera "Las Golondrinas" ha sido estrenada recientemente en el Liceo de Barcelona, con el mismo éxito que tenía siendo zarzuela.

Simpático y apasionado el papel de "Lina" que lo desempeñó a maravilla la inteligente artista Fidela Campiña, manifestando su genio dramático en los dúos con "Cecilia" y "Puck" (...).

Bien Angela Rossini en el papel de "Cecilia". Carlo Galeffi obtuvo uno de sus mayores triunfos en la parte de "Puck", que declamó y cantó magistralmente. (...)

Merced a estos intérpretes, la ópera "Las Golondrinas" será incorporada al repertorio universal de las óperas maestras.>¹¹⁶⁷

Otras opiniones de los artígrafos son similares. Véase, por ejemplo, la opinión de "Las Provincias", en donde se afirma que la versión operística de

"Las golondrinas" permite la expresión de un mayor lirismo por los cantantes:

<Convertida en ópera la obra del malogrado José María por su hermano, ha hecho una labor importantísima, conservando el carácter selecto a los recitados y la unidad de sentimiento. Así adquiere "Las Golondrinas" una mayor prestancia, dando lugar a interpretaciones de alto lirismo.

Fidela Campiña volvió anoche a renovar triunfos, despertando el entusiasmo del auditorio con su arte personal, su voz siempre vibrante y generosa y su temperamento dramático.

(...)

Angela Rossini interpretó muy acertadamente el papel difícil de Cecilia (...).

Carlo Galeffi estuvo una vez más a la altura de su nombre.>¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁶ *El Pueblo*, 28 de julio de 1934, p. 4.

¹¹⁶⁷ *El Mercantil Valenciano*, 4 de agosto de 1934, p. 4.

¹¹⁶⁸ *Las Provincias*, 3 de agosto de 1934, p. 5.

Aunque "Las golondrinas" constituyó la última función celebrada en los Viveros Municipales, sin embargo los "Festivales Líricos" se prolongaron en la Plaza de Toros con dos representaciones más. Ambas fueron cantadas por María LLácer, siendo concebida la última como un homenaje de la Asociación Valenciana de la Prensa a la diva nativa. En la primera, celebrada el 4 de agosto y dedicada a "Aida", se contó con la participación de Hipólito Lázaro, completando el reparto de las primeras voces la contralto Angela Rossini y el barítono Vincenzo Guicciardi. Una función definida como "soberbia" por el diario "El Pueblo":

<LA SOBERBIA "AIDA" DE ANOCHE.

Con broche de oro van a cerrarse los grandiosos festivales líricos organizados este año, como los anteriores, por la Asociación de la Prensa Valenciana.

Correspondió anoche la interpretación de la celebrada obra de Verdi "Aida", ópera predilecta de nuestro público que tenía un reparto como pocas veces podrá realizarse.

Sería pueril tratar de descubrir a los valencianos la personalidad artística de nuestra paisana, la insuperable María LLácer.

(...)

Desde "Celeste Aida", aria dicha con sentimiento y dominio, hasta el dúo final, Lázaro, con sus cálidos agudos, con su inverosímil filatto, derrochó voz y dramatismo, compartiendo las ovaciones de la LLácer.

(...)

Fué, en suma, la "Aida" de anoche, una función memorable.>¹¹⁶⁹

La última función, estricto homenaje a María LLácer, estuvo dedicada a "Tosca" (5 de agosto), cantando Antonio Cortis¹¹⁷⁰. Vincenzo Guicciardi completó el trío estelar. Ambas representaciones postreras estuvieron dirigidas por el maestro Giuseppe Podestá. Con esta "Tosca" el divo alicantino renovó su triunfo, que compartió con los anteriores cantantes:

<Fue la representación del domingo otro motivo de satisfacción poder escuchar la célebre obra de Puccini con motivo del homenaje a María LLácer. Cantó y representó la difícil parte de Floria Tosca... como siempre, es decir, de modo insuperable (...).

Verdad es que con María LLácer cantaba el tenor Antonio Cortis, también valenciano, también estimado de veras por nuestros diletantes. Cortis ha poseído siempre una voz hermosa (...). Como María LLácer, cantó de verdad toda la obra, sin reservas ni cansancio.

Triunfó asimismo el barítono Guicciardi (...).>¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ *El Pueblo*, 5 de agosto de 1934, p. 2.

¹¹⁷⁰ Entendemos que la participación de Cortis en los "Festivales Líricos" este año implica *de facto* la normalización de relaciones del divo deniense con la Asociación de la Prensa Valenciana. No puede explicarse de otro modo.

¹¹⁷¹ *Las Provincias*, 7 de agosto de 1934, p. 5.

III.35.- LA TEMPORADA 1934 - 1935: PLAZA DE TOROS: MERCEDES CAPSIR, MARÍA LLÁCER Y AURELIANO PERTILE.

La temporada teatral 1934 - 1935 prosigue la atonía de las anteriores, correspondientes a esta etapa final de los años 30 del presente siglo XX. Es la última temporada en que se celebrarán representaciones de ópera en Valencia, antes del estallido de la Guerra Civil Española. Prosiguiendo la tónica de las postreras temporadas, los "Festivales Líricos", -trasladados ahora de los Viveros Municipales a la Plaza de Toros-, concentrarán cualitativamente las representaciones de mayor enjundia, participando tres divos de primera magnitud: Mercedes Capsir, María LLácer y Aureliano Pertile.

Empero, no obstante, no será el único proscenio que albergue el espectáculo operístico. Prácticamente al término de la temporada, y antes del inicio del estío, el Teatro Principal celebrará dos funciones de ópera los días 11 y 13 de junio de 1935. Dos funciones organizadas con mucha improvisación, totalmente irrelevantes, a cargo de cantantes locales, bajo la dirección del maestro Izquierdo. Junto a Mercedes Roca, otras voces que actuaban en los escenarios valencianos interpretando papeles secundarios e, incluso, comprimarios, como Jorge Frau, Manuel Gas o Augusto González; amén de nuevos cantantes locales, emergentes, como Lolita Marco o Manolita Saval. Sólo dos óperas, "La Bohème" y "Marina", ciertamente harto populares, pero que ponen de manifiesto las dificultades empresariales existentes durante aquellos días en aras de la organización del espectáculo operístico. La función dedicada a "La Bohème", celebrada el 11 de junio, fue cantada en sus principales papeles por Lolita Marco ("Mimi"), Mercedes Roca ("Musette"), el tenor González Bodega ("Rodolfo") y el barítono Juan Gayola ("Marcelo"). La dirección artística corrió a cargo de María LLácer, *alma mater* del espectáculo operístico en Valencia durante aquellos últimos días de la era republicana.

Según el diario "Las Provincias", -con un texto artigráfico harto comprensivo- la predilección que el público sentía por los divos era la causa del encarecimiento del espectáculo. Frente a esta pretensión, la presente función de "La Bohème" ofreció un "conjunto equilibrado":

<Dos funciones extraordinarias de ópera anunció el Principal anoche, la primera "Bohème" de Puccini, el sábado segunda y última con "Marina".

Con elementos de Valencia en gran parte, bajo la dirección de una soprano afamada que no quiso que figurase su nombre en los carteles; pero bien a las claras sabían todos que se trataba de la LLácer, cuyos discípulos eran los cantantes.

(...)

Diremos también (...) que si Valencia quisiera, podría tenerse aquí un espectáculo selecto, bastante bien equilibrado, con excelentes realidades, de temporada de ópera. Ciertamente que los públicos pecaron con predilecciones por el divismo, antes que por los conjuntos equilibrados. Ello es causa del encarecimiento del espectáculo y de su falta de eficacia.

Anoche fue una de las buenas veladas que el Principal haya tenido. Teatro llenísimo, una ópera bien conocida, elementos gratos al auditorio y... aplausos y ovaciones a porfía.>¹¹⁷²

La segunda y última de las funciones en el Principal, dedicada a "Marina" (13 de junio), fue cantada en sus principales papeles por Manolita Saval, González Bodega y Juan Gayola.

Mayor interés artístico revistieron las óperas representadas en los "Festivales Líricos" de 1935 celebrados en la Plaza de Toros. Contando con la plantilla instrumental de la Orquesta Sinfónica de Valencia y los Coros del Liceo de Barcelona, la Asociación de la Prensa Valenciana contrató voces de primera línea mundial, auténticos divos: Mercedes Capsir y Aureliano Pertile, junto a la adhesión voluntariosa de María LLácer. Secundaban a estos tres divos una plantilla de cantantes itálicos en gran medida¹¹⁷³: la soprano Ilde Brunazzi, la contralto Maru Falliani Castagna, el tenor Vladimiro Badiali, el barítono Apolo Granforte y el bajo Luciano Donaggio. El maestro Franco Capuana fue el director de orquesta.

Los precios oscilaban en función de la comparecencia en escena de Aureliano Pertile. En las óperas cantadas por Pertile, las tarifas de las

¹¹⁷² *Las Provincias*, 12 de junio de 1935, p. 5.

¹¹⁷³ Es probable que estos cantantes pertenecieran o hubieran formado parte de la compañía de Ercole Casali, a la sazón esposo de María LLácer. Sospechamos que Ercole Casali prestó su apoyo a María LLácer, quien asesoraba los postreros "Festivales Líricos". Nuestras sospechas, aunque lógicas, carecen sin embargo de un sustrato documental que nos permita su constatación.

localidades fluctuaban en un segmento comprendido entre las 15 pesetas (las sillas de preferencia) y las 2 pesetas ("Entrada General"), siendo ambas las localidades más cara y más barata respectivamente.¹¹⁷⁴ Por el contrario, la ópera "La sonnambula" -en donde no participó el gran tenor de Montagnana- el precio de las "sillas de preferencia" se redujo a las 10 pesetas, y la "Entrada General" descendió a 1'50 pesetas.¹¹⁷⁵

Tres fueron las óperas representadas: "Lohengrin", "La sonnambula" y "Aida". La inclusión de "La sonnambula" estaba justificada por la celebración del centenario del compositor siciliano.¹¹⁷⁶ Fue la ópera wagneriana la primera en subir al escenario habilitado en la meseta del toril.

30 de julio de 1935: "Lohengrin" (Ilde Brunazzi, Maru Falliana Castagna, Aureliano Pertile, Apolo Granforte, Luciano Donaggio y Dimas Alonso). Aureliano Pertile, que era ya un cantante veterano cuando interpretó este "Lohengrin" (ha menester recordar que había nacido en 1885), suscitó controversias en el seno de la crítica musical valenciana; así como tampoco despertó grandes apasionamientos en el público local. Los musicógrafos vieron en él las habilidades instrumentales en el registro agudo de su gama, conformando una interpretación "belcantista" de "Lohengrin", como llegó a afirmar "Las Provincias"¹¹⁷⁷, olvidando sus extraordinarias dotes líricas. Véase, por ejemplo, la opinión del diario "El Pueblo":

<Se anunciaba como gran acontecimiento artístico, como verdadero suceso la presentación de Pertile. ¿Lo fue en estas proporciones que se anunciaban?. No. Pertile es un gran cantante, de fáciles agudos, pero no es un asombro; lo prueba el hecho de haber pasado toda la representación de "Lohengrin" sin despertar grandes entusiasmos (...).>¹¹⁷⁸

Bernardo Morales San Martín, artígrafo habitual del rotativo "El Mercantil Valenciano", fue más ecuánime, destacando la riqueza expresiva del gran

¹¹⁷⁴ Entre dichos precios estaban comprendidos las "sillas numeradas" (10 pesetas), "laterales" (8 pesetas), "sillas de pista" (7 pesetas), "barreras" (5 pesetas) y "contrabarreras" (4 pesetas).

¹¹⁷⁵ Entre dichos precios para "La sonnambula" estaban comprendidos las "sillas numeradas" (7 pesetas), "laterales" (6 pesetas), "sillas de pista" (5 pesetas), "barreras" (3'50 pesetas) y "contrabarreras" (3 pesetas).

¹¹⁷⁶ Vincenzo Bellini hubo fallecido en París en 1835; aunque sus restos mortales no fueron trasladados a Catania hasta 1876.

¹¹⁷⁷ *Las Provincias*, 31 de julio de 1935, p. 2.

¹¹⁷⁸ *El Pueblo*, 31 de julio de 1935, p. 3.

tenor italiano, alejado de la tipología de aquellos tenores "spinto" tan queridos por el público valenciano, siendo ésta la razón fundamental por la que Pertile no convenció a los aficionados:

<Y en este sentido del drama lírico, y máximo en Lohengrin, Aureliano Pertile es hoy el intérprete ideal del "Caballero del Cisne": recita la leyenda "a flor di labbio" procurando más el matiz, la expresión, que la acción escénica. Su voz fresca, agradable, potente, voz de gran tenor, en una palabra, de las que, por desgracia, no abundan mucho.

(...)

En una palabra: quien asistió a este Lohengrin esperando aplaudir a un cantante de la escuela "del gran pito" y de los interminables calderones debió de salir descontento, pero quien fue esperando ver al cantante justo y al intérprete del personaje mítico soñado por Wagner quedó archisatisfecho.

(...)

FIDELIO.>¹¹⁷⁹

2 de agosto de 1935: "La sonnambula" (Mercedes Capsir, Lolita Marco, Vladimiro Badiali y Dimas Alonso en los principales papeles). La representación de la ópera de Bellini fue considerada inadecuada para la Plaza de Toros:

<La Plaza de Toros es un lugar muy grande para esta ópera, escrita para teatros italianos de dimensiones comedidas y excelente acústica>.¹¹⁸⁰

3 de agosto de 1935: "Aida" (María LLácer, Maru Falliani Castagno, Aureliano Pertile, Apolo Granforte y Luciano Donaggio). En esta ocasión, el público salió complacido del coso taurino, tras haber escuchado a Pertile encarnando el "roll" de "Radamés":

<No se repitió la romanza "Celeste Aida", como pedía el público, porque aún sin repetirla salimos de la plaza a las tres de la madrugada, pero la había cantado Pertile con tanta delicadeza y pasión, que fue una maravilla de interpretación.

En el concertante, como en los dúos con "Aida" y el de "Amneris" lució su maestría y las envidiables facultades, siendo aplaudidísimo y llamado a escena.

(...)

FIDELIO.>¹¹⁸¹

¹¹⁷⁹ *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1935, p. 4.

¹¹⁸⁰ *Las Provincias*, 3 de agosto de 1935, p. 5.

¹¹⁸¹ *El Mercantil Valenciano*, 4 de agosto de 1935, p. 4.

III.36.- LA TEMPORADA 1935 - 1936: EL INICIO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA INTERRUMPE LOS "FESTIVALES LÍRICOS" EN LOS VIVEROS MUNICIPALES.

La Asociación de la Prensa Valenciana había organizado, un año más, los "Festivales Líricos" de 1936, estando prevista la inauguración de los mismos el día 28 de julio con la reposición de la ópera "El Soñador", de Salvador Giner. Esta función de apertura era un homenaje al "*Patriarca*", conmemorando así el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento.

No obstante, el pronunciamiento militar del 18 de julio, con el que se inició la Guerra Civil Española, impidió la celebración de los proyectados "Festivales Líricos" de 1936.

Hemos encontrado diversos anuncios en la prensa diaria local, publicados con bastante anterioridad a la inauguración del evento operístico, que daban cuenta de la programación y sus participantes.¹¹⁸² Para la representación de "El Soñador" estaba prevista la participación de una orquesta de 60 instrumentistas, bajo la dirección del maestro Izquierdo, y la Masa Coral del "Micalet", dirigida por Mariano Monzó. El elenco canoro proyectado para esta representación contaba en sus primeros papeles con María LLácer, Lolita Marco, Angelita Sabatini, Antonio Cortés, Alfonso Puig y Manuel Gas; todos ellos cantantes de las tierras valencianas. La representación de "El Soñador" estaba patrocinada por "Lo Rat Penat".

Para el 29 de julio se anunció la representación de "Madame Butterfly", bajo la dirección del maestro Ferruccio Calusio, una batuta procedente de la Scala de Milán y que también había actuado recientemente en el Teatro Colón bonaerense. En el reparto, la soprano norteamericana Stella Roman, la

¹¹⁸² En el diario *Las Provincias*, por ejemplo, son publicados el día 12 de julio de 1936, p. 4.

contralto Zabalbesco, el tenor Miguel González Bodega y el barítono Domenico Malatesta.

La tercera y última representación, proyectada para el día 31 de julio, estaba dedicada a "Aida", contando con las voces de María LLácer, Zabalbesco, el tenor Cristóbal Altube y el barítono Apolo Granforte. José Anglada, que había pertenecido al Teatro Real de Madrid, estaba previsto que fuese el director de coros. Ferruccio Calusio debía dirigir la orquesta también en esta ocasión. Probablemente se proyectó una ambiciosa representación de "Aida", como lo prueba el hecho de contar con nuevos decorados y vestuarios para la misma, a cargo del escenógrafo Francisco Pastor y de la sastrería de Miguel Insa, respectivamente.

La tarifa de las localidades por función oscilaban entre las 12 pesetas ("sillas centrales", filas 1 - 25), 8 pesetas ("sillas centrales", filas 26 - 40) y 5 pesetas (todas las restantes localidades).

La dirección artística de los "Festivales Líricos" corría a cargo de María LLácer, convirtiéndose, un año más, en el *alma mater* de estos eventos líricos de la prensa valenciana.

IV.- CONCLUSIONES.

En primer lugar, es justo admitir que la Ópera era en aquella época una manifestación artística muy popular en la sociedad valenciana, sobre todo durante el reinado de Alfonso XIII. El elevado número de funciones anuales, la existencia de teatros de verano privados como el Pizarro, con prolongadas temporadas, o la celebración de óperas en un recinto de tan grandes dimensiones como la Plaza de Toros, demuestran que los valencianos anhelaban la contemplación y el disfrute del espectáculo operístico. Y ello a pesar de que los empresarios teatrales valencianos eran, -con excepciones como Such y Martí en el Olympia, los hermanos Salvador en el Apolo y algunos casos aislados en el Teatro Principal como Pordomingo-, muy conservadores en sus planteamientos comerciales, con nula voluntad inversora -escatimando incluso la inyección de capital en la renovación de las escenografías-, recurriendo las más de las veces a compañías de muy poca calidad; pensando siempre en que ofertar la ópera a bajos precios con compañías baratas implicaba una mayor afluencia de público, y, por tanto, una mayor recaudación, obteniéndose mayores ingresos. Y no existe una concordancia en ese silogismo. Porque el espectador, antes, ahora y siempre, busca la calidad del espectáculo. Los teatros valencianos conseguían aglutinar realmente al público cuando cantaban las grandes voces. ¿Acaso no se consigue en la actualidad copar con suma celeridad un recinto escénico cuando vemos anunciado en los carteles la participación de las grandes voces de hoy en día, como Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, José Carreras o Montserrat Caballé, por citar tan sólo ejemplos manidos y muy publicitados por los medios de comunicación?.

Junto al conservadurismo comercial, el conservadurismo en las programaciones de óperas. No hubo en Valencia un empresario teatral que poseyera talla de Mestres i Calvet en el Liceo barcelonés, compaginándose

títulos de repertorio con estrenos, conservando la tradición pero insuflando nueva vida al espectáculo, y a la Ópera en sí misma. Entre otras razones porque el empresario valenciano era neófito, debiendo atender -como los profesores de orquesta- a óperas, zarzuelas, revistas musicales, compañías de variedades, e, incluso, -y andado el tiempo- funciones de cinematógrafo, amén de las obras de teatro. El proscenio era concebido como un cajón de sastre en donde tenían cabida todo tipo de manifestaciones escénicas. Justo es admitir que, -para descargo parcial del empresario teatral-, las modestas y económicas compañías de ópera contratadas y sus empresarios no poseían tampoco una mentalidad emprendedora e innovadora, limitándose a los repertorios consolidados; eliminando de los mismos todas aquellas óperas que pasaran de moda -como las de Meyerbeer- y no acogiendo en su seno nuevos títulos, ante el temor de ser rechazados por el público. Tampoco el empresario de la compañía corría riesgos, y cuando lo hacía, -como el denostado e incansable Arturo Baratta- los retiraba rápidamente del cartel: el ejemplo de "Don Giovanni" es bien elocuente. Tan sólo las nuevas óperas puccinianas y veristas de archiprobado éxito fueron rápidamente abrazadas por esas pobres compañías. Pero también el público era conservador, tercer elemento constreñidor. Siempre y cuando un *divo* no se encontrase en el proscenio, auténtico *factotum*, el espectador deseaba escuchar y contemplar las óperas del repertorio tradicional, al que se acomodaban las compañías.

Y ese repertorio tradicional deseado por el público, sus gustos, eran italianos, con testimoniales presencias de óperas francesas y wagnerianas. Contemplado el fenómeno globalmente, podemos afirmar que Valencia ha sido un sólido baluarte de la ópera italiana en España. La constelación de esta tríada de factores, empresarios teatrales, compañías y público, causaron la postración de la ópera de Richard Straus, de las óperas dieciochescas - Cimarosa, Gluck, otros títulos mozartianos, etc...-, de óperas del Clasicismo napoleónico como "La vestale" de Spontini, del "Pelléas et Mélisande

debussyano, acogieron fríamente la ópera española coetánea, y provocaron el retraso de la ópera rusa, así como una sensible contracción de óperas wagnerianas, o francesas decimonónicas finiseculares, como las de Massenet. Y ello no sucedió en los grandes coliseos del país, el Teatro Real y el Liceo. Pero incluso en la ópera italiana hubo una contracción del repertorio. Poco a poco fue restringiéndose al repertorio romántico verdiano y la ópera postromántica pucciniana y de la escuela verista; relegándose -salvo "Il Barbiere di Siviglia"- a las óperas belcantistas de la primera mitad del siglo XIX. Es sintomático que tenga que celebrarse el aniversario de Bellini para que en los años 30 pueda representarse una de sus óperas. El caso de Meyerbeer está justificado en función de la moda, de manera análoga a lo que acontecía en los grandes coliseos españoles e internacionales.

El papel de la crítica de arte, las crónicas periodísticas, aunque benigno, cometió algunos errores lamentables. Hemos observado con amargura cómo el "Don Giovanni" mozartiano fue vista como una ópera añeja, caduca, -óptica justificada parcialmente en la medida en que la crítica de aquella época poseía aún rasgos románticos-; de la misma manera que, salvo en el caso de la ópera wagneriana, no se pidió desde las tribunas periodísticas la inclusión de los títulos postrados citados anteriormente, que se representaban en el Teatro Real y el Liceo, y que el buen crítico valenciano conocía. El crítico, eso sí, intentó contener los excesos idolátricos del espectador hacia determinados divos, como la sarcástica ridiculización de la "fletomanía". Ante todo, el artígrafo simplemente daba cuenta de lo acontecido en la función, no teniendo más miras -y hablamos ahora del musicógrafo corriente, las más de las veces anónimo- que la mera crónica. Creemos sinceramente que el crítico valenciano intentó cumplir honestamente con ese papel, si no tenemos en cuenta la posible influencia de los rasgos mercantilistas derivados de la función de mediación crítica en casos determinados: nunca podremos saber, -por lo menos nosotros humildemente no lo sabemos-, en qué casos los *divos*

pagaron para adocenar a la crítica. El otro aspecto, éste tradicional, de la función de mediación, esto es, el divulgativo, se cumplió con esmero por los musicógrafos, ora por lo que respecta a las óperas en sí mismas y sus compositores ora los grandes cantantes que las ejecutaban. Los grandes críticos valencianos, al tiempo que eran buenos literatos, tenían grandes dotes de observación canora, no diferenciándose mucho en sus análisis de las facultades vocales de los *divos* con respecto a importantes biógrafos, tratadistas e investigadores en general del arte del canto y de los cantantes. Es de justicia recordar, aunque se nos acuse de repetitivos, el positivo papel que la Asociación de la Prensa valenciana ejerció durante la II República Española, organizando "festivales líricos" con un puñado de óperas, ante el descalabro y la agonía que la ópera padecía en nuestros proscenios.

Empresarios, compañías, los gustos del público y los aspectos más negativos de la crítica conforman una visión provinciana de nuestras representaciones operísticas, aquejadas de una constante falta de previsión e improvisación, preparándose las funciones con pocos ensayos, con mobiliarios escénicos desvencijados. Valencia, y los teatros valencianos, se comportaron como plazas de segunda categoría, a expensas siempre de los *divos* que procedían del Teatro Real y del Liceo de Barcelona, aprovechando la conclusión de sus respectivas temporadas o los interregnos de las mismas. La Historia de la Ópera en Valencia es la historia de una ópera "en provincias" y con una mentalidad "provinciana". El hecho de que muchos *divos* actuaran esporádicamente en Valencia no elimina los fundamentos del argumento anterior. En primer lugar, los *divos* necesitan también actuar en teatros secundarios, de menor categoría. En segundo lugar, muchos de ellos no cantaron en los teatros valencianos y sí lo hicieron en el Teatro Real o el Liceo. No son los *divos* el único factor que debe tenerse en cuenta; sino la constelación de factores que hemos expuesto anteriormente.

Creemos humildemente haber comprobado la influencia que tuvieron los *divos* en la inclusión de determinadas óperas, por formar parte de sus repertorios particulares: "Hamlet" está asociado a Titta Ruffo, "Lohengrin" a Francisco Viñas, etc... Su influencia, estamos plenamente convencidos de ello, fue muy superior a la ejercida por la crítica musical.

En una época como la que nos ha tocado vivir, en donde proliferan los estudios regionales, nuestra investigación contribuye a conocer más profundamente la Historia y el Arte valenciano, desde la óptica de los teatros y la ópera.

Pero, tras la II Guerra Mundial, también han proliferado en el mundo los estudios biográfico-artísticos de cantantes. Nuestra correspondencia epistolar nacional e internacional sostenida con otros investigadores desde hace más de un lustro es una buena prueba de ello, amén del enorme volumen bibliográfico dedicado a las grandes voces, que nosotros conocemos de manera modestísima. En dicha correspondencia epistolar, nos han requerido por determinados *divos*, e incluso, por voces de segunda fila, intentando esclarecer qué operas cantó un cantante determinado y cuál fue el elenco principal acompañante, en qué fechas y qué teatro, siempre durante este período que hemos investigado, que constituye, insistimos una "época dorada" del canto, por la proliferación y magnificencia de los grandes *divos*. Acaso nuestra investigación haya sido tan provinciana como nuestras representaciones operísticas; pero, si se quiere reconstruir la biografía y el arte canoro de manera completa, es preciso recorrer todos los teatros, incluyendo los secundarios.

Estas son las modestas conclusiones a las que hemos llegado. Muchas gracias por su paciencia.

V.- BIBLIOGRAFÍA.-

V.I.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

AA. VV.: *La Ópera en España: su problemática*. VII Decena de Música en Toledo: 1975. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976.

AA. VV.: *La Opera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Ed. Aguilar, Madrid, 1981.

AA. VV.: *Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Musica 92, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.

AA. VV.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga: 1890-1990*, Laida, Col. Élités, Bilbao, 1990.

AA. VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Ed. Prensa Valenciana, Valencia, 1992.

AA. VV.: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Ed. Le Maschere, Roma, 1956.

AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1972 - 1973.

Abraham, G.: *Cien años de música*, Alianza Edit., Col. Alianza Música, nº 19, Madrid, 1985.

Aguilar Gómez, J. de D.: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1983.

Alier i Aixalà, R.: *L'Òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 1990.

Alier i Aixalà, R. y Mata, F. X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*, Ed. Francesc X. Mata, Barcelona, 1991.

Alier, R.: *El Gran Teatro del Liceo*, Ed. Daimon, Barcelona, 1986.

Alier, R.: *La Historia del Gran Teatro del Liceo*, La Vanguardia, Barcelona, 1985.

Arrones Peón, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.

Arrundel, D.: *The Critic at the Opera*, Ernest Benn, Londres, 1957.

Artís, J.: *Primer Centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1847-1947*, A.G. Quintilla y Cardona, Barcelona, 1950.

Bertrán, M. J.: *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona: 1837-1930*, I.G. Oliva de Vilanova, Barcelona, 1931.

Bilbao, J.: *Teatro Real: Recuerdos de las cinco temporadas del empresario Arana*, Norma, Madrid, 1956.

Blasco, R.: *La premsa del País Valencià (1790-1983). Catàleg bibliogràfic de les publicacions periòdiques aparegudes al País Valencià des de 1790 fins als nostres dies*, Institució Alfons El Magnànim. Diputació Provincial de València, València, 1983.

Bravo, I.: *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986

Carmena, L.: *El Teatro Real de Madrid en la temporada de 1879-1880*, Librería Fernado Fé, Madrid, 1880.

Celletti, R.: *Le Grandi Voci*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1964.

Chailley, J.: *Compendio de Musicología*, Alianza Edit., Col. Alianza Música, nº 54, Madrid, 1991.

Christiansen, R.: *Prima Donna, A History*. Penguin, Harmondsworth, 1986.

Climent, J.: *Historia de la Música Valenciana*, Ed. Rivera Mota, Valencia, 1989.

Climent, J.: *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*, Ed. del Cenia al Segura, Valencia, 1978.

De la Calle, R.: *Estética y Crítica*, Edivart Editores, Col. Morvedre, Valencia, 1983.

Del Val, V.: *José Mardones*, Diputación Foral de Álava, Col. Los Alaveses, nº 5, Vitoria, 1993.

De Zanders, E.: *Breve historia de la Ópera*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

Dixon, A.: *Señor Monopolio: La asombrosa vida de Juan March*, Ed. Planeta, Col. Espejo de España, nº 106, Barcelona, 1985.

Eco, U.: *Cómo se hace una tesis*, Ed. Gedisa, Col. Libertad y Cambio, Barcelona, 1982.

Esperanza y Solá, J.M.: *Treinta años de crítica musical*, Ed. Tello, Madrid, 1906.

Fabbri, P. e Verti, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, 1987.

Falla, M. de: *Escritos sobre música y músicos*, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1988.

Farkas, A.: *Opera and Concert Singers. An Annotated International Bibliography of Books and Pamphets*, Garland Publishing, Nueva York, 1985.

Fernández-Cid, A.: *La Música Española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Col. Compendios, Ed. Rioduero, Madrid, 1973.

Fernández-Cid de Temes, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Real Musical. Madrid, 1975.

Frasconi, E.: *Due Secoli di lirica a Genova*. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Génova, 1980, 2 vols.

Frette, G.: *Scenografia teatrale: 1909 - 1954*, G. Görlich, Milán, 1956.

Gascón Pelegrí, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.

Gisbert Cortés, J. J.: *Adolfo Sirvent, La voz de terciopelo*. Asociación de Amigos de la Música de Alcoy. Alcoy, 1992.

Gómez Amat, C.: *Historia de la Música española, nº 5. El siglo XIX*. Alianza Edit., Col. Alianza Música, Madrid, 1988.

Gómez de la Serna, G.: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*, Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1976.

González Araco, M.: *El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario*. Imp. Hijos de José Ducazcal, Madrid, 1897.

Grout, D.J. y Palisca, C.: *Historia de la música occidental, 2*. Alianza Edit., Col. Alianza Música, nº 16, Madrid, 1995.

Gual, A.: *La evolución de la escenografía*. Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, Col. Temas de Historia del Teatro, Barcelona, 1929.

Hernández Girbal, F.: *Cien Cantantes Españoles de Ópera y Zarzuela (Siglos XIX y XX)*, Ediciones Lira, Torrejón de Ardoz, 1994.

Hernández Girbal, F.: *Otros Cien Cantantes Españoles de Ópera y Zarzuela. (Siglos XIX y XX). Tomo II y último.* Ediciones Lira, Torrejón de Ardoz, 1997.

Hurtado, L: *Apuntes sobre la crítica musical,* Grupo Editor Latinoamericano, Col. Temas, Buenos Aires, 1988.

Ibels, H.G.: *Les spectacles a travers les ages.* Editions du Cygne, París, 1931.

Lauri-Volpi, G.: *Voces paralelas,* Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1974.

Leibowitz, R.: *Historia de la Ópera,* Taurus Humanidades, Madrid, 1990

López-Chavarri, E.: *Historia de la Música.* Hijos de Paluzie editores, Barcelona, 1921, Tomo I.

López-Chavarri Andújar, E.: *Breviario de Historia de la música valenciana,* Ed. Piles, Valencia, 1985.

López-Chavarri Andújar, E.: *Compositores valencianos del siglo XX.* Música 92, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.

López-Chavarri Andújar, E y Doménech Part, J.: *100 años de música valenciana, 1878-1978.* Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978.

Marco, T.: *Historia de la música española, nº 6. Siglo XX.* Alianza Ed., Col. Alianza Música, Madrid, 1983.

Martín Triana, J. M.: *El libro de la ópera*. Alianza Edit., Col. El Libro de Bolsillo, Madrid, 1990.

Martínez Olmedilla, A.: *Los Teatros de Madrid*. Imp. José Ruiz Alonso, Madrid, 1948.

Mestres Calvet, J.: *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Ed. Vergara, Barcelona, 1945.

Mordden, E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*. Javier Vergara editor, Col. La música y los músicos, Buenos Aires, 1985.

Moreno Mengíbar, A.: *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Ayuntamiento de Sevilla. Col. Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1994.

Morgan, R.P.: *La Música del siglo XX*. Ed. Akal. Col. Akal Música, nº 6, Madrid, 1988.

Muñoz, M.: *Historia del Teatro Real*. Ed. Tesoro, Madrid, 1946.

Muñoz Morillejo, J.: *Escenografía española*. Imprenta Blass, Madrid, 1923.

Orrey, L.: *Opera*. Thames and Hudson, Londres, 1993.

Pahissa, J.: *Sendas y cumbres de la música española*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1955.

Pareto i Martí, LL.: *Graziella Pareto*, Ed. Labor, Col. Gent Nostra, Barcelona, 1992.

Páris, A.: *Diccionario de intérpretes*. Ed. Turner. Col. Turner Música, Madrid, 1991.

Peña y Goñi, J.: *La Ópera Española y la Música Dramática en España*. Imp. El Liberal, Madrid, 1881.

Poli, F.: *Producción artística y mercado*. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y línea, Barcelona, 1976.

Ricart Matas, F.: *Diccionario Biográfico de la Música*. Ed. Iberia, Barcelona, 1986

Ruggieri, F.: *Storia del Teatro Civico di Cagliari*, Edizioni della Torre, Cagliari, 1993.

Ruiz y Contreras, L.: *Desde la Platea (divagaciones y críticas)*. Madrid, 1894.

Sáiz Valdivielso, A.C.: *Viaje al corazón del canto*. Laida ed. Col Almadía, Bilbao, 1991.

Salazar, A.: *La música en España. La música en la cultura española*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1953.

Salom Costa, J. y Martínez Roda, F.: *Historia Contemporánea de la Comunidad Valenciana*, Fundación Universitaria C.E.U. San Pablo, Valencia, 1990.

Sancho García, M.: *Vida y obra musical de Salvador Giner Vidal (1832-1911)*. Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València. Tesis de Licenciatura. Obra inédita. Valencia, 1996.

Schonberg, H. C.: *Los virtuosos*. Javier Vergara editor, Col. La música y los músicos, Buenos Aires, 1987.

Siemens Hernández, L.: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas*. Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Sirera, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Institució Alfons El Magnànim. I.V.E.I., València, 1986.

Subirá, J.: *La Ópera en los Teatros de Barcelona*. Ed. Librería Millá, Barcelona, 1946.

Subirá, J.: *Historia de la música teatral en España*. Ed. Labor, Barcelona, 1945.

Subirá, J.: *La estética operística del siglo XIX*, Revista de Ideas Estéticas, Abril - Mayo - Junio, nº 82, Madrid, 1963.

Subirá, J.: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Imprenta Hispano-Americana. Barcelona, 1953.

Subirá, J.: *Historia Universal de la Música*. Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1953.

Subirá, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1949.

Torres Mulas, J.: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Instituto de Bibliografía Musical, Madrid, 1991.

Valor Calatayud, E.: *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. LLoréns Libros, Alcoy, 1988.

Velasco Zazo, A.: *Historia del Real*. Lib. General Victoriano Suárez, Madrid, 1956.

Vercher Grau, F.: *Antonio Cortis. Il piccolo Caruso*. Organización Bello, Valencia, 1988.

Viñas, F.: *El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Salvat Editores, Barcelona, 1932.

Virella Cassañes, F.: *La Ópera en Barcelona. Estudio Histórico-Crítico*. Est. Tip. de Redondo y Xumetra, Barcelona, 1888.

Virgili Blanquet, M.A.: *La Música en Valladolid en el siglo XX*. Ateneo de Valladolid, Col. Historia de Valladolid, XI. Valladolid, 1985.

Zabala, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1960.

V.II.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL, ORDENADA POR PAÍSES.

- ALEMANIA:

AA. VV.: *National Theater Die Bayerische Staatsoper*. Ed. Bruckmann, Munich, 1992.

AA. VV.: *Die Oper in Stuttgart 75 Jahre Littmann-Bau*. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1987.

Fambach, O.: *Das Repertorium des KÖniglichen Theaters und der Italienischen Oper zu Dresden, 1814-1932*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1985.

Feldens, F.: *75 Jahre Städtische Bühnen Essen Geschichte des Essener Theater: 1892-1967*. Rheinisch-Westfälische Verlagsgesellschaft, Essen, 1967.

Kapp, J.: *220 Jahre der Staatsoper Berlin*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1942.

Kroll, E.: *Musikstadt Königsberg*. Atlantis Verlag, Friburgo, 1966.

Hennenberg, F.: *300 Jahre Lepiziger Oper*. Ed. F. A. Herbig, München, 1993.

Hiller, K.H.: *Vom Quatermarkt zum Offenbachplatz: 400 Jahre Musiktheater in Köln*. Ed. J.P. Bachem, Colonia, 1986.

Huwe, G.: *Die Deutsche Oper Berlin*, Quadriga Verlag, Ludwisburg, 1984.

Mohr, A.R.: *Die Frankfurter Oper: 1924-1944*. Ed. Waldemar Kramer, Frankfurt, 1971.

Riemenschneider, H.: *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Dumont Lindemann Archiv, Düsseldorf, 1985.

Schultheis, G. y E.F.: *Vom Stadttheater zum Opernhaus 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg*. Verlag A. Hofmann, Nuremberg, 1990.

Wagner, H.: *200 Jahre Münchner Theater Chronik: 1750 - 1950*. Ed. Robert Lorche, Munich, 1958.

- ARGENTINA:

Bosch, M.G.: *Historia de la Ópera en Buenos Aires*, Ed. El Comercio, Buenos Aires, 1910.

Caamaño, R.: *La Historia del Teatro Colón, 1908-1968*. Ed. Cinetea, Buenos Aires, 1969, 3 vols.

Valenti-Ferro, E.: *Las Voces del Teatro Colón, 1908-1982*. Ed. de Arte Gaglian, 1983.

- AUSTRALIA:

Gyger, A.: *Opera for the Antipodes*. Currency Press, Sydney, 1990.

Love, H.: *The Golden Age of Australian Opera: W.S. Lyster and his Companies*. Currency Press, Sydney, 1981.

- AUSTRIA:

AA. VV.: *300 Jahre Wiener Operntheater*. Fortuna Verlag, Viena, 1953.

Bauer, A.: *Opern und Operretten in Wien*, Ed. H. Bolhaus, Graz, 1953.

Bauer, A.: *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea Verlag, Zürich, 1952.

Beetz, W.: *Das Wiener Opernhaus 1869-1945*, Ed. Panorama, Viena, 1949.

Liszt, R.: *Oper un Operette in Graz*, Oberösterreichischer Landesverlag, Graz, 1966.

Prawy, M.: *The Vienna Opera*, Ed. Fritz Molden, Zürich, 1969.

- BÉLGICA:

Cardol, G.: *Cent ans d'Art Lyrique á Verviers*, Ed. La Dérive, Verviers, 1992.

Sales, J.: *Theatre Royal de la Monnaie, 1856-1970*. Editions Havaux, Nivelles, 1971.

- BOSNIA-HERZEGOVINA:

AA. VV.: *Narodno Pozoriste Sarajevo, 1921-1971*. Ed. Stampa NIP, Novi Sad, 1972.

- BRASIL:

Cernicchiaro, V.: *Storia della Musica nel Brasile*, Ed. Fratelli Riccioni, Milán, 1926.

Heitor, L.: *150 Anos de Musica no Brasil (1800-1950)*. Livraria Jose Olympio, Rio de Janeiro, 1956.

Jansen, J.: *Teatro no Maranhao*, Editora Grafica Olimpica, Rio de Janeiro, 1974.

- CANADÁ:

Cooper, D.R.: *Opera in Montreal and Toronto: A Study of Performance Traditions and Repertoire*, University of Toronto, Tesis Doctoral, 1983.

Watmough, D.: *The Unlikely Pioneer: Building Opera fromt the Pacific Through the Prairies*. Mosaic Press, Oakville, 1986.

- CHECA, REPÚBLICA:

Buchner, A.: *Opera v Praze*. Ed. Panton, Praga, 1985.

Nejedly, Z.: *Deniny Opery*. Ed. Nakladatelstvi. Praga, 1949, 2 vols.



- CHILE:

Canepa Guzmán, M.: *La Ópera en Chile (1839-1930)*, Edit. del Pacífico, Santiago, 1976.

- COLOMBIA:

Perdomo Escobar, J.I.: *La Ópera en Colombia*, Litografía Arco, Bogotá, 1979.

- CUBA:

Rey Alfonso, F.: *Gran Teatro de La Habana: Cronología Mínima: 1834-1987*. Banco Nacional de Cuba, La Habana, 1988.

- DINAMARCA:

Leicht, G. y Hallar, M.: *Det Køngelige Teaters Repertoire, 1889-1975*. Bibliotekscentralens Forlag, Copenhague, 1977.

- ECUADOR:

Morena, S.L.: *Historia de la Música en el Ecuador*, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.

- ESLOVAQUIA:

Hoza, S.: *Opera na Slovensku*, Martinu, 1953.

-ESTADOS UNIDOS:

Bishop, C.: *San Carlo Opera Company of America*. Cardell Bishop, Santa Mónica, 1981.

Davis, R.: *Opera in Chicago*. Appleton Century, Nueva York, 1966.

Eaton, Q.: *The Boston Opera Company*. Appleton Century, Nueva York, 1965.

Fitzgerald, G.: *Annals of the Metropolitan Opera*. Metropolitan Opera Guild, Nueva York, 1990, 2 vols.

Grossman, F.K.: *A History of Musica in Cleveland*. Case Western Reserve University. Cleveland, 1972.

Mattfeld, J.: *A Hundred Years of Grand Opera in New York: 1825-1925*. New York Public Library. Nueva York, 1927.

Sokol, M.L.: *The New York City Opera*. Macmillan, Nueva York, 1981.

- FRANCIA:

Dupechez, C.: *Histoire de l'Opera de Paris: 1875-1970*. Perrin ed., París, 1984.

Harris, C.: *Opera á Marseille, 1685-1987*. Ed. Paul Tacussel, Marsella, 1987.

Labat-Poussin, B.: *Archives du Théâtre National de l'Opera: Inventaire*, Archives National, París, 1977.

Vuillermez, G.: *Cent Ans d'Opera á Lyon*, Imprimerie L. Bascou, Lyon, 1932.

Wolff, S.: *Un Demi-Siècle d'Opéra Comique (1900-1950)*, Edit. André Bonne, París, 1953.

- GRAN BRETAÑA:

Donaldson, F.: *The Royal Opera House in the Twentieth Century*. Weidenfeld and Nicholson, Londres, 1988.

Fawkes, R.: *Welsh National Opera*. Julia MacRae press, London, 1986.

Lumley, B.: *Reminiscences of the Opera*. Da Capo Press, Nueva York, 1976.

Rosenthal, H.: *Two Centuries of Opera at Covent Garden*. Putnam Press, Londres, 1958.

- GRECIA:

Mavromoustakos, P.: *Italian Melodrama in the Theatre San Giacomo of Corfu: 1733-1798*. Parabensis, Atenas, 1995.

- HAITÍ:

Fouchard, J.: *Le Théâtre á Saint Domingue*. Imprimerie de l'Etat, Puerto Príncipe, 1955.

- HOLANDA:

Bottenheim, S.A.M.: *De Opera in Nederland*. Martinus Nijhoff, Leiden, 1983.

- HUNGRÍA:

Binal, W.: *Deustchsprachiges Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 1972.

- IRLANDA:

Levey, R.M. and O'Rourke, J.: *Annals of the Theatre Royal*, Joseph Dollard press, Dublin, 1880.

- ITALIA:

AA. VV.: *La Musica a Verona*. Banca Mutua Popolare di Verona, Verona, 1976.

Battaglia, F.: *I Centocinquanta anni del Teatro Comunale Goldoni e l'Opera a Bagnacavallo*. Bolletino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere, Fanenza, 1995.

Ciotti, I.: *La Vita Artistica del Teatro Massimo, di 1897-1937*. Fratelli Vena ed., Palermo, 1938.

- Comuzio, E.: *Il Teatro Donizetti*. Lucchetti Editore. Bergamo, 1990. 2 vols.
- Danzuso, D. e Idonea, G.: *Musica, Musicisti e Teatri a Catania*. Publicicula Editrice, Palermo, 1985.
- De Filippis, F. e Arnese, R.: *Cronache del Teatro di San Carlo*. Edizione Popolare Politica, Nápoles, 1963, 2 vols.
- Fazi, A.: *I teatri d'Ancona*. Edizioni Sagraf, Ancona, 1978.
- Forlani, M.G.: *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*. Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, 1985.
- Frajese, V.: *Dal Costanzi all'opera*. Capitolium ed., Roma, 1978, 4 vols.
- Gatti, C.: *Il Teatro Alla Scala nella Storia e nell'arte*. Ricordi, Milán, 1964.
- Gherpelli, G.: *L'Opera nei Teatri di Modena*. Artioli Editore, Modena, 1988.
- Giovine, A.: *Il Teatro Petruzzelli di Bari*, Edizioni Laterza, Bari, 1983.
- Girardi, M. e Rossi, F.: *Il Teatro La Fenice. Cronologie degli Spettacoli: 1972-1936*. Albrizzi ed. Venecia, 1989.
- Leone, G.: *L'Opera a Palermo dal 1653 al 1987*. Publicicula Editrice, Palermo, 1987.
- Liborio, F.M.: *La Scena della città: rappresentazione sceniche nel Teatro di Cremona*. Edizione Turris, Cremona, 1994.
- Radiciotti, G.: *Teatro, Musica e Musicisti in Sinigaglia*. Forni ed., Bologna, 1973.
- Raffaelli, M.: *Il Teatro Comunale di Forli nella Vita Musicale Italiana (1776-1944)*. Istituti Artistici e Culturali della Città di Forli, Forli, 1982.
- Rinaldi, M.: *Due Secoli di Musica al Teatro Argentina*. Leo S. Olschki ed., Florencia, 1978.
- Toscano, T.R.: *Il Teatro Mercadante*, Electa ed., Nápoles, 1989.
- Trezzini, L.: *Due Secoli di Vita Musicale: Storia del Teatro Comunale di Bologna*. Edizioni ALFA, Bologna, 1966, 2 vols.

Vetro, G.N.: *Teatro Reinach, 1871-1944. Gli Spettacoli Musicali: Opere, Concerti, Operette*. Comune di Parma, Archivio Storico, Teatro Regio, Parma, 1995.

- JAPÓN:

Masui, K.: *Nihon no Opera*. Orien, Tokio, 1984.

- MEXICO:

Auais Milke, S. J.: *Algo de la Ópera*. Ediciones Selectas, Mexico, 1982, 2 vols.

Sosa, J.O, y Escobedo, M.: *Dos siglos de ópera en Mexico*. Secretaría de Educación Pública. Mexico, 1988, 2 vols.

Sosa, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Jalisco, 1994.

- NUEVA ZELANDA:

Hurst, M.: *Music and the Stage in New Zealand - A Century of Entertainment: 1840-1943*. Charles Begg & Co., Auckland, 1944.

Simpson, A.: *Opera in New Zealand: Aspects of History and Performance*. Witham Press, Wellington, 1990.

- POLONIA:

Switala, T.: *Opera Poznanska: 1919-1969*. Wydział Kultury i Sztuki. Poznan, 1973.

- PORTUGAL:

Fonseca Benevides, F.: *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*. O Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, Lisboa, 1993.

- RUMANÍA:

Cosma, O.L.: *Hronicul Muzicii Românești*. Editura Muzicala, Bucarest, 1973-1976, 9 vols.

- RUSIA:

Zarubin, V.I.: *Bolshoi Theatre Opera Premieres on the Russian Stage: 1825-1993*. Ellis Luck, Moscú, 1994.

- URUGUAY:

Ayesterán, L.: *La Música en el Uruguay*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Montevideo, 1953.

VI.- FUENTES DOCUMENTALES.

VI.1.- PRENSA.

- Las Provincias.
- El Mercantil Valenciano.
- El Correo.
- El Pueblo.
- El Radical.
- Diario de Valencia.
- La Correspondencia de Valencia.
- La Voz de Valencia - La Voz Valenciana.

VI.2.- REVISTAS MUSICALES.

- Ritmo.
- Scherzo.
- Revista Musical Catalana - Catalunya Música.

VI.3.- HEMEROTECAS, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

- Hemeroteca Municipal de Valencia.
- Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.
- Archivo y Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Institut del Teatre. Diputació de Barcelona.
- Centre de Documentació Musical. Generalitat de Catalunya.
- Biblioteca General e Histórica. Universitat de València.
- Biblioteca de Catalunya.
- Istituto Italiano de Cultura. Barcelona.

APÉNDICE DOCUMENTAL

ESCENOGRAFÍA CREADA POR SOLER I ROVIROSA PARA LA ÓPERA
"AIDA" (1876).

Fuente: C.I.D.D. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Nº Reg.
46444/2. T 253.



REPRODUCCIÓN FOTOCOPIADA DEL CUADERNO DEL EMPRESARIO
SERAPIO ZOZAYA, TEATRO GAYARRE, PAMPLONA, TEMPORADA 1920-
1921, DEL 30 DE OCTUBRE AL 2 DE NOVIEMBRE DE 1920.

Sábado 30 Octubre 1920

Opera	M. Hacer
Noche Juicio 1 ^a abono	
Walthria	
Recaudado taquilla	4370.-
abono	4052.-
Suma	8422.-
Gasto del día	7323,38
+	1098,62

Compañía - 6333,35

actores
M. Hacer - J. Paganza
C. Prepar - C. Formichi
Ruia Agorrimo - A. Villuendas
J. Arbes

Butaca 16.- 2,40 - 18,40

Grat - 2,50 - 0,40 - 2,90

Domingo 31 Octubre 1920

Opera	M. Hacer
Noche Juicio 2 ^a abono	
Maurou	
Recaudado taquilla	4394.-
abono	4052.-
Suma	8446.-
Gasto del día	7124,98
+	1311,02

Compañía 6333,35

actores
Bianca Staquo Bellincioni
Bruno Borgiaoli
Francisco Pedrini
Pedro Blanch

Lunes - 1^a NOTAS - 1920

Opera	M. Hacer
Matutina Juicio Noche 3 ^a abono	
Pariphal	
Recaudado taquilla	4194.-
abono	4052.-
Suma	8446.-
Gasto del día	7206,87
+	1239,13

Compañía 6333,35

actores
Hacer - Paganza
Formichi - Carrasi
Villuendas

Martes 2 Noviembre 1920

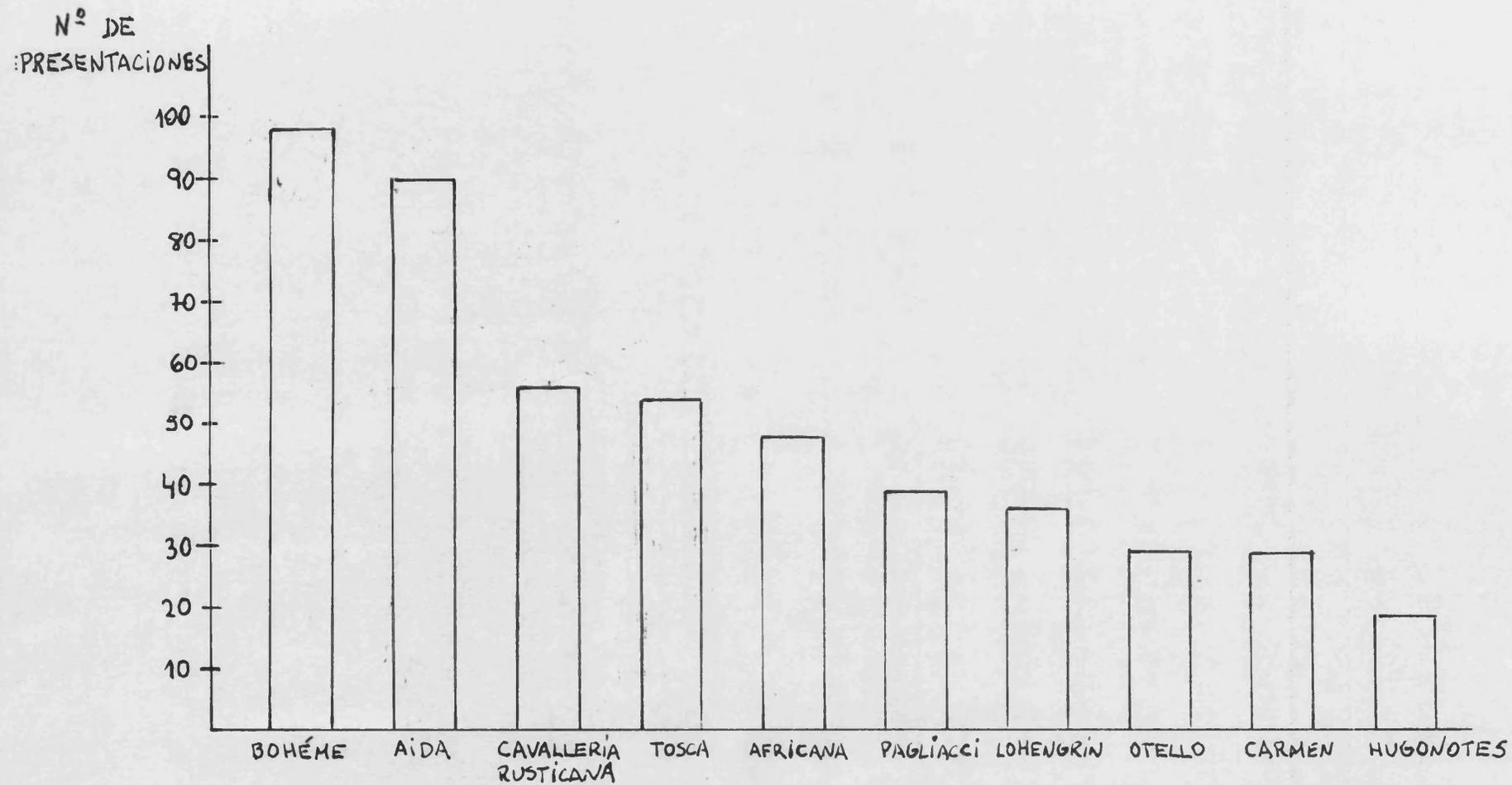
Opera	M. Hacer
Noche Juicio puro abono	
Pariphal	
Recaudado taquilla	6422.-
Gasto día	7152,47
	730,47

Compañía 6333,35

actores
Agorrimo - Pedrini
Carrasi
Blanch

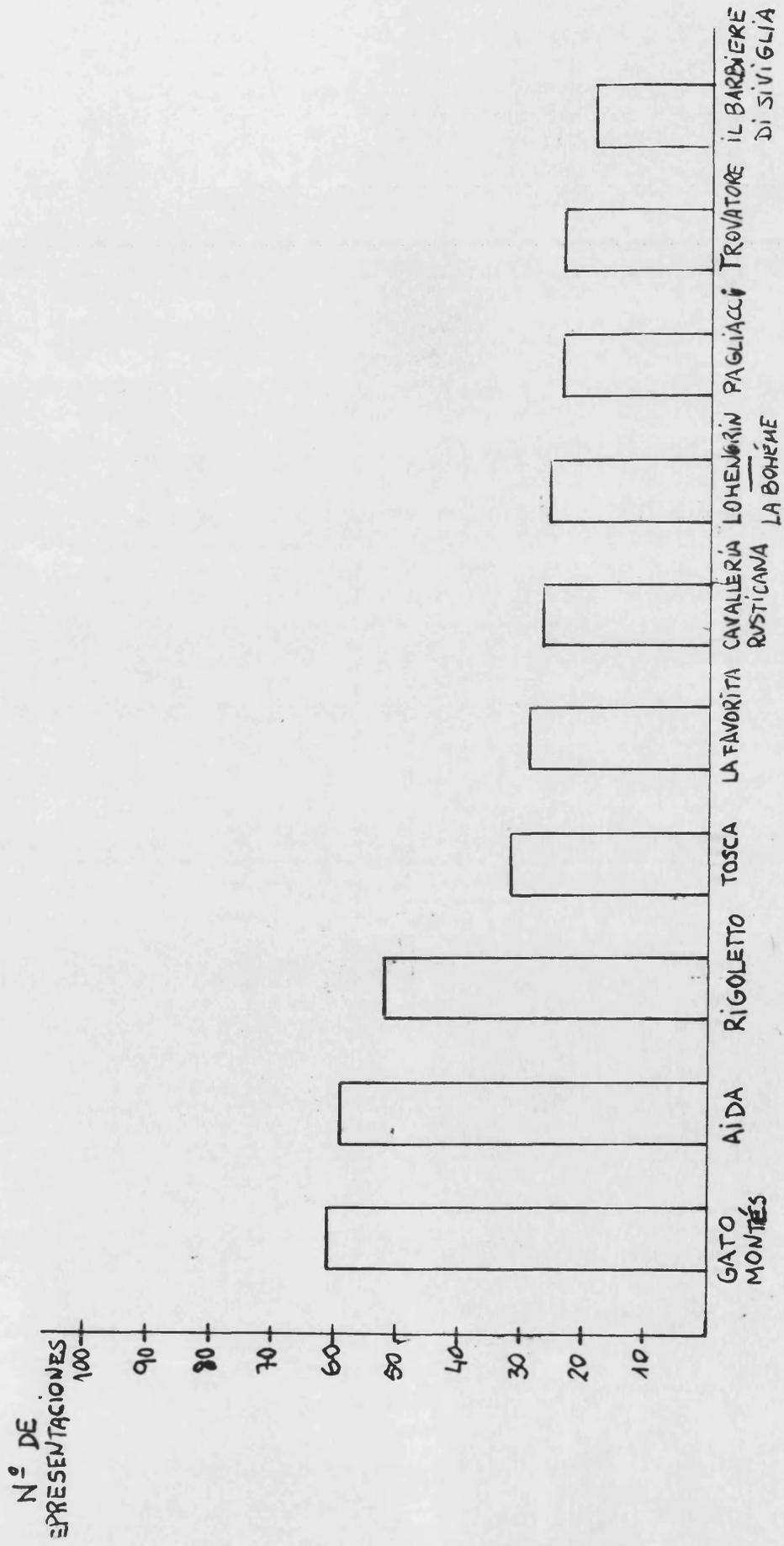
GRÁFICA I

1900 - 1910



GRÁFICA II

1911 - 1929



GRÁFICA III

1929-1936

